SILVIA BONACCHI
(Warschau)

GRENZEN DES MENSCHLICHEN UND GRENZEN DER DARSTELLBARKEIT AM BEISPIEL VON ELFRIEDE JELINEKS *BABEL*

I.

Das Thema der Konferenz «Grenzen in der Sprache, Literatur und Wissenschaft» steht in enger Verbindung mit einem seit je in der ästhetischen Reflexion als grundlegend empfundenen Problem: die Möglichkeit der Darstellung von Grenzerfahrungen, allen voran von Gewalt in der Literatur.

Gegenstand dieser Studie ist das Theaterstück von Elfriede Jelinek *Babel*, zu dem die furchtbaren Gewalttaten im irakischen Gefängnis Abu Ghraib den Anlass lieferten[1]. Der Titel meines Beitrags weist auf zwei kritische (sprach-philosophische) Leitmotive hin, die sich im Stück verschränken: a) die Reflexion über das Unmenschliche bzw. das «Inhumane» als moralische und ästhetische Kategorie; b) die Reflexion über die Sprache als Medium zur Darstellung und Gestaltung der Realität. Das Grundanliegen, das sich durch das ganze Stück von Jelinek spürbar hindurchzieht, ist das folgende:

— Ist das Unmenschliche als limitative Kategorie (Negation des Menschlichen) sprachlich darstellbar?

— Wenn ja, mit welchen Mitteln lässt sich die Negation des Menschlichen sprachlich darstellen? Vor dem Hintergrund der medialen Überflutung mit Informationen und Katastrophenbildern heißt das: Kann man sich überhaupt noch einer Sprache bedienen, obwohl diese aufgehört hat, etwas kundzugeben?

— Wo es gelingt, das Unmenschliche sprachlich darzustellen, und zu welchem Zweck? Wie kann man also grausame Grenzerlebnisse dramatisch gestalten, ohne sie in der ästhetischen Wahrnehmung zu neutralisieren? Ist das Theater ein Medium, das sich qualitativ von den anderen Medien, sprich: Massenmedien, abhebt?

---

[1] Zur Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek vgl. Chien, Chieh: *Gewaltproblematik bei Elfriede Jelinek: erläutert anhand des Romans Lust*. Berlin: Wiku Verlag, 2005.

Ich schicke meine These voraus: Die Antwort auf diese Fragen wird im Stück nicht diskursiv vorgetragen, sondern realisiert sich unmittelbar in der sprachlichen Textstruktur, die wiederum performativ realisiert werden soll. Jelinek verzichtet also in dem Stück auf eine sprachmimetische Darstellung. Als Zuschauer des Stücks und als Leser des Textes von Jelinek werden wir zu Zuschauern des Versuchs, die Sprache zu inszenieren, d.h. die Sprache selbst auf die Bühne zu bringen, wobei deren performative Dimension gewaltig in den Vordergrund tritt[2]. Mit anderen Worten, Jelinek gibt in ihrem Stück — wie schon präfiguriert im Essay zur Nobelpreis-Verleihung «Im Abseits» — «einer Figur namens Sprache» sprachliche Gestalt[3].

II.

Babel entstand als Ergänzung von *Bambiland*, einem Theaterstück, mit dem Elfriede Jelinek auf den Irakkrieg als globalen medialen Krieg, als Triumph des Skurrilen unmittelbar reagierte. Die Uraufführung von *Bambiland* erfolgte im Dezember 2003 im Burgtheater in Wien unter der Regie von Christoph Schlingensief. Schon der Titel *Bambiland* war ein Hinweis auf die mediatisierte Traumwelt Disneylands, und das Stück liefert meisterhaft das Porträt einer durch die Medien infantilisierten Gesellschaft[4], die den Irakkrieg als reines Medien-Spektakel und «War-Tainment» erlebt. Jelinek wählte dafür die Form eines Amalgams von Medienberichten und der Stimme eines «embedded writer», eines «einverleibten Autors», der in einer Art Kontrapunkt versuchte, der banalen Omnipotenz / Allmacht der Bilder, hinter der die wirklichen Ereignisse verschwinden, zu widerstehen. Das Stück erregte viel Aufsehen, hatte aber zugleich großen Erfolg bei Publikum und Kritikern.

---

[2] So bringt Sarah Neelsen Jelineks Auffassung von Sprache auf den Punkt: «In der Tradition der österreichischen Nachkriegsliteratur gehört Elfriede Jelinek zu jenen Schriftstellern, deren Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen über eine Kritik an der Sprache geht. Sie arbeiten nicht an der Schöpfung einer neuen Sprache (durch die auch die Verhältnisse innerhalb der Gesellschaft verändert werden könnten), sondern versuchen, die Sprache selbst zum sprechen zu bringen: Durch Wortspiele und klangliche Verschiebungen werden die Machtverhältnisse, die in der Sprache verankert und somit fortgeführt werden, aufgedeckt. Es wird eigentlich nie daran gezweifelt, dass eine Denunzierung der Sprache durch die Sprache selbst möglich ist». (Neelsen, Sarah: Eine Lektüre von Elfriede Jelineks Babel im Lichte der Intertextualität, zwischen Bibel-Mythos und Abu Ghraib-Bildern. Unveröffentlichte Diplomarbeit, Ecole Normale Superieure Lettres et Sciences Humaines 2005—2006, 29f.) In diesem Sinne ist auch die deutliche Personifizierung der Sprache im Stück zu betrachten (vgl. dazu Neelsen, 31).

[3] Vgl. Bugmann, Urs: Die Sprache zeigt sich als Monster. In: Neue Luzerner Zeitung, 19.5.2006.

[4] Vgl. dazu Lücke, Bärbel: Zu *Bambiland* und *Babel*. In: Jelinek, Elfriede: Bambiland. Babel Zwei Theatertexte. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 2004, 229—270, hier 242, und Kowarik, Julia: Bilderflut im «Bambiland». Die Theaterwelt des Christoph Schlingensief. Dipl.-Arbeit, Wien 2004.

Für die geplante Zürcher Aufführung im Frühjahr 2004 schrieb Jelinek zwei weitere Textteile zu dem Stück. Es waren die Monologe «Irm sagt» und «Margit sagt». In diesen Monologen wurde über die Ursachen des Krieges sowie über die Verflechtung von Macht, Gewalt, Sexualität, Ideologie und Religion reflektiert. Im April 2004 kamen die Schrecken erregenden Bilder der Folter im irakischen Gefängnis Abu Ghraib an die Öffentlichkeit. Es waren unglaubliche Bilder, die die Welt schockierten. Bis Anfang 2006 tauchten hunderte weitere Fotos, Bilder und Videos von bislang ungeahnter Brutalität auf und gelangten in die Medien. Unter dem Eindruck des Folter-Skandals schrieb Elfriede Jelinek einen weiteren Monolog, «Peter sagt». Diese drei Monologe wurden dann zu dem neuen Theaterstück *Babel* zusammengefasst, das im März 2005 im Akademie-Theater in Wien unter der Regie von Nicolas Stemann aufgeführt wurde.

