

Antike und andere Kosmogonien, moderne Naturauffassung und die Klimakrise

Zu Elfriede Jelineks Bühnenstück *Luft*

Bärbel Lücke

1. Einleitung und Forschungsstand

Der Rückgriff auf die Antike durchzieht einen Großteil von Elfriede Jelineks Werk, sei es in Form von (transformierten) Mythen aus Hesiods *Theogonie* und Ovids *Metamorphosen*, sei es in gleichsam strukturbildenden Übernahmen (Chor, multiplen “Schauspieler”-Stimmen) von antiken Dramen wie zum Beispiel Aischylos’ *Perser* in *Bambiland/Babel* von 2004 (vgl. Lücke, “Nachwort” 229–70), Sophokles’ *Ödipus* in *Am Königsweg*, 2017 (vgl. Lücke, “Blindness without insight” 29–53) oder Euripides’ *Bakchen* in *Schwarzwasser* von 2020 (Lücke, “Die heilige und die profane Gewaltmaschine” 64–87).

Schon 2003 forderte Britta Kallin den Tragödien-Bezug bei Jelinek als Forschungsvorhaben, den Silke Felber mit der Habilitationsschrift *Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung* (2023) aufgenommen hat. Sie betrachtet die entsprechenden Textflächenstücke Jelineks unter einer “transdisziplinären Perspektive” an der “Schnittstelle von Theater- und Literaturwissenschaft” (Felber 8). Dazu untersucht sie intra-theatrale Aspekte wie Botenbericht, Teichoskopie und chorische Passagen ebenso wie meta-theatrale, z.B. Kostüme und aktuelle Inszenierungen. Das Theater Jelineks als gestisches aufzufassen, begründet sie mit Walter Benjamins Begriff der Geste als Unterbrechung (einer Handlung), die zwischen Vergangenheit und Zukunft fluktuiert und die so mit Jelineks ästhetischen Verfahren der Intertextualität, der Schichtung, Überblendung und Bricolage gleichermaßen

harmonisiere (Felber 48). Um es gleich vorwegzunehmen: Auch in ihrer Klima-Trilogie verwendet Jelinek diese ästhetischen Verfahren, holt die vergangene Naturauffassung der vorsokratischen Philosophen in unsere naturvergessene Gegenwart, appelliert an uns, ihre Relevanz für die Zukunft, die sie im performativen “Akt der abschreibenden Geste” (Felber 48) anmahnt, nicht zu missachten. Dass Jelineks Theater ein Sprechen im Schreiben ist, weiß man spätestens seit ihrem Essay *Es ist Sprechen und aus* (2013).

Auch Philosophie spielt im Werk Jelineks immer wieder eine große Rolle, zum Beispiel Martin Heidegger, häufig ironisch “der Denker” genannt, dem sie auch ein eigenes Stück gewidmet hat (*Totenauberg*, 1990), oder Friedrich Nietzsches Denkfigur der ewigen Wiederkehr in *Neid. Privatroman* von 2007. Ziel des vorliegenden Beitrags ist eine analytische Darstellung dieser antiken / philosophischen Bezüge in Jelineks Theatertexten *Luft* und *Asche*.

2. Räume—Grenzen—End-Zeit

In dem 2022 erschienenen Textflächenstück *Luft*, mittlerer Teil ihrer Klima-Trilogie *Sonne/Luft/Asche*, spielen beide literarischen Verfahren—die Verarbeitung antiker Quellen sowie philosophischer Diskurse—eine erhebliche Rolle. In diesem mit siebzig Seiten sehr umfangreichen Text bezieht sich Jelinek in großem Stil auf die vielfältigen Kosmogonien der Vorsokratiker und auf Aristoteles’ *Metaphysik*, beendet ihr Stück aber in signifikanter Weise mit dem zwar schaurigen, aber Schöpfungs- bzw. Entstehungs- (nicht Untergangs-)Mythos von Uranos und Gaia aus der *Theogonie*, der schon in *SONNE, LOS JETZT!* eine Rolle spielte und die Frage nach der Apokalypse, die die gesamte Trilogie durchzieht, in Bezug auf *Luft* nochmal neu fokussiert.

Auch unsere heutige Zeit ist geprägt von einer, um Jacques Derrida zu paraphrasieren, “gewisse[n] unmöglichen Möglichkeit” (Derrida 2003), vom Weltuntergang zu sprechen, der Endzeit, der Apokalypse, diesem uralten Menschheitsthema, was angesichts zunehmender und rascher erfolgreicher Klima-Katastrophen nicht verwunderlich und dennoch paradoxerweise inflationär erscheint. Zunächst aber möchte ich zu skizzieren versuchen, worum es in *Luft* vorwiegend geht.

Wenn Elfriede Jelinek gleich im zweiten Satz von *Luft* von den Grenzen spricht (“Ich fühle geradezu, sehen kann ich es nicht, daß dieser Raum eine Grenze hat, denn alles hat seine Grenzen”, 22),¹ dann wird damit schon ein Schlüsselbegriff des Textes² eingeführt—hier ist wohl der Raum des Wohn-

