

Bärbel Lücke

Zu Elfriede Jelineks Monologen *Irm sagt*, *Margit sagt* und Christoph Schlingensiefs  
*Attabambi-Pornoland. Die Reise durchs Schwein* am Schauspielhaus Zürich 2004

In *Schlingensief* ([www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com)), ihrem wunderbar paradoxen Text, sagt Elfriede Jelinek: „Ich frage mich also, was ist es, das meine Texte, die das nicht mehr sind, sobald sie in die Hand des Künstlers Schlingensief gekommen sind, zu Lärm, zu weißem Rauschen machen“ (3). Schlingensief habe von ihren Texten ganz wenig Text genommen, und im Grunde hätte er „dasselbe Stück auch ohne einen einzigen Satz von mir [...] genauso realisiert“ (2) – dies in Bezug auf *Bambiland*. Meine These aber ist, dass Schlingensief ohne die Texte von Jelinek (wie wenig er auch jeweils davon verwendet hat) das zweite und dritte *Attaistische Welttheater* niemals so hätte realisieren können, dass ihre Texte eine ungeheure Inspirationsquelle für ihn waren, die die drei Bühnenereignisse überhaupt erst zu einem „barocken“ – was ja ‚schiefrunde Perle‘ heißt und für alles Übertriebene und Verzerrte steht – *Welttheater* macht, das aber in der Verzerrung (Verschiebung) und Verdichtung nicht nur unser Unbewusstes (Freuds Traumdeutung), sondern auch die von Sex, Krieg und geopfertem Menschenfleisch verwüstete Welt erkennbarer macht. Um diese These zu erhärten, muss ich, bevor ich „Pornoland“ betreten und die „Reise durchs Schwein“ antreten kann, zuerst ins „Attaland“ gehen. Also: Das *Attaistische Welttheater*, diese Trilogie, die aus der *Kirche der Angst*, „eine[r] Gemeinschaft von Terrorgeschädigten“ ([www.schlingensief.com](http://www.schlingensief.com)) erwuchs (oder umgekehrt?), entstand, so darf man wohl behaupten, unmittelbar nach dem Attentat auf das World Trade Center am 11. September 2001, dem Tag also, der als 9/11 zum Signifikanten politischer und symbolischer Unordnung wurde und von dem aus, wie Goethe es von der Kanonade von Valmy meinte, eine „neue Epoche der Weltgeschichte“ ausging (Carl Hegemann (Hg.), *Ausbruch der Kunst. Politik und Verbrechen II*, Berlin 2003, S. 57). Einer der Attentäter, Mohammed Atta, gab dem gesamten *Welttheater* seinen Namen (andere Assoziationen nicht ausgeschlossen). *ATTA ATTA – Die Kunst ist ausgebrochen*, eine Einführung von Terror und Kunst unter dem Aspekt ihrer jeweiligen Wirksamkeit, wurde im Januar 2003 an der Volksbühne Berlin aufgeführt – das war das erste Stück der Trilogie. *Bambiland* wurde vielleicht erst dadurch zu einem Teil des *Attaistischen Welttheaters*, dass sich Jelinek für ihr Stück Schlingensief als Regisseur gewünscht hatte: Das wurde Dezember 2003 im Wiener Burgtheater aufgeführt. Aber natürlich gibt es inhaltliche und formale