Im Jahre 2004 wurde Jelinek der Nobelpreis für Literatur verliehen. Obwohl sie sich davon deutlich distanzierte[5], dürfte sie sich dennoch in ihrem Anspruch als kritische Autorin bestärkt gefühlt haben. Jelinek bezeichnete ihr Stück als «ein Moralkunstwerk» (Babel, 166). Ihr erklärtes Ziel war es, Widerstand zu leisten, Widerstand gegen die törichte Wirkung der Massenmedien, Widerstand gegen die Apathie, mit der wir uns an die Nachrichten, auch die grauenvollsten, gewöhnen, Widerstand gegen die kollektive Verdrängung von Kriegsereignissen, die in den Fernsehberichten nur eine kurze Weile zwischen Suppe und Hauptgang unsere Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen, Widerstand gegen die Tatsache, dass Krieg im digitalisierten Zeitalter nur Ware ist, nur ein Mittel unter vielen anderen, um die Einschaltquoten zu erhöhen.

Angesichts der Erkenntnis, dass Krieg für eine durch die Medien infantilisierte Gesellschaft nur ein Spiel ist (*Krieg soll Spaß machen*!), ist es Elfriede Jelineks Ziel, durch ein «Moralkunstwerk» «unser Immunsystem»[6] zu reaktivieren, so wie es Peter in seiner Anrede an das Publikum artikuliert: «Sehr geehrter Mann, sehr geehrte Frau, Sie haben ein Immunsystem, das ist wie ein Instrument, also benutzen Sie es bitte auch!» (Babel, 135f.).

Wie kann man aber das moralische Immunsystem wecken, damit es auf das Unfassbare, das Entmenschlichende reflektierend reagiert, damit es das Entmenschlichende nicht mehr verschluckend aufnimmt? Wie realisiert sich, mit anderen Worten, im 21. Jahrhundert eine «Ästhetik des Widerstandes»?

---

[5] Vgl. dazu den Essay zur Nobelpreisverleihung «Im Abseits», veröffentlicht unter: http: // www.a-e-m-gmbh.com / wessely / fnobel.htm (letzte Einsicht: 26. Februar 2009). Sie weist hier auf die Folgen des Prozesses der wachsenden Entpersönlichung und Verselbstständigung der Sprache hin, die nun als autonomie Instanz wirkt.

[6] Zur Neuauslegung des Katharsis-Begriffes bei Jelinek und dessen Rolle im Prozess der «Immunisierung» vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 99.

III.

Jelineks Theaterstück löste Kritik und heftige Proteste aus. Man hat es als einen ununterbrochenen «Redeschwall, dem das Publikum zum Opfer fällt»,[7] als einen gezielten «Angriff [...] auf das Durchhaltevermögen der Zuschauer»[8] definiert. Diese Reaktionen lassen sich dadurch erklären, dass Jelinek vom Leser — wenn man ihre Theaterstücke als Lesetexte betrachtet — Dekodierungsstrategien und eine Lesekompetenz verlangt, die viel komplexer sind als die, die die normale Gebrauchsliteratur und die Massenmedien voraussetzen. Das Theater von Jelinek ist schwierig, es bietet keine Unterhaltung. Unter den Verfahren, auf die sie zurückgreift, um eine neue, von den jeweiligen Machtinstanzen unabhängige Sinnkonstitution zu ermöglichen, ist die Übertragung von musikalischen Verfahren und Prozessen der visuellen Wahrnehmung auf die Sprache zu nennen.

Die Bilder — und umsomehr die Folterbilder — liefern also den Subtext und wirken als strukturierendes Element des Theatertextes. Es geht also bei Jelinek nicht um die bloße Darstellung der «medialen Bilderflut»[9] oder Bilder-Sintflut, als ob die im Titel implizierte göttliche Strafe auch den Bildern gelte, sondern um die Realisierung eines durchkomponierten Textes, dem eine gezielte kommunikative Strategie zugrunde liegt[10]. Die Bilder erfüllen im Text eine semantische Funktion, sie fungieren als «Sinnspender»[11]. Zwischen Wort und Bild erwächst also ein Spannungsverhältnis, das die Voraussetzung für eine immer neue Bedeutungs- und Sinnkonstitution bildet. Das Stück lässt sich quasi wie ein Bilderbuch lesen[12], indem allerdings die Bilder in immer neuen Variationen verbalisiert werden.

Durch diese besondere Verwendung der Sprache wird eine Reflexion über verschiedene, die westliche Zivilisation seit der Antike charakterisierende Formen des «Inhumanen» angeregt, die durch den Rückgriff auf den Mythos sprachlich realisiert wird. Diese Reflexion lässt sich nicht nur

---

[7] Vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 33

[8] Vgl. Rathmanner, Petra: Bis uns Sehen und Hören vergeht. In: Kölner Stadt Anzeiger, 21.03.2005.

[9] Vgl. Lackner, Erna: Alles muss raus. In: Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung, 20.03.2005. — Lackner, Erna: Friede? Elfriede! In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 21.03.2005.

[10] Die Kronen Zeitung berichtete am 17.05.2004 von der Vermarktung der Folterbilder in der amerikanischen Sexindustrie (vgl. dazu Janitschek, Hans: USA: Folter-Pornos aus dem Irak kommen schon bald in den Handel. In: Kronen Zeitung 17.05.2004). In diesem Sinne ist bei Jelinek Überwindung des bloßen Ekphrasis-Prinzips zu verstehen: Jelinek will nicht noch einmal die geschändeten Körper unserer Schaulust aussetzen.

[11] Nach Neelsen erfüllen die Bilder im Stück eine ähnliche Funktion wie die «Epitheta ornantia» Homers; vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 87.

[12] Vgl. dazu Neelsen (wie Anm. 2), 86.

von den etablierten Machtdiskursen nicht vereinnahmen, sondern sie widersteht ihnen programmatisch.

IV.

Die Fotos, die den Abu-Ghraib-Folterskandal auslösten, wurden vor allem mit Mobiltelefonen der amerikanischen Soldaten gemacht. Das Un-

Bild 1.

Bild 2.

Bild 3.

Bild 4.

Bild 5.

Bild 6.