hauses der AutorIn-Instanz gemeint, möglicherweise aber auch der kosmische Raum–, der zum Leitmotiv auf mindestens drei Bedeutungsebenen des Textes wird. Eine dieser Ebenen betrachte ich hier etwas genauer: Da geht es um den scheinbar unbegrenzten Raum der Luft, nicht nur in naturphilosophischer Hinsicht, sondern auch—quer durch den Text—als einen Aspekt unserer die Umwelt schädigenden industriellen Produktionsverfahren, wenn es zum Beispiel in direkter Anrede an die LeserIn heißt: “diese Schuhe waren nachhaltig, wurden aber, kaum getragen, wieder ausgesondert, damit kriegen Sie keine CO₂-Punkte” (52). In meiner Fokussierung hier ist der Raum der Luft vor allem deutlich angelehnt an den Begriff des “Apeiron” des Anaximander aus dem sechsten Jahrhundert vor Christus, der so viel wie “Unbeschränktheit” meint, in Kontrast zu den begrenzten Dingen unserer Alltagserfahrung wie Meer, Erde und alles, was sich auf ihr befindet. Das “Apeiron” als Ursprungsprinzip (arché) wird dann von Anaximenes, dem Schüler Anaximanders, als Luft bestimmt, dem Element des Lebens, des Atmens: in der Antike werden ‘Luft’, ‘Atem’ und ‘Leben’ noch synonym gebraucht, während diese Zusammenhänge heutzutage nicht mehr so selbstverständlich präsent zu sein scheinen—deshalb auch die Mahnung im Text: “Luft! Das ist es, was alle einsaugen! [. . .] Die Luft gehört zu den höheren Elementen. [. . .] Nicht vergessen!” (Manuskript *Luft*, 80). Genau darum geht es in *Luft*—um das Atmen, um das Leben, das Atmen ist. Bei Jelinek heißt es einmal lakonisch: “Und doch ist die Luft die einzige und unbeschränkte Wesenheit. Ach, sie ist einfach Luft für mich” (25). Dieser letzte Satz ist im Deutschen doppeldeutig—bei Jelinek ein “pun”, ein Wortspiel. Durch den Begriff “Wesenheit” wird aber das Lebenswichtige an der Luft betont und nicht etwa ihre Bedeutungslosigkeit—wie in der Redensart: etwas ist “Luft” für mich. “Wesenheit”—das können sämtliche unbeschränkten “Universa sowie die in ihnen enthaltenen kosmischen Ordnungen sein”, und diese Ordnungen “leisten einander Recht und Strafe für das Unrecht, gemäß der zeitlichen Ordnung”³—so steht es bei Anaximander. Und bei Jelinek steht: “Diesen allerersten Kranz oder diese Scheibe nennt der Denker eine steuernde Göttin oder Losverwalterin, sie hält auch mein Schicksalslos, das wiederum in der Luft hängt” (26); sie zitiert damit fast wörtlich den Denker Parmenides (Mansfeld I, S. 325), wobei sie kosmische Grenzen überschreitet und in ethische beziehungsweise metaphysische Räume vorstößt wie er—man denke an den bereits zitierten zweiten Satz des Stückes–, wenn auch eine leichte Ironie nicht ganz zu überhören ist.

In ihrem Stück entwirft Jelinek, neben dem permanenten Rekurreren

auf die Antike von dem Ionier Anaximander über den Eleaten Xenophanes bis hin zu den Atomisten Demokrit und Leukipp, auch verschiedene eigene Kosmogonien, wenn auch, wie beim im folgenden Kapitel noch näher zu behandelnden Zug-Gleichnis, ex negativo. Auf einen Aspekt ihrer großen Zug-Kosmogonie gleich zu Beginn des Textes gehe ich bereits hier ein: die Kette der semantischen Verbindungen wird vom “Muttergebirge” über “Muttergewinde” und “Preßluft” (25), also dem zur Technik des Zuges Gehörigen, hin zum Anthropologischen, Organischen verschoben: “Die Erde zieht sich zusammen wie eine Gebälerin [. . .]. Riesige Lustmassen, Sternenmeere, feststeckende Gestirne” (26), und dieser Geburtsvorgang wird noch weiter ausgemalt und immer wieder im Stück, auch in Anspielung an Roland Barthes’ *Michelet* (vgl. Barthes 139, 179), aufgenommen: “Die Erde liegt in Wehen [. . .], zieht sich zusammen, keuchend, schreiend, obwohl sie noch keine Luft hat” (26), und es wird deutlich, dass es die Geburt der Luft hier auf Erden ist, die, aus dem unbegrenzten All genommen, von der Erde erst neu hervorgebracht werden muss, um unser Leben auf ihr zu ermöglichen. Von allen Vorsokratikern ist es allein Parmenides, der vom kosmischen Vorgang der Geburt in Analogie zum Menschen spricht, ohne sie jedoch auszumalen, wie Jelinek das tut, die damit das Organische gegenüber dem Technischen betont und möglicherweise auch das Matriarchalische der Frühzeit (vgl. Walker 219–24).

Auf einer weiteren Ebene der Dialektik von “Grenze” und “Grenzenlosigkeit” geht es neben der Hybris, der Überschreitung menschlicher Grenzen, um die Grenze des Lebens, um das Nicht-Sein, den Tod. Nachdem Jelinek mit Hilfe von Heraklit beziehungsweise Empedokles und dem Streit von Liebe und Hass den Tod der Natur in einer düsteren Endzeit-Vision heraufbeschworen hat, mit der sie uns Heutigen unseren Raubbau an der Natur vor Augen führt, auch immer wieder ihre eigene Asthma-Erkrankung ausmalt (“Mein Atem: unbegrenzter Raum, aber echt, so ein guter, ordentlicher Atem setzt sich selbst Grenzen”, 42), nicht ohne sie mit George Floyd’s Worten “I can’t breathe” kurz-zuschließen (37)—wie sie ja oft vermeintlich Disparates zusammenschmiedet—, heißt es: “Und nachdem das alles passiert ist, merken wir, daß die Erde gar nicht so unendlich war [. . .]. Wir haben die Luft, also das Nichts, das wir jetzt schützen und bewachen müssen” (88)—das klingt wie Mahnung und Vermächtnis zugleich.