Bezüge und Verschränkungen. Jelinek hatte *Bambiland* als „work in progress“ zeitgleich zum Irakkrieg des George W. Bush geschrieben. In die chorische Vielzahl ihrer Stimmen nahm sie Aischylos' *Perser* ebenso auf wie Diskursfetzen aus Medienberichterstattungen, Waffentechnologie, Philosophie und Psychoanalyse, um durch Rekontextualisierung solcher „Zitate“ das *War-tainment* genauso zu entlarven wie den als religiöse Polit- und Heilsmission getarnten kolonialen Kriegs-Raubzug des „Jesus W. Bush“. In der Kunst der Amalgamierung des scheinbar Disparaten, in dem Recyclen von diskursiven Resten berühren sich Jelineks und Schlingensiefs Kunst in ihren jeweiligen „Macharten“ (eine Art Lévi-Strauss'scher Bastelei: *Das wilde Denken*, Frankfurt am Main 1994, S. 49). Sie sind beide Vermischungskünstler, Montage-Medien-Magier, allerdings ist bei Jelinek das Medium allein die Sprache, die obsessive Arbeit an der Sprache, die, indem sie verbogen, montiert, bearbeitet und verarbeitet wird, wie eine klinisch eingesetzte CT die Lügen der Wörter im Munde der Mächtigen aufzeigt: „Elfriede Jelinek fetzt die gerade Sprache ihren Begradigern aus Kapitalismus, Faschismus und Patriarchat um die Ohren“ (Helmut Gollner, *Die Rache der Sprache*, Innsbruck 2009, S. 241). Wenn aber für Jelinek gilt: „Wirklichkeit ist, wie man über sie spricht“ (ders., a.a.O., S. 316), dann gilt für Schlingensief: Wirklichkeit ist, wie man sie zeigt. In *Attabambi-Pornoland. Die Reise durchs Schwein* ist die Wirklichkeit (die des einzelnen, die gesellschaftliche) eine Hölle, ein äußeres und inneres Schlachtfeld, ein letztlich alles Sprechen, alle Wagner-, Glocken- und *arab music*-Klänge, alles Beatwummern bündelnder und übertönender irrer Schrei des Grauens. Schlingensief setzt Jelineks Sprachbilder des uralten, genetisch-evolutionistisch konditionierten Unbewussten in („reale“, nicht Bosch'sche) Höllenbilder um. Alles, was in uns eingeschrieben ist – und was Jelinek monologisch-kaskadisch entfaltet –, von Freud'scher Totemmahlzeit als Unrsprung der Religion (der Kastration und Schlachtung des Vaters, das Essen seines Penis' als magisches Ritual der Machteinverleibung, ein totemistisches-christliches Abendmahl), vermengt mit der Freud'schen Kastrationsangst des Mannes vor der Frau, die hier wiederum mit der Märtyrermutter und Maria-Mutter-Gottes almagamiert wird, all das wird bei Schlingensief Figur oder Bild. Die Märtyrermutter-Mutter Gottes schreitet als nackte, in einen durchsichtigen! Schleier gehüllte, Madonna mit Lamm Gottes-Schaf im Arm immer wieder über die Bühne und Irm Hermann spricht dazu Jelinek: „Da schleckt und schleckt der diese Wunde, der Idiot, der mein Sohn ist“ (*Bambiland*, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 125), denn immerzu läuft ein Hausmädchen herum, das eine Mahlzeit zubereiten will (die Totemmahlzeit, das Abendmahl, das bürgerliche Familienessen, die inzestuöse Schleckszene der Geburts“wunde“ als Hauptgericht?). Währenddessen geistern über die Leinwand

flackernde, unscharfe schwarzweiße Bilder von Kriegs-, Gewalt- und Terrorszenen, im Irak gefundenen Menschenknochen als Überreste kannibalistischer Mahlzeitenexzesse? – reale und imaginierte Bilder verschmelzen. Die Kastrationswunde aus Wagners *Parsifal* (Amfortas, der kastriert wurde, weil er sich im Sexualverkehr mit einer Frau „beschmutze“ und nun erlöst werden muss); Beuys „Zeig’ mir deine Wunde“ und eine Leinwand mit dem Wort „Wunder“ in zerlaufender Farbe werden ebenso in Film- und Bühnengeschehen, Musik und Sprache ineinander montiert. Unheilige und unheile Familienszenen werden von einer heiligen-Familie-Anbetungszone überblendet: Das System Bewusstsein und das System Unbewusstes sind so untrennbar aufeinander bezogen. Und immer wieder dreht sich die Drehbühne (ein Animatograph ist es noch nicht), von der Peter Kümmel betont, sie komme immer dann „zum Einsatz, wenn die Herrschaft des Bösen über die reine Menschlichkeit dargestellt werden muss. Nicht der Mensch, der auf der Bühne steht, ist dann der Gestalter und Motor des Spiels; sondern es ist die Drehbühne, die blinde, gleichgültige Weltachse [...]: hier rotiert der irre Weltgeist“ (DIE ZEIT N° 5, 27. Januar 2011, S. 52). Bei Jelinek/Schlingensief gibt es keinen metaphysiksatten Hegel’schen Weltgeist, auch keinen irre gewordenen. „Gestalter und Motor“ des (bösen) Spiels ist und bleibt allein der Mensch, denn schon gleich zu Anfang verkündet ein nachmetaphysischer Prophet auf einem Kunst-Religions-Erlösungs-„Parteitag“: „Alles, was sich auf Erden vollzieht, muss sich durch die Menschen vollziehen“ – das ist eine klare Absage an alle phantasmatisch-infantilen Erlösungsbegehren, Ideal-Ich-Projektionen und Allmachtsimaginationen. Mit den herausgerissenen „Fetzen“ aus Jelineks Monologen, die sie ja eigens für ihn geschrieben und nach zwei seiner Schauspielerinnen (Irm Hermann, Margit Carstensen) benannt hat, und mit Schlingensiefs Bildern müssen wir sie also antreten, wir Zuschauer und Zuhörer, die „Reise durchs Schwein“, die eine Reise durch unser Unbewusstes ist, seiner verdrängten und sich monströs Bahn brechenden Wünsche, seines pervertierten Begehrens. Keine Wegweiser, keine Orientierung. Hier gibt es nur die Sprachfetzen, die Schlingensief Jelinek gelassen hat, und seine Bilder.