Bild 7.

fassbare wurde sichtbar, es wurde zu Bildern, die ins World-Wide-Netz gelangten. Im Folgenden sei an die Bilder erinnert, worauf sich Elfriede Jelinek in Babel bezieht:

Bild 1. zeigt das Foto von Satar Jabar, der mit Elektroschocks gefoltert wurde. Dieses Bild wurde, auch wegen des märtyrerhaften / christologischen Anmutens, zum Symbol des Skandals. Dem Gefangenen wurden an beiden Händen und am Penis Strom führende Drähte befestigt. Ihm wurde angedroht, dass er durch die elektrischen Ladungen sterben würde, falls er von der Kiste falle. In Abbildung 2 ist zu sehen, wie US-Soldaten einen Gefangenen mit Kot beschmiert haben. Bild 3 zeigt, wie nackte Männer zu einer Menschenpyramide aufgetürmt waren, während amerikanische Soldaten, darunter eine Frau, Lynndie England, grinsten und für das Foto posierten. In Abbildung 4 führte eine Soldatin, Lynndie England, einen nackten Inhaftierten an der Leine wie einen Hund. Die Bilder 5. und 6. dokumentieren sexuelle Gewalttaten. Insassen wurden gezwungen, vor einer eine Zigarette rauchenden weiblichen Wächterin zu onanieren. Nackte Gefangene wurden zu Oralsex gezwungen. Auf Bild 7 werden Gefangene mit aggressiven Hunden bedroht. Man vermutet, dass Verstümmelungen und Folter in Abu-Ghraib in einigen Fällen zum Tod führten[13]. Eine perfide Zuspitzung menschlicher Entwürdigung, ja der Entmenschlichung wurde erreicht.

Was heißt Entmenschlichung? Die erste Antwort lautet wohl: Negation des Menschlichen. Die Schwelle, die das Menschliche vom Nicht-Menschlichen trennt, scheint überschritten zu sein. Der Grenzbegriff enthüllt sich hier als Bezugsgröße und als operative Größe schlechthin. Grenze gilt als Grenzwert, ein Schwellwert, eine Schranke, die das Verhalten reguliert, Urteile bedingt, Verbote vorschreibt, Tabubereiche bestimmt und dabei das so genannte Menschliche schützt, d.h. die Unantastbarkeit der sogenannten menschlichen Würde:[14] «Diese Menschen [...] nur weil sie halt Menschen sind, mehr sind sie nicht, aber auch nicht weniger [...]» (Babel, 181).

Wenn sich aber die Trennlinie zwischen Human und Inhuman verschiebt, wenn also Menschen, etwa im Krieg oder durch Gewalt, außerhalb des Bereichs des Menschlichen geraten, sowohl als Täter als auch als Opfer, d.h. entmenschlicht werden, dann haben wir eine klare Verschiebung dieses Schwellwertes («Unmenschen! So grausam! Mit denen ist überhaupt nichts anzufangen, also fangen wir uns mit ihnen was an» [Babel, 181]), und die Grenze zwischen Human und Inhuman wird verwischt. Wir können dann als normal Dinge hinnehmen, was eigentlich bis

[13] Vgl. Wittrock, Philipp: Archiv des Grauens geöffnet. In: Spiegel-Online, 15.03.2006 (http: // www.spiegel.de / politik / ausland / 0,1518,406163,00.html, letzte Einsicht 6. März.2009).

[14] Vgl. dazu Gamm, Gerhard: Technisierung ohne Grenzen — Medium, Risiko, Inhumanität., in: Wolfram Hogrebe, Joachim Bromand, Grenzen und Grenzüberschreitungen, XIX. Deutscher Kongress für Philosophie 2002, Berlin: Akademie-Verlag 2004, 647—659, hier 647ff.

dahin als inhuman gegolten hat. Die daraus resultierende Verwirrung ist eine moralische Verwirrung, eine ethische Verwirrung, eine Sprachverwirrung, eben: Babel[15] — und dies kann schließlich zum ethischen Relativismus und zum ideologischen Pragmatismus führen, d. h. zu einer ad-hoc-Bestimmung dessen, was ethisch verwerflich und was moralisch akzeptabel ist, was sagbar und was unsagbar ist.

Peter, die Stimme im Monolog Peter sagt kündigt an:

> Die Grenzen verschwinden ja sofort in einem Krieg [...] Eigentlich paradox, wo doch Kriege veranstaltet werden, damit man selber die Grenzen nach Belieben verschieben kann, aber die verschieben sich doch ohnedies von selbst! (Babel, 161).

und resümiert:

> Wie schaut denn das aus, wenn ich an die Brücke gehängt werde und habe nur die halben Beine, und wo ist der Rest, wo ist der Kopf? [...] Das Aussehen ist dann besonders unschön geworden, dafür überschreitet es nun wirklich alle Grenzen [...]. Das überschreitet die Grenze, mit der mein Wesen als Mensch bestimmt wird, und es bestimmt, ob ich menschlich, tierisch, Mineralwasser oder göttlich bin. (Babel, 190)

Der Folterskandal in Abu Ghraib löste Proteste in der ganzen Welt aus. Die US-Regierung geriet in eine Krise. Die öffentliche Meinung fragte sich: Wie war es möglich, dass US-Soldaten, propagandistisch legitimiert als Garanten der Ordnung, Verteidiger des Guten, nun zu furchtbaren Henkern und Peinigern wurden, die sich zu sadistischen Taten hinreißen ließen? Die US-Regierung verteidigte sich mit der so genannten «Theorie der faulen Äpfel», d. h. sie erwiderte, dass diese furchtbaren Taten eine Ausnahme bildeten, dass einzelne Soldaten, eben die «faulen» Äpfel, ausschließlich die Verantwortung dafür trugen. Der amerikanische Psychologe Philip Zimbardo, der daraufhin beauftragt wurde, die Ursachen eines solch degenerierten Verhaltens zu untersuchen, zeigte dagegen, dass es dort eine «systemische Verantwortung» gab[16] und dass der Hauptmechanismus, der erlaubte, dass «normale Menschen» zu skrupellosen, gewissenslosen Henkern wurden, eben die Entmenschlichung der Opfer war. Der paradoxe Aspekt des Folterskandals von Abu-Ghraib lag darin, dass der Schockeffekt, der durch die Medien ausgelöst, auch durch die Medien neutralisiert wurde. In Österreich kommentierte die Kronen Zeitung, Österreichs auflagenstärkste Boulevardtageszeitung, im Zeitraum 2003—2004 regelmäßig die Kriegsereignisse in Irak und ins-

[15] Zur Analyse der Funktion des Titels vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 9

[16] Vgl. Zimbardo, Philip: *The Lucifer Effect.* Random House 2007, 367ff. Zimbardo spricht von «deindividuation» and «dehumanisation».

besondere die Entwicklung des Folterskandals[17]. Nach der ersten Welle der Empörung gewöhnte sich die öffentliche Meinung an die Bilder. Man konnte sie in Boulevardblättern und im Internet finden, sie herunterladen, sogar als Bildschirmschoner einstellen. Durch die «mediale Verpackung» wurden diese Ereignisse, bei denen die Grenzen des Fassbaren und des Sagbaren überschritten wurden, zu bloßem *War-Tainment* banalisiert. Sie hörten auf, wirkliche Ereignisse zu sein, sie wurden virtualisiert, «entmenschlicht», d. h. «spektralisiert». Dieser Realitätsverlust, den die Leser erleiden, bedeutet einen Verlust an semantischer Kapazität der Sprache. Es gibt keine Grenze mehr zwischen Realität und Fiktion, zwischen Wirklichkeit und Computergame.