3. Das Zug-Gleichnis—antike Naturphilosophie und technische Allmachtsphantasien

Was hat es nun mit dem großen Zug-Gleichnis auf sich, das den Anfang des Stückes beherrscht, auf unterschiedlichen Ebenen immer neu verhandelt und mit folgenden Worten eingeleitet wird?:

Zwei riesige Flächen, wie die Pufferscheiben eines Zuges, nur größer, sonst wären sie ja nicht riesig, reiben sich auf, wollen zueinander gelangen, um sich gegenseitig zu quälen, ohne sich dabei aber zu berühren. Und wenn, dann gibts einen Krach. Das soll ein Spiel sein? Da ist noch Luft dazwischen, genau dort ist ihr Spielraum, wo die Luft sich hineingedrängt hat und sich jetzt mit ihren harten Pufferstangen vergnügt, die spielerisch auf die Federn drücken. (22)

Allgemein gesagt geht es um die Verschmelzung diverser vorsokratischer Kosmogonien, die dann wieder mit unserer komplett technisierten Welt amalgamiert werden: Der Zug steht heute noch in Europa, im Zeitalter von KI und Weltraumerforschung durch Hubble und Webster, für DIE große technische Errungenschaft des 19. Jahrhunderts (das gilt wohl auch für Amerika), und man kann sich fragen, warum Jelinek keinen Reaktor-Vorgang bemüht hat, schreckt sie doch vor der Quantentheorie nicht zurück: man denke an ihr Stück zur Reaktor-Katastrophe in Fukushima (vgl. Jelinek, “Kein Licht”). Zu den Weltentstehungs- und Weltuntergangs-Bildern der Vorsokratiker gibt es im Zug-Gleichnis allerdings die weitaus größere Affinität. Bei Elfriede Jelinek wird der Mechanismus des Zuges, durch Überhöhung und Überdimensionierung, selbst zu einem kosmischen Drama, das, technisch überformt, zu einem Gleichnis der Entstehung des Alls transformiert ist, dessen *tertius comparationis* die ungeheure Dynamik bildet, mit der sich die “riesigen” “Pufferscheiben” aneinander “reiben” (22) und einen großen Lärm erzeugen; Aristoteles’ Unbewegten Beweger modifizierend, heißt es: “Bewegung ist ewig und deshalb Ursache jeder Verwandlung” (26).

Es würde zu weit führen, die Anleihen an die vielfältigen vorsokratischen Bilder hier anzuführen; entscheidend ist, dass Jelinek alle diese Bilder—zum Beispiel die Erde als umgeben von einer Feuerkugel wie ein Baum von seiner Rinde (Mansfeld, V, I, S. 75) oder die Sonne als Rad mit “hohlem Felgenkranz, voll Feuer” (Mansfeld, V, I, S. 77), die Erde umgeben von “Kränze[n] oder Reifen” (23): weiter oben war schon im Zitat von Kränzen die Rede—

vielleicht deshalb so liebevoll-besessen einarbeitet, weil für die Beschreibung der kosmischen Ereignisse durch die frühen Naturphilosophen nicht mehr die Götter bemüht werden, wie noch beim Mythos, sondern für die quasi-wissenschaftlichen Erklärungen auf die vier Elemente und organisch-pflanzliche Bereiche, also im weitesten Sinne auf die Natur selbst, zurückgegriffen wird. Doch trotz des begrifflichen Instrumentariums, das im Mythos fehlt, gibt es bei den vorsokratischen Naturphilosophen ein monistisches Prinzip, das am Anfang des Alls und der Welt steht; und obgleich es keine Götter mehr gibt, muss doch dieses Prinzip (der jeweilige Urstoff Wasser, Feuer oder Luft) als göttliches gedacht werden: als Prinzip ist es eo ipso de-personalisiert. Dennoch werden diese Urstoffe als "göttlich" gedacht, weil sie nicht ganz mit den Elementen, also der Natur, gleichgesetzt werden können; denn sie, die Elemente, bedingen ja erst die Natur. Beim Zug-Gleichnis gibt es die Faszination der angedeuteten Entsprechungen, während später im Text Zitate oft wörtlich übernommen und kryptisch eingearbeitet werden. Zum Zug, in all seinen Dimensionen, heißt es auch: "der Zug, der ohne Sie weiterfährt, hat von der Natur gelernt, aber die Natur ist ihm nichts mehr wert" (24)—es geht Jelinek also keineswegs um oktroyierte Idealisierungsversuche, sehr wohl aber um die Bewusstmachung heutiger Naturverachtung und -ausbeutung im Rausch technologischer Allmachtsphantasien.

Alle spekulativ-begründeten Weltentstehungen und Weltuntergänge geschehen, wie Empedokles sagt und Jelinek weitgehend, wenn auch ironisch gebrochen, übernimmt, in einem zyklischen Kreislauf von Entstehen und Vergehen von Körpern und Elementen, die sich immer wieder neu zusammensetzen; bei Jelinek klingt das zum Beispiel so: "die Erde also wurde durch Flüssigwerden zu Wasser, das Wasser durch Warmwerden zu Luft [. . .]", und die Kreisläufe enden mit der Zerstörung, wenn nämlich "endlich alles gründlich kaputtgeatmet ist" (63). An die Adresse von Fridays for Future gerichtet, heißt es einmal: "ihr, Kinder der höheren Schule, könnt am Freitag genauso gut zu Hause bleiben! Denn soweit es Entstehung und Untergang, den ihr ja prophezeit, geben soll, muß da etwas anderes sein, das einmal das eine und dann das andre verwirklicht" (85)—zyklischer Kreislauf oder eher dialektische Wechselwirkung? Oder ein ganz anderes Modell? Jedenfalls spricht auch Empedokles, den Jelinek mehr als einmal zitiert, vom "Kreislauf des Rades [des kosmologischen Zyklus']" (Mansfeld, V, II, S. 85), der von Liebe und Hass—den Gegensätzen—bewegt wird: Regiert die Liebe, ist das All im Zustand der

Ruhe, es ist eine Kugel. Aber der Hass bricht ein, die Elemente verfeinden sich (Jelinek spricht in ihrer Zug-Kosmologie—siehe oben—metaphorisch davon, dass “zwei riesige Flächen, wie die Pufferscheiben eines Zuges, nur größer, sonst wären sie ja nicht riesig”, sich auf”reiben”, sich “quälen”, 22), was nahelegt, dass Kosmogonie, alle Weltentstehung, ein Werk des Hasses ist, ohne den ja nichts entstünde (man denkt unwillkürlich an Mephisto aus Goethes *Faust*-Dichtung). Vielleicht haben sich in diesen frühen kosmogonischen Entwürfen auch Spuren des alten Schöpfungsmythos von Uranos und Gaia erhalten, denn auch dort regieren Liebe und Hass, zwar nicht als Prinzipien, also depersonalisiert, sondern als die personalisierte Göttermutter Gaia, die Erde, als Himmelsvater Uranos etc.—alle den Kosmos verkörpernde Götter, mit deren Liebe, Hass und Mordgelüsten Jelinek ihr Stück enden lässt.