Die Sprache – die Bilder: Wenn man sagen kann, dass Schlingensief Elfriede Jelineks so wunde wie wüste, so bildkräftige wie bildmächtige Sprache in seine Bilder transformiert oder mit seinen Bildern amalgamiert, so muss man vielleicht auch fragen, was Bilder für Schlingensief letztlich bedeuten (Jelinek sieht ihn ja auch als bildenden Künstler, vgl. *Schlingensief*). Im Gespräch über *Die Waffen der Kunst* (C. Hegemann, Ausbruch der Kunst) beharrt Schlingensief auf dem „Recht auf eigene Bilder“, weil er sie „als Waffe gegenüber einem einengenden System“ (32) einsetzen kann, damit sie in die „Wand“ des „Gefängnis[s]“ aus Funktionszusammenhängen (das „System“) ein „Loch“ reißen (33):

Sind Jelineks Texte als eine große „Analyse dieser Gefängnissituation“ zu lesen, durch die, wie Frank-Patrick Steckel meint, „die Mauer ein Loch [bekommt]. Durch das Loch sieht man den Tod des anderen und dann den eigenen“ (16), so kann man sagen: Schlingensiefel analysiert nicht. Er vertraut ganz und gar den Sinnen: „Wir wollen auch für die Theaterzuschauer etwas bringen. Sie sollen den Text von Elfriede Jelinek noch mal nachschmecken können, die aus dem gleichen Grund schreibt, weshalb ich Bilder produziere“ (Christian Reder (Hg.), Lesebuch Projekte, Wien 2006, S. 133). Und dann noch einmal: „Es gibt eben Dinge, die ertastet man einfach, die schmeckt man, riecht man, fühlt man. Plötzlich passiert etwas [...]“ (137). Das „Gefängnis“, das durch Sprache, Analyse oder Bilder im *Attaistischen Welttheater* ein „Loch“ bekommen soll, ist eben auch das unseres Unbewussten und seiner ewigen „Antriebe“. Wo Jelinek das alles in immer neuen intertextuellen Verweisen sprachlich ausleuchtet, erscheint bei Schlingensiefel auf der Leinwand zunächst einmal ein langer Gang: Das Unbewusste – ein Keller? Ein Verlies? Ein rasender Zug? In seinen Bildern geht er der Jelinek’schen Frage nach (ihrer Analyse), was Krieg, Religion und Sexualität verbindet. Jelinek verwendet in ihren Monologen dazu z.B. die Destruktionssymbolik des Wiener Psychoanalytikers Otto Gross, der von harmonischen Urtrieben des Menschen ausgeht, nämlich: nicht vergewaltigen zu wollen und sich nicht vergewaltigen zu lassen. Im Patriarchat aber sind sie zu dem Sado-Maso-Muster „Wille zur Macht“ (Alfred Adler) und „Selbstaufhebung“ (Gross) geworden: Genau dieses Muster begegnet uns bei den Selbstmordattentätern (Selbstaufhebung) und den Terrormördern (Wille zur Macht) – bei Schlingensiefel sind das z.B. auch die unscharfen Kriegsbilder auf der Leinwand – unscharf für uns ist unsere Triebstruktur, scharf sind allein die Cruise Missiles (die haben halt auch eine Kreuzzugs-Mission, die Cruise Missiles). Auch die Wünsche, das Begehren des Unbewussten werden im Patriarchat (man lese Klaus Theweleit, *Männerphantasien*, lese es immer wieder) zu Destruktions- und Erniedrigungsphantasien: Sexualität wird zu Vergewaltigung, die Frau zur „Hündin“ oder zum „Schwein“ (Otto Gross, *Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe*, Hamburg 2000, S. 79), Schwangerschaft und Geburt zu Krankheit (die „Wunde“): Die erniedrigte Frau hängt bei Schlingensiefel am Kreuz, sie wird geopfert, sie wird vergewaltigt, vergewaltigt und kastriert ihrerseits den Sohn. Die erhöhte Frau, die Madonna, landet in der Badewanne und wird von Männern weggetragen (vergewaltigt?). Was Schlingensiefels Bildersprache (auch die Musik, von der er gesagt hat: „Sie schält mir Bilder heraus, gibt mir verschollene Bilder zurück“, Reder, a.a.O., S. 128) dann untersucht oder besser: „schmecken“ lässt, gibt schon zu Anfang der Jelinek-Text vor: „[...] und da gibt es viele Antriebe, die wir als Menschen immer alle ausprobieren müssen. Religion, Kultur,