V.

Das Ziel von Jelinek ist es, die semantische Kapazität der Sprache zu verstärken, d. h. die Sprache wieder zum menschlichen Instrument des Bezugs zur Wirklichkeit, zu deren Kritik und Gestaltung zu machen. Sie lehnt das sprachmimetische Verfahren ab und entscheidet sich für ein viel komplexeres Darstellungsverfahren. So lehnt Jelinek das Ekphrasis-Prinzip der Einbindung der Bilder durch bloße Beschreibung ab, denn das würde eine Duplizierung der Schande bedeuten — die geschändeten Körper wären noch einmal der Schaulust der Leser ausgesetzt —, vielmehr weist sie mittelbar auf die Folterbilder hin, die schon zum kollektiven Gedächtnis gehören, als Auslöser einer kritischen Reflexion, die eben dieses kollektive Bewusstsein problematisiert und in Frage stellt. Über diese Gewalttaten wird nicht noch einmal berichtet, sondern sie werden in das Gewand des Mythos und in intertextuelle Bezüge eingebettet.

In den drei Monologen: «Irm sagt», «Margit sagt», «Peter sagt»[18] entwickelt sich keine Handlung, es gibt keine Charaktere, es gibt keinen Handlungsrahmen, es sind nur diese Stimmen, die in immer wieder neue Stimmen umkippen, die prinzipiell unendlichen, neuen Variatio-

[17] Zur Bedeutung und der Funktion der intertextuellen Bezüge zur Kronen Zeitung vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 20, 47, 82ff. Neelsen hat in ihrer Arbeit bewiesen, wie die Berichte und Artikel in der österreichischen *Kronen Zeitung* im Zeitraum 2003—2004 eine grundlegende Rolle in der Textkonstitution des Theaterstückes gespielt haben. Das Thema der bebilderten Berichterstattung, die durch die leitmotivische Wiederholung von *and they took a picture of everything* markiert wird, ist in Babel zentral.

[18] Wie Neelsen hervorhebt, können die Überschriften der Monologe als «minimale Regieanweisungen» gedeutet werden. Von den Figuren ist nichts anders zu erwarten, als dass sie etwas «sagen». «Irm sagt», «Margit sagt» und «Peter sagt» weisen auf die Figuren allein als «Aussageinstanzen», als «Stimmenträger» hin; vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 26. Neelsen weist darauf hin, dass diese Namen eigentlich die Namen der Schauspieler Irm Hermann, Margit Carstensen und Peter Kern sind, also es sind nicht die Figuren, sondern die Schauspieler, die den eigentlichen Figuren die Stimme und den Körper leihen.

nen im Text wieder auftauchen[19]. Diese Stimmen entfalten sich im Text polyphon, gleichsam chorartig, manchmal leitmotivisch nach dem musikalischen Prinzip der Fuge[20]. Man hat diese Stimmen als «sprachliche Verschränkungsfiguren»[21], als «Umkehr- und Kippfiguren»[22] definiert. Ich möchte hier die These vertreten, dass Jelinek in dem Stück einen bestimmten Prozess der visuellen Wahrnehmung auf die Sprache übertragen hat und dass die Stimmen von Irm, Margit und Peter sich wie Vexierbilder verhalten, denen eine grundlegende semantische Offenheit eigen ist.

Ein Vexierbild ist ein Bild, das aufgrund seiner Konstruktion unterschiedlich wahrgenommen werden kann, d.h. unterschiedliche Bildinhalte vermittelt.

Bild 8. Escher's Circle limit IV
(http: // www.ma.utexas.edu / users / radin / reviews / escher.html)

In diesem Vexierbild können wir in Abhängigkeit der Fokussierung Engel oder Dämonen sehen. Die Umkehrbarkeit der semantischen Bestimmung, ja des Sinnes, das Kippbild / Vexierbild ist das grundlegende dramatische Prinzip in Jelineks Stück.

Ich möchte diese These am Beispiel des Monologs von Peter veranschaulichen. Der Monolog beginnt mit einem Appell an den Leser, sein Immunsystem zu reaktivieren. Gleich anfangs entfaltet sich die Stimme Peters zu einer Reihe von Stimmen, die das grundlegende Leitmotiv des Monologs Peters einführen: das Motiv des zerschnittenen Auges.

---

[19] Jelinek sagt dazu in einem Interview: «Meine Figuren [...] sind nicht als „lebende" Menschen gedacht, sondern treten als überdimensionale Sprachmaschinen auf. Sie sprechen immer und sie sprechen immer alles aus». Vgl. Reiter 1993, zitiert nach Neelsen (wie Anm. 2), 52.

[20] Vgl. Lücke, Bärbel: «And they took a picture of everything». Der Irak-Krieg, die Folter, die Bilder — die Folterbilder im Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit. In: *Manuskripte* 166, 4—26, hier 11. — Neelsen (wie Anm. 2), 64ff.

[21] Vgl. Lücke (wie Anm. 4), 234.

[22] Vgl. Lücke (wie Anm. 20), 19.

Dabei will es doch nur einen Schnitt durch Ihr Sehen ziehen, Sie werden es kaum merken, aber Sie sehen das Feuer, Sie sehen das Messer, Sie sehen es, es kommt auf Sie zu, und obwohl das Messer jetzt grade an Ihnen vorbeigegangen ist, merken Sie da einen Schnitt in Ihrem Auge. (Babel, 138)

Zum Zustandekommen dieses Motivs trägt die dichte Schichtung der Bezüge bei. Klar erkennbar ist der intertextuelle Bezug zu dem zerschnittenen Auge im Film von Salvador Dalí und Luis Buñuel *Ein andalusischer Hund*, in dessen Eröffnungsszene einer jungen Frau mit einem Rasiermesser das Auge zerschnitten wird. Das Auge ist das primäre Organ des Weltzugangs des Menschen. Ein Mensch mit einem zerschnittenen Auge kann nicht mehr selber sehen, bekommt dafür aber eine Prothese[23]: das Auge der Kamera. Das Thema des zerschnittenen Auges kippt also sofort in das Thema des allgegenwärtigen und allmächtigen Auges der Kamera um, das ein vor-programmiertes, selektives, manipuliertes Sehen aktualisiert, wodurch das Sehen zur bloßen Schaulust wird: «Man kann nicht jedes Auge zerschneiden, bevor es noch seine Umgebung fressen kann!» (Babel, 170).