Ich möchte nun nochmal zurückgehen zur Frage nach der technischen Überformung der frühen Kosmogonien in Jelineks Zug-Kosmogonie-Amalgam. Der Kulturwissenschaftler Hartmut Böhme, auf den Jelinek sich ausdrücklich bezieht, verweist auf die völlige “Verdrängung” “vormoderner Naturkonzepte”.⁴ Er stellt fest, dass “das, was uns heute als Natur entgegentritt, nämlich ihr lädiertes Antlitz, als eine Natur verstanden werden muß, die das Projekt der technischen Arbeit wiedergibt” (B, S. 29–30), und er bezieht sich dabei auf das 16. Jahrhundert, von dem er sagt, dass damals Kunst und Wissenschaft noch nicht getrennt waren, sodass “beide noch in Kontakt mit der griechischen Kosmos-Idee und Schöpfungskosmologie stehen. Die Natur als Ganze ist ästhetische Ordnung, d.h. wohlgestaltete Vernunft, durchwaltet von einer Lebendigkeit, die mitten im Schoß der Materie die Spuren des Göttlichen trägt” (B, S. 13). Felber verweist im Rahmen der Tragödiendurchquerung auf Jane Bennetts *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (2011), die ebenso die innere Vitalität von Dingen (Steine, Himmelskörper) betont—genau das ließe sich als Kern der vorsokratischen Naturphilosophie herausstellen. Spätestens im 19. Jahrhundert, man denke wiederum an das das gesamte Stück weitgehend prägende Zug-Gleichnis bei Jelinek, sei es damit vorbei gewesen. Von da an ging es um

“die Beförderung der Macht, die Durchrationalisierung der Lebenswelt, die Ausbeutung der Natur, den Ausbau technischer Kompetenz, die Maximierung der Profite, die Effizienz von Kontrolle [. . .], die Stärkung des Staates. Gegen solche Imperative war jede Form qualitativer Naturphilosophie chancenlos, jedes Konzept des Men-

schen als zugleich Subjekt und Objekt des Naturprozesses war fortschrittsfeindlich” (B, S. 27).

Hinzu kommt, dass die physikalisch-mechanistische Theorie eines Newton auch heute noch das Denken der meisten Menschen bestimmt und hundert Jahre Quantenphysik noch nicht so viel an einem vorwiegend materialistisch geprägten Weltbild geändert haben. Elfriede Jelinek prangert unsere mechanistische, die Natur vernichtende Weltsicht, für die ihr Zug-Gleichnis letzten Endes steht, immer wieder an. Denn verbunden mit dieser Weltsicht ist die Hybris des neuzeitlichen Menschen, der keine Grenzen des Erkennens und Sich-Untertan-Machens der Erde und des Alls anzuerkennen bereit ist—ein Leitmotiv, das den gesamten Text durchzieht. Dennoch denke ich, dass das Stück gerade durch das Aufzeigen antiken Naturverständnisses auch darauf angelegt ist, diese verlorengegangene Einheit von Wissenschaft und Kunst zumindest wieder bewusst zu machen; dass es darum geht, den Menschen wieder als Teil der Natur zu begreifen, der er tatsächlich ist (“Wir sehen uns als Teil der Natur, nein, die ganz Mutigen sehen sich als die Natur selbst, die sich schwer von uns eingrenzen lässt”, 61), und die Verwobenheit, Verbundenheit und Interdependenz aller mikro- und makroprozessualen Ereignisse wieder neu zu entdecken.

LUFT—LEBENSELIXIER UND UMWELTZERSTÖRUNG

Dass die Luft, um die es hier ja geht, unverzichtbares Lebenselixier ist, wird in Jelineks Stück auch durch seine immanent anklingende Struktur als griechisches Drama, das immer dichotomische Gegenüberstellungen verhandelt (hier nicht Mensch und Götter, Schuld und Sühne etc., sondern Weltentstehungen und Weltuntergänge, Natur und Mensch) deutlich. Jelinek löst diese Dichotomien allerdings im Derrida’schen Sinne auf (ganz besonders etwa in den oft lyrischen “Chorliedern”): “Wir sprechen im Chor, einzeln, unter Steinen hervor, von Brücken her [. . .], wir verlangen, daß alle Dinge, die von Menschen geschaffen wurden, uns tragen und sich dann einfügen in die gegebene Ordnung, die aber nicht von Menschen gemacht ist [. . .], sondern [. . .] immer schon da war, ist und sein wird” (29).

Wenn es einmal in Anspielung an das Zug-Gleichnis heißt: “Das ist der Zug der Zeit” (24), dann zielt Jelinek qua Kontext darauf ab, dass die Menschen die Erde instrumentalisiert haben und allem Natürlichen und Göttlichen—im