Krieg, Sport. [...] Die Schwänze wollen springen wie die Lachse, es treibt sie was zurück zur Mama“ (Bambiland, Reinbek bei Hamburg 2004, S. 87). Diese Sätze, die den ödipalen Inzestwunsch thematisieren, werden später auf der Bühne wiederholt: Sie flottieren wie gefährliches Treibgut ewigen Erlösungsbegehrens durch die Szenerien von Vergewaltigung und Terror. Was treibt die erwachsenen Kinder „zurück zur Mama“? In Lacans Übersetzung von Jelineks Bildersprache: Die Mutter will den Sohn in ewiger Symbiose halten, der Sohn will die Erlösung von allem im Schoß der Mutter. Das ist auch Freuds Bildsprache, übersetzt, und Schlingensief übersetzt es noch einmal in grotesk-karikierte Bilder von Erlösungssehnsüchten: „Ich bin beschmutzt worden“, sagt ein Michael auf dem „Parteitag“, „meine Lösung heißt Erlösung.“ Denn solange wir uns in den Augen von Mama (die Symbiose, der Ödipus, das Spiegelstadium) ganz, heil und stark fühlen und nicht „erwachsen“ (eigenverantwortlich) werden wollen, werden wir uns in jedem „Signifikanten“ spiegeln, der uns Ganzheit und Heil, also Erlösung, verspricht; werden wir uns immer wieder von der „schmutzigen“ Frau (die Madonna-Mutter in der Badewanne und was wir sonst noch alles „säubern“ müssen in „ethnischen Säuberungen“ etc. – ATTA ATTA) „reinigen“ wollen, den Mangel mit Allmachtsphantasien kompensieren wollen. Was es alles an Erlösungsangeboten (die Ware Frau, die Ware Kunst, die Ware Krieg) gibt, setzt Schlingensief auch immer wieder in schreckliche und zugleich absurd lächerliche Bilder: Wenn z.B. der „Parteitag“ stattfindet, auf dem mit Berufung auf Goethe (später: Beuys) die „Christuskraft“ beschworen wird. Hier fließen Gebet, Kunstphilosophie und Religion ineinander, vermischen sich und lösen sich zur Lächerlichkeit auf. Schlingensief veranstaltet, als action painter (Pollock), der dann mit der Kettensäge die Leinwand zerschlitzt (Fontana?), sich in Farbe suhlt und onaniert, ein Nitsch'sches Orgien- und „Hysterien“theater, eine karikierende Kopie: Ausnahmslos alle Erlösungsmodelle werden ad absurdum geführt, groteskisiert und persifliert. Und immer wieder Wiederholungsszenarien: Zu Parsifalanspielungen, Wagnerklängen und dumpfen Detonationen auf der Leinwand jubelt jemand: „Wir haben Krieg!“ und dazu wieder die Jelinek-Worte, die die unheile Verknüpfung von Sex, Religion und Krieg analysieren, denn das „Genital“, „es leistet nichts, muß angetrieben werden, und da gibt es viele Antriebe [...] Religion, Kultur, Krieg, Sport. [...] Die Schwänze wollen springen.“ Die Bilder werden überblendet, Stimmen und Klänge überlagern sich – es fließt die „Potlatsch-Energie“ (C. Hegemann, Ausbruch der Kunst, a.a.O., S. 66), die Überbietung der Zerstörung, während Schlingensief als „guter Hirte“ durch das Chaos schreitet und Karin Witt die Gebrauchsanleitung dafür gibt, wie die Beuys'sche Honigpumpe zur „Blutpumpe“ umgebaut werden kann. Schließlich Gelaber und Gelalle, aber kein „In-Zungen-Reden“, weil der