Die Kamera, der Fotoapparat im Mobiltelefon sind dem zerschnittenen Auge des Menschen vor-montiert als heiles Ersatzteil, als Prothese, damit die Welt «sitzt», damit die Welt heil ist. Durch das Auge der Kamera und das Auge des Objektivs des Handys ist das Sehen des Menschen «mediatisiert». Und hier lässt Jelinek durch die Stimme Peters eine Reihe von sprachlichen Variationen über die Schrecken erregenden Bilder des Folter-Skandals und des islamischen Terrors vorführen.

In dem folgenden Textauszug spricht Peter als Soldat, der darum bittet, dass man ihn nicht von seinem Bild abtrennt. Denn Bilder, die man wegwirft, sind Wegwerfbilder. So wie man diese Bilder wegwerfen kann, kann man auch die Menschen wegwerfen, die diese Bilder abbilden. Und Peter möchte nicht zum «Wegwerfsoldaten» werden:

Sie brauchen Wegwerfsoldaten, und sie brauchen Wegwerfbilder von ihnen und dem Fotografieren ihrer Menschenpyramiden, in die manche sogar lebend eingeschlossen werden, […] und vorher habe ich noch die Anordnung zur Masturbation gegeben und das Herstellen von bizarren sexuellen Positionen angeordnet […] und das alles trifft die *Bildoberfläche*, die ein *Regenschirm* gegen Blut, Urin, Kotze, Sperma und Speichel und sonstwas Ekliges ist, es trifft die Bildoberfläche, den Schirm, den *Bild-Schirm* mit solcher Wucht […], dass medizinische Versorgung für ihn, nein, nicht für ihn, für uns, nötig wird […]. (Babel, 154f.; Kursivierungen S. B.)[24].

[23] Vgl. dazu Lücke (wie Anm. 4), 240.

[24] Das Thema tritt immer wieder variiert im Text auf: so zum Beispiel S. 147: «das Springen auf einen Berg nackter Häftlinge», S. 154 «dem Fotographieren ihrer Menschenpyramiden», S. 184: «diese menschliche Pyramide», S. 220: «da ist diese Pyramide aus geschickten, recht begabten Flötisten also endlich gebaut, vorher wars ein Sauhaufen, bis wir die bis zur Spitze errichtet hatten».

Impliziert ist das Bild 3, wo die Gefangenen in einer Menschenpyramide aufgetürmt waren. So wird der Bezug zwischen den «Wegwerfmenschen», mit denen man wie mit Lego-Bausteinen eine Pyramide aufbaut, mit den Wegwerfbildern und den Wegwerfsoldaten hergestellt. Die *Bildoberfläche* (Bildschirm) wird zum *Regenschirm* gegen die Bilder, also zu einem Bild-Schirm, einem Schirm gegen die Bilder. Es ist ein Wortspiel, das als sprachliche Entsprechung des Vexierbildes betrachtet werden kann. Im Wortspiel erfolgt auf Grund einer neuen Semantisierung des Wortes ein plötzlicher Wechsel der Perspektive, eine neue Sinngebung.

Das Bild des Gefangenen, der mit Elektroschocks bedroht und dem eine Kapuze über den Kopf gezogen wurde (Bild 1., der «Kapuzenmann»), wird dann weiter in den folgenden Auszügen impliziert, in denen auf die Folgen des Schutzes durch den Bild-Schirm hingewiesen wird: «diese[r] Häftling, für den ich mir extra die Folter des verdrahteten Kapuzenmanns ausgedacht hatte» (Babel, 155). Das Bild wird dann weiter im Text wieder aufgenommen und variiert: «Was ist, wenn eine Frau ihren Mann an seinem Arsch er kennt, dann nützt ihm die Kapuze über dem Kopf auch nichts mehr» (Babel, 215); «Und wir haben jetzt keine Frauenunterhose dabei, wir als Männer haben natürlich keine mit uns geführt, um sie dem gestürzten Gott übers aufgekratzte, selbst im Schmerz noch lächelnde Gesichter legen zu können» (Babel, 192). Weitere Variationen dieses Motivs verdeutlichen die sexuelle Demütigung: «Kapuze übern Kopf und dann ein Hineinstecken von irgendetwas Simulieren, damit man nicht mehr weiß, wo oben und unten, außen und innen ist» (Babel, 160). Im folgenden Textauszug wird auf Bild 7 hingewiesen:

> Auf diesem Foto haben sich zwei Hundeführer, ja, zwei Hunde und zwei Führer, einen regelrechten Wettbewerb geliefert, wer mehr Häftlinge dazu bringt, aus Angst zu urinieren. Hat gut geklappt. Scharfe Hunde. Scharfe Fotos. Hundebisse in fremden Waden, Wurzelbehandlung auf fremden Tischen. (Babel, 146)

Auch in diesem Fall haben wir zunächst das Wortspiel mit dem Wort «Hundeführer», dann einen plötzlichen Wechsel und eine neue Semantisierung der Sätze durch den Einschub «Hat gut geklappt», der einem stilistischen Bruch gleichkommt, schließlich die Vieldeutigkeit des Adjektivs «scharf» (*scharfe Hunde* = *scharfe Fotos*).

Das Motiv des an der Leine geführten Inhaftierten entwickelt sich zu einer Reihe von sprachlichen Variationen, wodurch immer neue Aspekte der Inhumanität angesprochen werden:

> Es ist unnötig, aber es wurde mir befohlen, diese Leine um den Hals eines Gefangenen zu legen. Also machen wir das auch noch, obwohl es überflüssig ist. (Babel, 166)

Der Jugend macht es noch Spaß, die Menschen wie Hundis auf Händen und Knien rennen zu lassen, ja, auch bellen müssen sie, schön laut bellen, und wenn sie das nicht können, dann haut die Jugend sie fest ins Gesicht, auf den Brustkorb und in die Eier. (Babel, 174)

In den folgenden Textauszügen wird auf Bild 2. hingewiesen:

Bitte, andere müssen aus der Kloschüssel essen, oder sie müssen gar nicht essen. Aber zuvor schmieren wir sie mit ihrer eigenen Scheiße ein, das ist der zweite Gang nach dem etwas zu schweren ersten, wenn Sie mich fragen, was mir gefällt: das Springen auf einen Berg nackter Häftlinge und das Drauftreten mit Stiefeln auf Hände und Füße von Inhaftierten. Der erste Gang liegt uns derzeit noch im Magen. (Babel, 147)

Die Brutalität dieses Bildes wird hier durch den Einschub von Hinweisen auf das semantische Feld des Verspeisens gefiltert und verfremdet (essen, erster Gang, zweiter Gang).