Sinne der antiken Philosophen, dass (de-personalisiertes) Göttliches die Natur beseelt, die Gestirne wie die Pflanzen, die Tiere wie die Gewässer der Erde—völlig entfremdet sind. Heißt das, dass die Apokalypse unmittelbar bevorsteht? Wird der Zug entgleisen oder in den Abgrund rasen? Die Jelinek'sche Sprache ist da, wie immer, oszillierend. Im Rahmen des Zug-Gleichnisses, in dem der Zug auch über Brücken fährt, heißt es einmal: "Diese Brücke ist neuerdings eingestürzt, ja, stimmt! [. . .] Wenn alles stürzt, stürzen die Brücken mit, die Engel hintennach, bis ein Posaunenstoß und ein paar Männer auf Pferden sie wieder emporheben. Die Luft drängt sich sofort in die so entstandene Lücke hinein. Die Bahn hängt noch halb von der Brücke" (29–30). Ebenso wie das Entstehungsdrama scheint auch das Untergangsdrama hier kein einmaliges zu sein. Der kosmische Zug ist zwar entgleist, die Brücke eingestürzt, aber: Ist es das Ende von allem? Wenn man dem Text in seinen kosmogonischen Zug-Metaphern aufmerksam folgt, tun sich folgende Szenarien auf. Zuerst führen die Bilder nach dem Brückeneinsturz zurück in die kosmischen Anfänge, in immer neuen kosmogonischen Variationen (gemäß den Vorsokratikern): "Als die Luft sich zusammenzog, ist die Erde entstanden, als sie sich ausdehnte, wurde der Zug nach Nirgendwo angetrieben, mit uns drauf, und überhaupt treiben Sonne, Mond und die übrigen Gestirne [. . .] alle auf der Luft" (30)—der "Zug nach Nirgendwo" hat eine deutlich apokalyptische Konnotation, und entsprechend heißt es wenig später, als sei er am Abgrund angekommen: "Und der Zug? [. . .] Der fährt nicht" (31). Aber dann die Wende, die Figur kippt; die Sprecher-Instanz verkündet in Galilei-Manier: "Und er fährt doch [. . .]! Wir müssen jetzt unbedingt offiziell die Existenz des Nicht-Seienden anerkennen, sonst begeben sich die Fahrzeuge noch immer und immer wieder an diesen [. . .] Brückenort, der sie nicht geduldet hat" (31). Es würde hier zu weit führen, die Brückenmetaphorik bei Jelinek zu der bei Nietzsche in Beziehung zu setzen und genauer zu untersuchen,⁵ aber die Frage ist, ob hier von einer durchgängig ausgestalteten Apokalypse die Rede sein kann. Man stelle einige ironische Aussagen der Autor-Instanz dazu nebeneinander und wäge sie gegen die Untergangsszenarien: "Die Weltordnung, der ich unterliege, die ich aber nicht schaffen kann, sie war immer und ist und wird sein: Chaos, immerlebendes Feuer, aufflammend nach Maßen und verlöschend nach meinen Maßen" (54) oder: "Wie es Entstehungen auf der Welt gibt, so gibt es halt auch Wachsen und Dahinschwinden und Untergänge, wie hier, Untergänge der Welt, wie wir sie kennen, wir wollten sie ja nicht kennenlernen, aber wir mußten" (79)—hier lassen sich Kreislauf der Natur und Eingreifen des Menschen in die

Natur nicht mehr trennen: Aufhebung der alten metaphysischen Dichotomie von Natur vs. Kultur, wie sie Derrida aus seiner Sprachphilosophie der Dissemination (*différance*) heraus entwickelt hat. Und man registriert: Elfriede Jelinek verwebt (die Spinnenmetaphorik durchzieht ihren gesamten Text in ambivalenten Bedeutungszusammenhängen) alle kosmogonischen Entwürfe und alle Untergangsszenarien mit ihren persönlichen und mit politischen Ängsten sowie umweltpolitischen Fakten, kosmischen Lobpreisungen (“Ich preise die Luft”, 30) und Klagen, die alle durch die Kraft ihrer kalauernden, zur Erkenntnis entstellenden, auf Erkenntnis gerichteten, philosophisch-reflexiven wie ironischen Sprache an Witz gewinnen, ohne an dramatischer Wucht einzubüßen und die sich absoluter Eindeutigkeit verweigern müssen; denn die ist der Preis jeder großen Kunst.

Und dann wird im weiteren Text auch klar, dass der Untergang (oder die Untergänge) schon längst stattgefunden hat (haben), und die Ich-Stimme (des Autorin-Simulacrums) sagt beinahe entschuldigend in Bezug darauf, was den Zusammenbruch der Brücke hätte verhindern können: “nein, das weiß ich jetzt nicht, ich kann schließlich nicht in die Vergangenheit schauen, das wird auch selten verlangt” (29–30). Was liegt hier vor? Eine Umkehrung der Apokalypse? Eine Rückdatierung? Dass es sich dabei um die berühmteste, die Offenbarung des Johannes im letzten Buch des Neuen Testaments handelt, ist nur angedeutet: Jedenfalls fassen die apokalyptischen Reiter mit an, wenn es um die Wiederherstellung der Brücke geht (“bis ein Posaunenstoß und ein paar Männer auf Pferden sie wieder emporheben”, 29). Geht es hier etwa um ein—wie immer ironisch gebrochenes—”Prinzip Hoffnung” statt um kassandrahafte Untergangsprophetie? Zunächst: Der Text legt durchaus nahe, dass die ewig-zyklischen Kosmogonien eines Tages ganz ohne den Menschen stattfinden könnten: “Wenn [...] alle Luft verzehrt [...] und die Erde endlich allein ist [...]” (63) oder: “wir haben es vergeigt, sie kommen zusammen, die Elemente, nur ohne uns” (41). Dazu noch einmal Hartmut Böhme in seiner Auseinandersetzung mit Derridas Arbeit zu Kants Schrift *Von einem neuerdings erhobenen vornehmen Ton in der Philosophie* von 1796, in der es um die Apokalypse geht: “Und ich möchte ferner die These ausprobieren, ob die apokalyptische Erzählung, die zu den großen metaphysischen Narrationen unserer Kultur gehört, nicht zu beenden oder mindestens zu transformieren ist” (B, S. 382)—wenn man denn einsieht, dass die Apokalypse immer schon hinter uns liegt und immer wieder als eine Form der “Wiederholung der Vergangenheit” stattfindet—als Nietzsche’sche Form der ewigen Wiederkehr des Gleichen?

