

„And they took pictures of everything“: Der Irak-Krieg, die Folter, die Bilder - die Folterbilder im ‚Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘. Elfriede Jelineks dritter Monolog zu *Bambiland/Babel (Irm – Margit – Peter)* : *Peter sagt*

„Vielfalt und Wanderung der Sprachen, gewiß, aber *in* der Sprache selbst finden sie statt. Dein Land, sagt dieses Babel, ist nach allen Richtungen ausgewandert, wie die Sprache.“

Jacques Derrida, Schibboleth

„Vermittelt denen, die euch lesen, nur die Erfahrung, die sich aus dem Schmerz ergibt, die aber nicht mehr der Schmerz selber ist.“

Louis Aragon

1. „Downloading death“¹- reproducing death? Wie schreiben gegen die Folter (bilder)? – eine Einführung

Mit *Bambiland* und den zwei Monologen *Irm sagt* und *Margit sagt* legte Elfriede Jelinek schon im Frühjahr 2004 ihre Bühnenbearbeitung² des Terroranschlags vom 11. September 2001 und des sogenannten Dritten Golfkriegs vor, noch während die Schreckensmeldungen eines vom Terror geschüttelten Nachkriegs-Iraks (die Kampfhandlungen waren offiziell am 2.5. 2003 eingestellt worden) die Medien überschwemmt und die Fragen der Völkerrechtswidrigkeit des Krieges und seiner (Schein-)Anlässe und (wahren) Ursachen diskutiert wurden. Jelineks große Bühnenerzählung, gleichermaßen kritisch-politische Bestandsaufnahme, poetisch-metaphorische Transformation und phylo- und psychogenetische Ausleuchtung der Ursachen der Ereignisse, bezieht so unterschiedliche Diskurse ein wie Freuds religionspsychologische Schriften und Lacans Subjekttheorie (die das bewusste Ich scharf vom unbewussten trennt, so dass es zu einem bloßen „Effekt“ des Unbewussten (d.h. der Sprache) wird), arbei-

¹ Downloading death, [http:// www.salon.com](http://www.salon.com)

² Christoph Schlingensiefel inszenierte *Bambiland* sowie *Irm sagt* und *Margit sagt* als *Attaporno-Bambiland. Die Reise durchs Schwein* im Februar 2004 in Zürich; die Texte dieser Fassung sind abgedruckt in: Programmheft des Schauspielhauses Zürich, Uraufführung 7.2.04. Alle Texte des Bühnenwerks liegen in ihrer letzten Fassung vor in der im Dezember 2004 erscheinenden Ausgabe von *Bambiland/Babel (Irm – Margit – Peter)* im Rowohlt -Verlag (Reinbek bei Hamburg). Alle Zitate aus *Peter sagt* beziehen sich auf den Text dieser Ausgabe.

tet mit Otto Gross' Destruktionssymbolik³ und legt zugleich patriarchale und matriachale Mythen zu Grunde: Freuds Vater- und Bachofen-Grosssches Mutterrecht lassen zeitgeschichtliche Ereignisse auf mythologische und psychologische Zusammenhänge hin durchsichtig werden.⁴

Jelineks zugleich chorisches und monologisches Bühnenwerk macht die durch die Sprache der Medien „enteigneten“ Ereignisse zu einem literarischen Ereignis, indem es die Sprachen der Theorien wie die der Mythen **und** (medienvermittelten) Trivialmythen, die Sprache der antiken Dramatiker (Aischylos *Perser*) und der islamistischen Todespiloten (Mohamed Attas Testament) aufnimmt und in immer neuen Bedeutungsverweisungen und Figurenbezügen verschränkt, verkehrt und ironisch verschiebt, sie verflüssigt⁵ und gerade in dieser sprachlichen Liquidation des „livestream“ (Medien, Bilder) und des „mainstream“ das sprachliche Kunstwerk schafft und zum Ereignis macht.

Wie nun aber die Ereignisse der Folter („es ist da, das Ereignis“) und der realen Liquidierungen zur Sprache kommen, zum literarischen Ereignis werden lassen? Wie gegen eine Schwemme (die Wasser-Metaphorik der Verflüssigung trägt auch hier) von Fotos und Videos grausamster Misshandlungen irakischer Häftlinge im Gefängnis von Abu Ghraib, gegen die Liquidierungen von amerikanischen Soldaten und Söldnern, wie gegen die Flut (die Wasser-Metaphorik noch einmal) der Bilder mit „Buchstaben“ anschreiben, wie anschreiben gegen die „Unschuld der Bilder“ mit der „schuldhaften“ Sprache als dem quasi gottgleichmachenden Medium der Erkenntnis: „Wir sind immer unschuldig gewesen, also entscheiden wir uns, wie es sich gehört, wie es dazugehört, für das Bild, nicht für die Buchstaben.“⁶ Was die Bilder mitsamt denen, die sich für sie „entscheiden“, in den Stand der „Unschuld“ erhebt, während der „Buchstabe“ die seine zu verloren zu haben scheint, wird transparenter vor dem