Diese Leute sind so was von eklig, wenn wir ihnen Scheiße auf ihre vier Buchstaben geschmiert haben, nein, Buchstaben mögen wir nicht so, wir sind Anhänger und Anhängsel der Bilder. (166)

Durch den Hinweis auf die «vier Buchstaben» stellt Jelinek einen unmittelbaren Bezug zwischen den arabischen Inhaftierten und den Opfern des Holocaustes her.

Ein weiteres sprachliches Verfahren ist der rasche Perspektivenwechsel, so wie im folgenden Beispiel, wo die Stimme von Peter beispielsweise in die Stimme der drei Soldatinnen kippt, die in den Folter-Skandal verwickelt waren: Lynndie England, Sabrina Harmann, Megan Ambuhl:

Wir drei Frauen, Lynndie, Sabrina und Megan, bitte vor unsere Kameras! [*Direkter Appell an die Frauen, S. B.*] […] Die anderen werden schon nachkommen, ich meine die anderen Kameras [*Ich-Stimme eines Außenbeobachters, der wohl das Foto macht, S. B.*]. […] auch Sie bitte, yes Sir, stellen Sie sich schön auf [*direkter Appell an noch einen Teilnehmer an der Szene, S. B.*]. Lynndie darf auch ihren Freund Charles Graner, [*die Stimme kippt jetzt in die Perspektive der öffentlichen Meinung, des «unheilbaren Moralisten» um, S. B.*] das ist ein Mensch, der sollte nie mehr einen grünen Wald erblicken, und das Meer sollte er auch nicht mehr sehen dürfen, wenns nach mir ginge [...] [*zurück zur Perspektiven des Fotografen, S. B.*] also die Lynndie darf ihren Freund Charly mit aufs Photo nehmen, weil sie so weint, dass sie nicht allein aufs Foto will [...]. (Babel, 152f.)

Auch die Ironie und der Sarkasmus sind bevorzugte Mittel des Bruchs mit der herrschenden Logik:

Was regen Sie sich wegen dem Ausland auf, dort gibt es das dreckige Dutzend billiger, da geht einer auf ein Dutzend Menschen, das kommt ein Dutzend auf einen hier. Hergestellt worden bin ich persönlich noch im Inland, mit all den überhöhten Kosten, die das verursacht. Man hat meine Erzeugung damals noch nicht im Billiglohnland ausgelagert [...], damals sind sie nicht drauf gekommen, dass man alle Menschen billiger im Ausland erzeugen und zerstören könnte. (Babel, 198).

Der Monolog erreicht seinen Höhepunkt in dem Moment, wo Peter als Folteropfer und Folterer zugleich spricht:

Mich haben Sie hingehängt. [...] In meine Haut käme ich gern wieder hinein. [...] Und was bekomme jetzt ich, der Verlierer? Einst hell, jetzt verkohlt [...]. Wie schaut denn das aus, wenn ich an die Brücke gehängt werde und habe nur die halben Beine, und wo ist der Rest, wo ist der Kopf? (Babel, 190)

Peter wird an einer Brücke aufgehängt, gehäutet / geschunden, verstümmelt (Babel, 188ff.). Er ist der Zombie, der «lebende Tote» der Horrorfilme, dessen Haut im Bombenfeuer verbrannt ist, zugleich ist er Soldat, Söldner-Täter, als solcher ein beredtes Beispiel der Privatisierung des Krieges durch die multinationalen Konzerne, der foltert, aufhängt und schindet. In dieser Szene wird das dramatische Verfahren der Mythendekonstruktion, d. h. die Überblendung, die Überlagerung von Mythos und Aktualität, angewandt. Elfriede Jelinek legt ihrem Monolog «Peter sagt» den Mythos von Marsyas ebenso zugrunde wie den Prometheus-Mythos[25] und überblendet beide mit den Ereignissen des Krieges und der Folter[26]. Durch diese Überblendung werden die vielfach abgenutzten Sensationsbilder von Folter, Qual, Sterben, Schändung im Netz von antiken Mythen, Mythen des Alltags, d. h. medienvermittelten Trivialmythen[27] und Mythenkritik neu erfasst. Die Anspielung in der Evokation von Peter / Marsyas, der geschunden an der Brücke hängt, gilt den geschändeten Leichen, die im März 2003 an ein Brückengeländer in Falludscha gehängt wurden[28]. Das Motiv der Verstümmelung des Körpers, das schon durch den Rückgriff auf die Bilder der Gewalt sprachlich vor-ausgeschickt wurde, wird nun in einen mythologischen Kontext eingebettet. Durch die Überlagerung der Figur Peters mit der mythischen Figur des

[25] Ich lasse hier die Bezüge auf Aischylos *Perser* als Subtext für den Irakkrieg aus, und konzentriere mich auf die zwei Mythen von Prometheus und von Marsyas, die dekonstruiert und somit rekonstruiert werden.

[26] Zum Verhältnis mit dem Theater der Grausamkeit Artaud vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 94.

[27] In diesem Sinne ist z. B. der Verweis auf die Hollywood-Verfilmung *Troja* und die Variation Brad Pitt / Achilles / Brad Pittbull zu deuten (Babel, 201).

[28] Im März 2003 wurden vier amerikanische Firmenvertreter in Falludscha ermordet. Ihre Leichen wurden von einer Menschenmenge geschändet und an der Brücke der Stadt aufgehängt.

Marsyas gelingt es Jelinek, die Sprache der symbolischen Zelebrierung der Macht zu inszenieren.

Im Mythos wird Marsyas dafür bestraft, dass er gewagt hat, Apollon, den Gott der Musik, herauszufordern. Im musikalischen Duell — Marsyas spielt den Aulos, die Flöte, Apollon die Kithara, die Leier — ist der Satyr Apollon unterlegen, und der Gott der Musik bestraft ihn auf grausame Weise: er wird aufgehängt und ihm wird bei lebendigem Leibe die Haut abgezogen. Prometheus ist der Titan, der das Feuer unter die Menschen gebracht hat und damit Fortschritt und Zivilisation. Als Strafe dafür, dass er den Göttern des Olymps das Feuer gestohlen hatte, wurde er an einem Felsen im Kaukasus über einem Abgrund gefesselt. Prometheus musste dann ohne Speise, Trank und Schlaf ausharren. Jeden Tag kam ein Adler und fraß von Prometheus' Leber, die zu dessen Qual immer wieder nachwuchs, da er ein Unsterblicher war.

Der zentrale Aspekt, der in diesen Mythen thematisiert wird, ist die Bestrafung des Unterlegenen, die Gewalt am Unterlegenen. Der nach dem Song von Abba zu einem geflügelten Wort gewordene Satz *The winner takes it all* stellt eine popkulturelle Umsetzung dieses Tatbestandes dar: «Der Sieger nimmt nicht alles, der Sieger nimmt dem Verlierer alles [...]» (Babel, 196).