Im Horizont einer so verstandenen Post-Apokalypse lassen sich vielleicht auch Passagen wie die Folgenden lesen, die an die Seite der technisch überformten und immer neu variierten antiken Zug-Kosmogonie die einer schöpferischen Kosmogonie des dichterischen Wortes stellen, die wiederum im Textflächenstück *Luft* in Zusammenhang von Reflexionen zu Luft, Schall, Musik und Sprache stehen: “Und doch, ich bin, und ich mache immer noch: Schöpfung. Schirm, aufwachen!, Datei aufrufen und raus damit! Alles muß raus!” (69) oder: “Mein Wort ist das Erzeugen eines lebendigen Wesens!” (68). Und auch, wenn das wie eine Kippfigur sogleich ins Negative umschlägt: “Es springt hier fröhlich herum, das Lämmchen, seine Geschwister sind längst gegessen, morgen kommt es selber dran” (68), nimmt die Ich-Stimme des Autorin-Simulacrums den Schöpfungsgedanken wieder auf, sich selbst ironisch zum Schöpfergott stilisierend: “ich hauche ihm Atem ein, dem lieben Wort [...], mir sind sie schon wichtig, meine Worte, denn viele habe ich nicht mehr, mein Atem reicht schon mir nicht [...], und diese Worte, die ich ausstoße, sind genauso eine Form der fortwährenden Schöpfung” (68). Gegen Ende des Stückes kontrastiert Jelinek noch einmal dichterische (siehe oben) und kosmische Schöpfung, wenn sie ausruft: “Oh, wie schön, jetzt kommen sie wirklich noch, die Sterne! [...] Die Luft macht sich schon frisch” (90).

Das Oszillierende Jelinek'scher Texte, das Kalauernd-Distanzierte, das in diesem Stück zwischen gelassener Altersweisheit, Konfrontation des eigenen Todes und todgesättigten Bildern des Grauens (die Ereignisse von 9/11; der russische Angriffskrieg in der Ukraine, das Elend der Fliehenden nicht nur aus der Ukraine) und mahnenden Worten mäandert, vollzieht sich nicht nur im Sprachlichen, sondern auch im Strukturellen wie Inhaltlichen. Denn nach all den eingearbeiteten kosmogonischen Tropoi der frühen Philosophen endet ihr Stück mit dem Mythos der Schöpfung: “Kaum sprang ein Kind aus der Gebärmutter, schon vergrub es Uranos, der Mann aus Erde, den Kindern kein gütiger Vater” (87), und ab da nimmt die Serie von Mord und Rache ihren verhängnisvollen Lauf. Dazu vielleicht Folgendes: Während die frühen Naturphilosophen die Götter aus ihrem Denken verbannten und zur Natur des Menschen kaum etwas sagten (Mansfeld I, S. 9–25), denkt der Mythos die Götter als Schicksalslenker mit der Natur des Menschen zusammen: Indem Jelinek das Pathos der Mythen herunterbricht auf die Sprache der Satire, bricht sie auch mit der Tradition des Mythos und macht es möglich, in den Taten der Götter die unheilvollen Taten der Menschen zu erkennen, die sich zwar immer schon gerne in den selbsterschaffenen Göttern spiegelten, vor-

zugsweise aber in ihrer erhabenen göttlichen Macht und nicht in ihren fatalen Eigenschaften und Trieben, schon gar nicht im Mord. Damit rückt bei Jelinek der Mensch in den Mittelpunkt des großen Dramas, und das heißt: sein Anteil am Zerstörungswerk an der Natur. Im Stück klingt das zum Beispiel so, in Insinuation an Fridays for Future: “die Kinder also haben ihre Transparente selbst geschrieben, ich habe das hier nicht selbst geschrieben, beides wird verschwinden, Menschen, Tiere, Sachen [...], die Tiere müssen zuerst gehen, sie gehen ja ständig ihrem Untergang entgegen, den wir ihnen bereiten” (55).

Ganz kurz bin ich am Anfang schon auf die Problematik der Umweltzerstörung in *Luft* eingegangen, die Jelinek ganz nonchalant-sarkastisch in den Blick nimmt: “Also die Luft ist schon irgendwie gut, außer sie ist schlecht geworden und treibt die Jugend auf die Straße”, (24), aber auch Fridays for Future können vielleicht—trotz aller Verdienste—nicht verhindern, dass die Luft ein “undurchdringliche[r] Dunst”, ein mephistophelischer “Spottnebel aus Dreck und Feuer” ist, “den die Leute auch noch einatmen” (35). Insofern als Jelinek, wie des Öfteren in *Luft*, ein Szenarium des Untergangs in Bezug auf den Klimawandel ausmalt, widmet sie sich nicht nur, wie in ihrem gesamten Werk sonst und auch hier, den “Analysen der Trias race, class, gender” (Durdel, 26), sondern richtet den Blick auf die *climate emergency* (118), nicht als Abkehr von “der endlosen Aufschiebung von Bedeutung” (der Poststrukturalisten), sondern allenfalls “durch die Frage nach Rechten und Pflichten gegenüber der Umwelt” (27), wie hier etwas hölzern formuliert wird. Der Klimawandel als *climate emergency* wird an multiplen Faktoren aufgezeigt: den häufigen Tornados zum Beispiel (“dann kommt der Tornado, und alles verschwindet”, 34) oder den gehäuften Überschwemmungen (“wenn die Sintflut über die Dörfer kommt”, 43—vielleicht eine Anspielung auf Handkes fast metaphysisch-hymnischen Text *Über die Dörfer* von 1981); das Steigen des Meeresspiegels (36); das Schmelzen der Gletscher (“der Gletscher braucht ja auch seine Zeit, um zu schmelzen”, 45).