³ Gross, Otto, Über Destruktionssymbolik. In: ders., Von geschlechtlicher Not zur sozialen Katastrophe, Hamburg (Edition Nautilus) 2000

⁴ Lücke, Bärbel, Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks *Bambiland* und *zwei Monologe*. Eine dekonstruktivistisch - psychoanalytische Analyse. In: Weimarer Beiträge, Wien (Passagen-Verlag), Heft 3, 2004, S. 362 - 381

⁵ Anders als in Hegels „Phänomenologie des Geistes“, wo die Verflüssigung die Dialektik der Aufhebung ermöglicht, ist bei Derrida das „Flüssige“ gegen die Dialektik gerichtet, sie ist „Kraft“ der Auflösung der Gegensätze, aller metaphysischen Differenzen von gut/böse, extern/intern etc.: „Im Flüssigen gehen die Gegensätze leichter ineinander über. Das Flüssige ist das Element des *pharmakon*“: Derrida, Jacques, Dissemination, Wien, Passagen-Verlag, 1992, S. 171

⁶ Für Derrida ist die „Schrift im geläufigen Sinn [...] toter Buchstabe, sie trägt den Tod in sich. Sie benimmt dem Leben den Atem“, der, als Rede, wie bei Rousseau, allein „Präsenz des göttlichen Wortes in der Innerlichkeit unseres Gefühls“ ist: Derrida, J., Grammatologie, Frankfurt/Main 1992, S. 33734. Vgl. zu Sprachmythen aber auch Müller, Max; Halder, Alois (Hg.), Philosophisches Wörterbuch, Freiburg im Breisgau 1988, S. 293 „Weil S[prache] die Welt nicht „erschafft“, sondern die durch das ursprüngliche Schöpferwort, den göttlichen Logos, geschaffene Welt den Menschen erschließt u. vernehmbar sein läßt, ist, *theologisch* gesehen, der menschliche Logos die Antwort auf den ursprünglichen Anspruch Gottes, sofern er sich durch das Wesen der Dinge ausspricht. Weil aber die Sprache Vollzugsweise, „energeia“ (Humboldt), des menschlichen Geistes ist, hat sie Teil

Hintergrund der jüdischen Mystik der Kabbala. Denn, wie Gershom Scholem heraushebt, ist „die Tora ihrem innersten Wesen nach aus göttlichen Buchstaben zusammengesetzt, die ihrerseits nichts anderes sind als Konfigurationen des göttlichen Lichtes“: Der „Sündenfall“ der Buchstaben beginnt mit der fortschreitenden Materialisierung der Buchstaben, aus denen Gottes-Namen, dann Gottes-Prädikationen, dann Worte für „irdische Ereignisse“ werden.⁷ Aber die „Unschuld der Bilder“ und der „Sündenfall der Buchstaben“ werden beide pervertiert, wenn Peter, der Medienknecht („Anhängsel der Bilder“) und Folterknecht gleichermaßen, sagt: „Diese Leute sind sowas von eklig, nachdem wir ihnen Scheiße auf ihre vier Buchstaben geschrieben haben, nein, Buchstaben mögen wir nicht so, wir sind Anhänger und Anhängsel der Bilder.“ Wie also gegen die Folter schreiben – selbst dann, wenn die Buchstaben nicht mehr zum „religiösen (Diskurs-)Universum“ gehören? Denn heißt ‚gegen die Folter schreiben‘ nicht auch, dass man sie zugleich reproduzieren muss? Und wie gegen die Sucht anschreiben, diese („unschuldigen“) Bilder im Internet massenhaft zu verbreiten und zu betrachten?⁸ Wie also gegen die Folter schreiben? Und in welcher Sprache? Und zu welchem Ende? Elfriede Jelineks dritter Monolog, der den Krieg, die Folter und die Bilder von Folterungen zum Thema macht, thematisiert damit zugleich das „Netz“ als worldwide web („Egal. Wir haben es, das schöne große Netz, und das ziehen wir voll mit Bildern ein“) und setzt gegen die Bilder der Folter und die Folter der Bilder ihre ins Groteske spielende poetische Sprache. Anhand ihrer Metaphorik (vgl. Kap. 5) und anhand der ironischen Selbstreflexivität ihres Textes arbeitet sie gleichsam die „Theorie der Wahrnehmung“ von Fotografie, Film und Video auf (Benjamin, Barthes, Baudrillard), die sie angesichts des Skandalons der Folterbilder im globalen Netz dichterisch fortschreibt und neu schreibt als eine „Theorie“ und Metaphorik der „Netz-Haut“: Die Hautmetaphorik durchzieht den gesamten Text als Metapher der Folter selbst; die Netzmetaphorik erscheint in ihrer dreifachen Bedeutung von ‚worldwide web‘; „Netz“haut des Auges, die ebenso eine Metaphernreihe bildet, und globalem „Netz“werk diverser Sicherheits- und Söldner-„Firmen“ (*human resource supply*). Dabei transportiert die Metaphorik, dass die „Netz“haut des Auges dem Netz des worldwide web genau darin gleicht, dass sie ebenso voll von Bildern ist. Sie ist so geschunden von den schändlichen Bildern, wie

nicht nur an dessen Freiheit, sondern auch an dessen Endlichkeit [..]“; vgl. ebenso Eco, Umberto, Die Suche nach der vollkommenen Sprache, München 1994