Die Häutung, die Schändung des Unterlegenen gilt als eine der extremsten Formen, Menschen zu quälen, zu martern, zu demütigen. In der christlichen Ikonographie wird dieses Thema im Martyrium des Heiligen Bartholomäus aufgegriffen:

> Dieses Moment der Bestrafung, das Quälen und Demütigen, veranschaulicht [...] hautnah die Ohnmacht des Besiegten, und vermag zugleich in einem kaum übersteigbaren Ausmaß als Spiegel für die absolute Macht des Siegers zu dienen[29].

Der Besiegte soll grauenvoll gestraft werden, denn die Macht muss nicht nur errungen, sondern auch symbolisch zelebriert werden. Demütigende Vorführungen von Gefangenen, Bestrafungen, Hinrichtungen, Medialisierung von sexuellen Gewalttaten an Gefangenen sind Mittel zur Inszenierung von Macht.

Jelinek bezieht sich nicht nur auf die Gewalttaten der amerikanischen Truppen. Die Zelebrierung des Sieges durch die Häutung Peters finden seinen Kontrapunkt in der Evozierung der Köpfung des amerikanischen Soldaten Nick Berg durch islamische Terroristen: «man hat seinen Kopf wie bei einem Opfertier festgehalten [...] und dann hat man irgendwo in

[29] Vgl. Susanne Muth: Warten auf Marsyas. Als die Griechen die Gewalt am Unterlegenen entdeckten. In: Renner, Ursula / Schneider, Manfred (Hrsg.): Häutung. Lesarten des Marsyas-Mythos. München / Padeborn: Fink 2006, 11—32, hier 12.

den Hals hineingeschnitten und immer wieder geschnitten, gesägt, gedrückt, gepresst» (Babel, 142).

Das Messer, mit dem Marsyas gehäutet wurde, ist nun das Messer, mit dem Nick Berg, der amerikanische Soldat, geköpft wurde. Der Server YAHOO «crasht» unter der visuellen Last des «langsam Geköpften» (Babel, 143). Das Motiv der Schändung, der Häutung bietet Jelinek die Möglichkeit einer vielfach variierter Metaphernreihe in einem «Metaphernstrang»[30]: Häutung bis zur Netzhaut, Netz-Haut als die Haut (die Oberfläche) des Netzes, des «world-wide-web», wo die Folterbilder verbreitet sind. Die «Haut» des Netzes ist ebenso voll von Bildern, die Netz-Haut ist von den schändlichen Bildern geschunden. Durch die Metapher der Netzhaut / Netz-Haut kippt die Stimme Peters zum Auge der Kommilitonen, die das Geschehen verfilmten, und zum Auge des Fotoapparates / Videoapparates, sprich Mobiltelefons selbst, das alle Fotos und Videoaufnahmen registriert.

Das Prinzip der semantischen Umkehrbarkeit macht sich auch in dem Rückgriff auf den Mythos des Prometheus bemerkbar. Peter ist der neue Prometheus, der neue Lichtbringer der neuen «Präzision-Aufklärungs-Waffen»: «Wir bringen ihnen das Feuer in erstaunlich vielfältiger Gestalt, das Feuer kommt aus vielen Rohren, wir bringen es selbst, und wer sollte uns dafür bestrafen? [...] Wir haben es nur zielgerecht eingesetzt» (Babel, 151). Hier haben wir eine Anspielung auf die Massaker unter der Zivilbevölkerung und auf die Erklärung der amerikanischen Regierung: «Also: Aufklärung durch Feuer» (165).

Im Spiel der Bedeutungen leidet Prometheus unter Nahrungsentzug, Schlafentzug, Wasserentzug. Die Qual des Prometheus wird zur Qual der Insassen:

> Die haben die Käfige nebeneinander. Das sind sie aber gewohnt. Die haben den Schlafentzug. Das sind sie aber gewohnt. Die haben den Wasserentzug. Den sind sie aber gewohnt. Die haben den Schlafentzug. Den sind sie aber gewohnt. Ach Gott, denen kann man ja gar nichts antun, was sie nicht kennen! Sitzen wie Raubvögel in der Volière. Das sind sie aber gewöhnt. Wer immer die beherrscht, ist ein Herrscher. Wer immer hingegen uns beherrscht, der ist gemein und böse. (Babel, 150)

Die Mythen von Prometheus und von Marsyas verschränken sich, und so sieht der neue Text aus, der daraus entsteht:

> Sie haben sich also meine Haut angeeignet, darunter ich, riesige Wunde, grässlich, alles Wunde, Blut kommt überall raus, Nerven und Sehnen liegen einfach blank, das Licht scheint mir schon durch die Rippen auf die Organe, also das kann kein Mensch mehr zunähen, so, und wer hat jetzt meine Eingeweide geklaut? Sofort zurückgeben! Nein, mir, nicht dem dort drüben!

[30] Vgl. Lücke (wie Anm. 4), 256

Wir sind doch nicht beim Baseball! Und wir sind doch nicht beim Vögeln, und trotzdem ist das dort, glaub ich, ein Vogel, ein Adler, dem Sie meine Eingeweide wegnehmen wollen! Aber zuvor können Sie jetzt endlich Fotos machen! Schnell drücken Sie drauf, sonst ist er weg, der Adler! Das ist doch eine geschützte Tierart! Sonst glaube ich es ja selber nicht, was der Vogel da von mir mitnimmt, ich glaube es nicht, wenn Sie es nicht aufnehmen. Man kann gar nichts aufnehmen, was man nicht fotografiert oder gefilmt hat. Yahoo, das ist die Lust am Schauen und Erleben, eins wie das andre. [...] Wer hat jetzt, während ich doch noch geredet habe, das ist sehr unhöflich, mich zu unterbrechen, meine Leber, und wem ist der zahme Adler, den sein Trainer, dieser Vordenker und Menschenschöpfer, dieser Erlöser von Prince Waterhouse, nein, diesmal der Prinz von Blackwater, mit Majonäse aus dem Hosensack sorgsam dressiert hat, wo und wem ist dieser Adler wieder ausgekommen? (Babel, 149)

Hier greift Jelinek auf beinahe all die besprochenen Mittel der Textkonstitution zurück: Ironie, semantische Umkehrung, Wortspiele, Anspielungen, Wechsel der Perspektive, Groteske, intertextuelle Bezüge zur Aktualität und zum Mythos.

VI.