Die Grenze, Leitmotiv auf mehreren Ebenen, hier: im politischen Sinne, durchzieht den gesamten Text, mit vielen Anspielungen auf den russischen Überfall auf die Ukraine und die großen Flüchtlingsbewegungen, die er auslöste. Aber auch das nicht enden wollende globale Flüchtlingsdrama hat Jelinek im Blick, wenn sie das kosmische Thema Grenzen, auf das ich zu Anfang einging, immer wieder ins Politische wendet: “Viele Grenzen sind nur gedacht, manchmal hat man einen hohen Zaun draufgemacht, mit einer schicken Frisur aus NATO-Draht” (27): Die Anthropomorphisierung der Grenze im Bild

der Lifestyle-Schickeria unterstreicht den Sarkasmus. Elfriede Jelineks Stücke sind immer auch Archive der Gegenwart: der Londoner Hochhausbrand 2017 zum Beispiel mit seinen vielen Opfern wegen Pfusch am Bau aus Profitgier (40) oder das Abholzen der Bäume der Regenwälder (37), der Abbau fossiler Energien (67).

ASCHE—EIN REQUIEM

Der dritte Teil der Trilogie ist, wie der Titel *Asche* schon nahelegt, ein “Requiem”⁶ auf die sterbende Erde und auf Elfriede Jelineks 2022 verstorbenen Mann Gottfried Hüngsberg. Jelinek bezieht sich hier weitgehend auf Platons Dialog zur Entstehung des Kosmos *Timaios*, transferiert aber seinen metaphysischen Weltentwurf nicht nur ins Säkulare und Historische, sondern kehrt hier seinen Schöpfungsbericht um in ein Weltvernichtungsdrama, das vom Kosmos als vernünftigen, beseelten Lebewesen fast nichts mehr übriglässt. Schon gleich zu Anfang, wenn die Sprecher-Instanz nach der Möglichkeit vieler Welten fragt und zu verstehen gibt, dass sie an den Gräueln dieser einen genug hat, betreibt sie eine Umkehrung Platons, der das Konzept multipler Welten nur darum verwirft, weil sein Schöpfer-Demiurg diese eine nach dem idealen Urbild vollkommen ins Werk gesetzt habe und es darum keiner weiterer Welten mehr bedürfe.⁷ So heißt es kalauernd in *Asche*: “Welche Anzahl von Welten nehmen wir an? Wie viele davon habe ich allein schon verbraucht? [. . .] folgendes wurde ergriffen: mein Publikum nicht, dafür aber Waffen, Donner und Blitz [. . .], und schauen Sie auf den Bildschirm, da werden diese Waffen auf Menschen geschmettert [. . .], und es stöhnt die riesige Erde bei jedem einzelnen, der auf ihr zusammenbricht” (1).⁸ Was Platon und Jelinek aber doch—bei allen Verdrehungen des Textes ins Gegenteil, die Jelinek vornimmt—gemeinsam haben, ist, dass auch Jelinek die Erde immer wieder als etwas Lebendiges herausstellt, wenn sie auch bei ihr immer ambivalent erscheint, einerseits als Subjekt, als Agens, das Leiden zufügt (“Die Welt hat mir [. . .] Wunden zufügt und Schönheit weggenommen”, 1), andererseits als passives Objekt, das abgenutzt und verbraucht wird und Leiden erduldet: Auch hier—Kippfiguren. In *Asche* ist das große Schöpfungswerk Welt—von wem auch immer geschaffen oder wie auch immer entstanden—zumindest vom Tode gezeichnet. In einem fiktiven Dialog mit Platon (oder eben *Timaios*), der Räume und Zeiten überspringt, geht Jelinek auf einzelne kosmologische Aspekte ein und fragt zum Beispiel, als sei

er ein Zeitgenosse: “Der Würfel? [. . .] Lassen Sie sich halt in den Weltraum schießen, damit Sie sie einmal von außen anschauen und sehen können, welche Erdseite beim Knochenspiel ein paar Sechser gewürfelt [. . .]. Ich sehe, die Regie reicht mir einen Zettel herein: Jetzt hat sie sich entschieden. Alles ist verbrannt. Alles Asche. Das habe ich vorausgesehen. Ich mache weiter, sogar in der Wüste werde ich noch weitermachen” (4–5). Welcher Regisseur hier auch am Werk ist, welche Apokalypse auch in Szene gesetzt wird—die Theaterautorin Jelinek schreibt weiter. Ihre Schöpfung, die Dichtung, setzt sie ins Werk: das kennen wir bereits aus *Luft*. In *Asche* aber dominieren die Katastrophen. Später wird das titelgebende Bild der Asche noch einmal aufgenommen in der Wendung der “verbrannte[n] schwarze[n] Erde” (10), eine Wendung, die im Militärjargon geläufig ist; hier aber ist auch ein anderer Bezug denkbar, wie ihn der Philosoph Peter Sloterdijk herausarbeitet, der auf den Jahrtausende alten Brand unterirdischer Wälder hinweist, auf die Verarbeitung historischer Wälder zu Holzkohle, um Eisen zu verhütten, auf die spätere Nutzung von Öl und Kohle, beide ursprünglich “versteinerte[. . .] und flüssige[. . .] Hyper-Urwälder ungeheurer Vergangenheiten” (Sloterdijk, 22–23). Jelinek archiviert auch in *Asche* unseren Raubbau an der Erde; sie liefert eine Bestandsaufnahme des Anthropozäns und drohende Apokalypse zugleich: denn sowohl die Luft, so führt die Autor-Instanz als Anti-Timaios aus, ist voller Kunststoffpartikel, wie das Meer voller Plastikpartikel ist.

In *Asche* nimmt Jelineks Beschäftigung mit der Rolle Gottes beziehungsweise eines Demiurgen in den Schöpfungsmythen einen breiteren Raum ein; eine Tendenz zur Amalgamierung aller, der griechischen wie der biblischen, Mythen ist offensichtlich, aber oft ist der Bezug sehr klar: “Derzeit betrachtet uns Gott (oder sein Stellvertreter, welcher Durchgriffsrecht hat) noch als eine Masse von vielen zusammengehäuften [. . .] Gestalten” (8). Im selben Kontext werden Anspielungen an Christus und seinen “Kreuzweg” (8) gemacht; bevor Gott aber nach dem “Umweg” über Christus wieder “übernehmen” könnte, so die Prophezeiung, wird es uns “nicht mehr” “geben”: “denn der Erde waren wir nicht gehorsam, bloß unseren Führern [. . .]. Die Erde haben wir vergessen. Die mußte schließlich das Kreuz tragen” (8). Auch in Opposition zu Platon, dessen mimetisches Programm ja hierarchisch gegliedert ist, fordert Jelinek: “Zuerst die Erde, dann die Götter, kapiert?, nicht wie bei uns, wo ein Gott [. . .] im Tode sogar noch, mitsamt Gehaltserhöhung, eine Stufe raufgefallen ist” (11): Offenbar ist Jesus gemeint, der im Tod vom König der Juden zu Gottes Sohn erhöht worden ist—Mythenrezeption, gleich welcher Couleur,

ist bei Jelinek immer konsequente De-Mythisierung, ob “Mythen des Alltags” (Roland Barthes) oder Mythen der Metaphysik beziehungsweise Religionen.