Als Reaktion auf den Verlust an semantischer Kapazität, an semantischem Potential, den die Sprache hinnehmen soll, haben wir eine Verstärkung des performativen Charakters des Stückes, der auch durch das Ausbleiben von Regieanweisungen hervorgehoben wird. Zu diesem Zweck stattete Stemann das Stück für die Inszenierung im Akademie-Theater mit einer überwältigenden visuellen Ebene aus. Der Regisseur stellte den gesamten Text auf den Kopf, indem er einen Teil von Peters Rede voranstellte und bei geschlossenem Vorhang von einer Offstimme rezitieren ließ. Das «Geschehen» — wenn man überhaupt von Geschehen sprechen kann — wurde also vom Ende her aufgerollt. Jelinek habe nur «Textflächen» vorgegeben, aus denen sich der jeweilige Regisseur das Stück erst basteln müsse[31]. Aus dem Teil «Margit sagt» wurde eine Seifenoper bzw. TV-Serie «Die Jelineks», die eigentlich einsame Frauenstimme Margits wurde auf eine fünfköpfige Familie aufgeteilt. Die unterschiedlichen Identitäten von Peter (Soldat, Zombi, Folterer, Opfer bzw. Soldat Peter, Prometheus, Marsyas, Apoll, Mäander) wurden auf mehrere Schauspieler verteilt, die jeweils eine Figur verkörperten. Fremde Texte wurden hinzugefügt, wie etwa der Bericht des Kannibalen Issei Sagawa, der in den 80er Jahren eine Studentin verspeiste.

In Stemanns Inszenierung fungierten die Folter-Bilder als Anhalts- und Orientierungspunkt für den desorientierten Zuschauer, dem mindestens die Bilder vertraut sind. So resümiert Sybille Fritsch den Theaterabend:

[31] Vgl. Kraliczek, Wolfgang: Blutige Bubenwurst. In: *Falter*, 12 / 2005.

Am Ende des Abends ergeht es dem Zuschauer wie Ödipus im Augenblick der Erkenntnis: Er wird geblendet. Eine Scheinwerferbatterie, ins Publikum gerichtet, übertönt alle Bilder aus Blut, Exzessen und Kreuzigungsfolter, ebenso wie die Taliban-Trommelmusik den Text. Dazwischen lässt Stemann eine Vielfalt an Szenen (Bühnenbild: Katrin Nottrodt) entstehen, die direkt aus der Sprache der Elfriede Jelinek kommen: komisch, grotesk, pornographisch, mythologisch, liturgisch, tiefenpsychologisch, mit Verweis auf die Austauschbarkeit der religiösen Fanatismusfiguren: Jesus gegen Bin Laden oder den neuen Christenherrn im dunklen Anzug, George W. Bush am Kreuz. Zu guter Letzt erstrahlt auch noch Apoll, seines Sieges gewiss, im musikalischen Wettstreit mit Marsyas, der gehäutet wird[32].

Bei Jelinek gibt es also keine «Darstellung» der Gewalt im Sinne einer «sprachlichen seriellen Verdoppelung», einer sprachmimetischen Reproduzierung[33]. Eine oberflächliche Lektüre kann den Eindruck eines wilden Durcheinanders der Themen, der Formen, der Diskurse, deren Abfolge keinem logischen Gedankengang folgt, erwecken. Man hat diesbezüglich von einer «Sprachwüste» gesprochen, in denen nur spärliche «Bedeutungsoasen» zu sichten sind[34].

Dagegen lässt sich die These aufstellen, dass dieser «Theatertext» das Ergebnis eines gezielten textkonstruktiven Verfahrens ist[35]. Jelinek kleidet die Frage des Inhumanen (der Folter, des Krieges, der Gewalt) in das Gewand des Mythos, d.h. in das Netz faktischer, sprachlicher, literarischer und ideeller Bezüge, wodurch der Text selber zum Netzwerk, zum Sprachteppich von polyphonen Sprachflächen wird[36]. Durch die Einarbeitung von Folterbildern und mythologischen Symbolen nimmt Jelineks Text eine wesentlich visuelle Dimension an. In diesen poliphonen und polylogen Sprachflächen sind die Stimmen wie eingewobene Fäden, die die Autorin gezielt flicht und bündelt, damit verschiedene Sinnbildungsmöglichkeit entstehen. Darin drückt sich Jelineks Ablehnung des Eindeutigkeits-Prinzip klar aus. *Babel* ist ein offener Text bzw. ein Text der Entgrenzung, in dem das Unvollendete, Offene, Ambivalente zum textkonstitutiven Prinzip wird. Das Band zwischen Signifikans und Signifkat wird noch einmal gelockert, neue Sinnbildungsmöglichkeiten entstehen, die aber eine eindeutige, einheitliche, vor-definierte, von Machtinstanzen und Ideologien abhängige Sinnkonstitution unmöglich machen.

---

[32] Vgl. Fritsch, Sibylle: Die Wut der Bilder. Nicolas Steman [sic] inszenierte Elfriede Jelineks jüngstes Theaterstück «Babel» in Wien (http: // www.die-deutsche-buehne.de / kritiken / kritik105.htm, letzte Einsicht 2.3.2009).

[33] Vgl. Lücke (wie Anm. 20), 5.

[34] Vgl. Hilpold, Stephan: Oasen unterm Fernsehturm. In: Frankfurter Rundschau, 21.03.2005.

[35] Neelsen zeigt auf eine sehr überzeugende Weise, wie von «Irm sagt» zu «Peter sagt» über «Margit sagt» eine «beherrschte Stimme» entsteht; vgl. Neelsen (wie Anm. 2), 56ff.

[36] Vgl. Lücke (wie Anm. 20), 6.

Primärliteratur

Jelinek, Elfriede (2004): *Bambiland Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt [abgekürzt: Bambiland]

Jelinek, Elfriede (1990): «Ich möchte seicht sein». In: Christa Gürtler (Hrsg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt. a. M.: Verlag Neue Kritik, 157—161.

Jelinek, Elfriede: «Sprech-Wut. Ein Vorhaben» (http: // www.a-e-m-gmbh.com / wessely / fschille.htm (letzte Einsicht 3. März 2009)

Jelinek, Elfriede: «Im Abseits» (Rede zur Nobelpreisverleihung, 10 Seiten) in: http: // www.a-e-m-gmbh.com / wessely / fnobel.htm (letzte Einsicht: 26. Februar 2009)

Homepage von Elfriede Jelinek: http: // ourworld.compuserve.com / homepages / elfriede / (letzte Einsicht 3. März 2009)

Programmhefte

Jelinek, Elfriede (ohne Jahresangabe): Babel. Akademietheater (Künstlerkatalog anlässlich der Premiere am Wiener Akademietheater. Gestaltet von Angela und Daniel Richter.) Burgtheater

Babel von Elfriede Jelinek. Programmheft der Schweitzer Erstaufführung. Konzeption und Redaktion: Caroline Weber. Luzerner Theater: Luzern 2006