Es ist letztlich der Tod ihres Ehemannes Gottfried Hüngsberg, der das große Requiem bestimmt. Sein Tod steht exemplarisch für den Untergang von allem. So wie von seinem Leib wird auch vom Planeten Erde nichts bleiben als “eine Handvoll Staub” (18). *A Handful of Dust* betitelte der britische Schriftsteller Evelyn Waugh seinen Roman von 1934; was dort der Zerfall einer Gesellschaft nach dem Krieg ist, wird bei Jelinek zur Apokalypse ohne Gott, einer der Unvernunft Vieler und der Gier Weniger geopfert Welt.

Zusammenfassend lassen sich sowohl in *Asche* wie auch in *Luft* vergleichbare ästhetische Verfahren und motivische Parallelen festmachen: Jelinek rechnet in ihrer Klima-Trilogie nicht einfach mit der Unvernunft der Menschen ab, die im Namen der Rationalität ausbeuterisch mit den Ressourcen dieser Welt umgehen, sondern sie evoziert starke, zwischen Matriarchat und Patriarchat, Mythos und Philosophie, Technik und Theologie changierende eindringliche poetische Bilder.

Bärbel Lücke studied German and English at the Universities of Cologne, Münster and Munich. Doctorate on Elfriede Jelinek’s prose *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* in the light of French structuralism and post-structuralism. Several book publications on Elfriede Jelinek as well as publications on Robert Menasse, Bodo Kirchhoff, Christoph Hein, Ingeborg Bachmann and others. International Scientific Partner of the Inter-University Research Network Elfriede Jelinek. Current book publication: *Archiv und Apokalypse: Essays zu neueren Theatertexten von Elfriede Jelinek* (2025).

Notizen

1. Manuskript der Autorin, *Luft*.
2. Dennis Meadows (1973), *Die Grenzen des Wachstums* (engl. *The Limits of Growth*).
3. Mansfeld, Jaap (Hg.). *Die Vorsokratiker*. Bd. 1, Reclam, 1989, S. 73. Im Folgenden unter der Sigle V zitiert.
4. Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*, S. 13. Im Folgenden unter der Sigle B zitiert.
5. Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*, S. 16–17: “Was groß ist am Menschen, das ist, dass er eine Brücke und kein Zweck ist; was geliebt werden kann am Menschen, das ist, dass er ein *Übergang* und ein *Untergang* ist”.
6. Tholl, Egbert, 16.12.2022.
7. Platon, S. 243.
8. Manuskript der Autorin, *Asche*.

Zitierte Werke

- Barthes, Roland. *Michelet*. Europäische Verlagsanstalt, 1980.
- Böhme, Hartmut. *Natur und Subjekt*. Suhrkamp Verlag, 1988.
- Derrida, Jacques. *Eine gewisse unmögliche Möglichkeit, vom Ereignis zu sprechen*. Merve Verlag, 2003.
- Durdel, Patrick, u.a., Hrsg. *Literaturtheorie nach 2001*. Matthes & Seitz, 2020.
- Felber, Silke. *Travelling Gestures. Elfriede Jelineks Theater der (Tragödien-)Durchquerung*. Transcript, 2023.
- Jelinek, Elfriede. *Asche*. Manuskript der Autorin.
- . “Kein Licht”. *Theater heute*, Bd. 11, 2011 (Beilage).
- . *Luft*. Manuskript der Autorin.
- Lücke, Bärbel. “Blindness without insight. Eine sprachanalytische Untersuchung zu Elfriede Jelineks Am Königsweg”. *JELINEK[JAHRE]BUCH, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, 2018–2019*, S. 29–53.
- . “Die heilige und die profane Gewaltmaschine. Elfriede Jelineks Textfläche ‘Schwarzwasser’ überschreibt die ‘Bakchen’ des Euripides mit der sogenannten Ibiza-Affaire in Österreich”. *JELINEK(JAHRE)BUCH, Elfriede Jelinek-Forschungszentrum, 2020–2021*, S. 64–87.
- . “Nachwort”. *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*, von Elfriede Jelinek, Rowohlt, 2004, S. 229–70.
- Mansfeld, Jaap, Hrsg. *Die Vorsokratiker, Band 1 und 2*. Reclam, 1989.
- Meadows, Dennis. *Die Grenzen des Wachstums. Bericht des Club of Rome zur Lage der Menschheit*. Deutsche Verlagsanstalt, 1973.
- Nietzsche, Friedrich. *Also sprach Zarathustra*. Kritische Studienausgabe, hrsg. von Giorgio Colli und Mazzino Montinari, Bde. I–IV, Deutscher Taschenbuch Verlag/de Gruyter, 1988.
- Platon. “Timaios”. *Philebos. Timaios. Kritias*. Insel, 1991.
- Sloterdijk, Peter. *Die Reue des Prometheus. Von der Gabe des Feuers zur globalen Brandstiftung*. Suhrkamp Verlag, 2023.
- Tholl, Egbert. “Die Resistenz des Rauhaardackels”. *Süddeutsche Zeitung*, 16. Dezember 2022, www.sueddeutsche.de, Zugriff 16. Dezember 2022.
- Walker, Barbara G. *Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon*. Deutscher Taschenbuch Verlag, 1993.