⁷ Scholem, Gershom, Zur Kabbala und ihrer Symbolik, Frankfurt/Main 1973, S. 97; vgl. zu „Buchstaben“ auch: Derrida, Jacques, Edmond Jabès und die Frage nach dem Buch. In: ders., Die Schrift und die Differenz, Frankfurt/Main 1997, S. 106: „Gott hat sich von sich selbst getrennt [was auch auf die Magritte-Passagen und das Motiv der Trennung (Körper und Haut; Bild und Empfindung) bei Jelinek verweist, B.L.], um uns sprechen, staunen und fragen zu lassen“. Und: „Die Abwesenheit und die Trennung bezeichnend, lebt das Schriftzeichen als Aphorismus. Es ist Einsamkeit [...]. Außerhalb der Differenz wäre es toter Buchstabe [...]“ (S. 112).

⁸ Die österreichische Kronen-Zeitung bietet im globalen Netz unter <http://wcm.krone.at> mehr „Folterbilder. Mehr Highlights“ an: „Special: Chronologie der Folteraffaire“; „Krone.at-Bilder: Mehr Grusel-Bilder; Krone

die mythische Figur des Marsyas, die der des Peter überlagert ist, geschändet und geschunden ist durch den Gott Apoll, der ihn nach dem Wettkampf von Flöte und Leier häutete. Mit dieser Überlagerung wird Peter zugleich zur gespaltenen (von sich getrennten – Leitmotiv des Monologs) Figur, nicht nur gespalten in den amerikanischen Söldner Peter und das mythische Opfer Marsyas, sondern auch noch gespalten in Marsyas und Apoll selbst, Folteropfer und Folterer-Täter. Als gespaltene und geteilte Figur rückt er in die Nähe des Bunuelschen Auges, des geteilten Auges im Film „Ein andalusischer Hund“, das im Eingangsteil des Monologs evoziert wird, ja, er wird als Gespaltener metaphorisch nicht nur zum „Auge des Films“, sondern - in einer Kippfigur, die es zu untersuchen gilt -, zum Auge der Kamera selbst, die alle die Videoaufnahmen und Bilder registriert, und zum Auge der Kameraden, die sie filmten und fertigten. Jede Spaltung und Teilung verdoppelt. Den möglichen Einwurf aber, dass Elfriede Jelinek Folterbilder „zitiere“ und damit ebenso verdoppele und reproduziere, widerlegt der Text selbst, dieses „Moralkunstwerk“, widerlegt die Sprache des Textes. Denn es wird ebenso Ziel dieser Arbeit sein, die Selbstreflexivität des Kunstwerkes als „Moralkunstwerk“ aufzuzeigen wie diese Sprache im Spiel der Metaphern, Synästhesien, Stimmen und Figuren transparenter zu machen; zu zeigen auch, dass es um keine sprachliche serielle Verdoppelung als Wiederholung gehen kann, sondern immer um eine Verschiebung von Bedeutung (im Sinne Derridas⁹) und eine Verwandlung der Bilder in Sprache - eine Sprache, die so eine poetische „Bedeutungstheorie von Wahrnehmung“ in zugleich ästhetischen und moralischen „Kategorien“ ist. Die ironische Selbstreflexivität ihres Kunstwerkes¹⁰ bindet Elfriede Jelinek in gewisser Weise an Benjamins Sprachreflexionen wie sich der Monolog von seiner *Kritik der Gewalt* ironisch absetzt, was im Folgenden ebenfalls zu klären sein wird. Indem sie nämlich mit der Netz (Haut)-Metaphorik zugleich das globale Netzwerk von Price Waterhouse, Blackwater und anderen Verleih-„Firmen“ anprangert, geißelt Jelinek schließlich auch die Entrechtung und Privatisierung des Krieges selbst, die Privatisierung als eine letztmögliche Form von Entrechtung: „also ich [sagt Peter-Söldner-Marsyas, B.L.] liege in einem Bereich jenseits des

⁹ ‚Wiederholung‘ (Iteration) bei Derrida ist immer „eine Spur, die das Andere als Anderes im Gleichen festhält“; sie ist also immer „eine reine Bewegung, welche die Differenz hervorbringt. Die (reine) Spur ist die *Differenz (différance, B.L.)“: Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt am Main 1992, S. 109

¹⁰ Elfriede Jelinek rekurriert in ihren jüngsten Arbeiten, z.B. den ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I-IV*, wiederholt auf romantische Werke: Märchenfiguren der Gebrüder Grimm, auf Helmina von Chézys romantisches Melodram *Rosamunde*, Schubert-Lieder. Interessant mag in diesem Zusammenhang mein Hinweis auf die Jelineksche Ironie als Fortschreibung der romantischen Ironie als Selbstreflexivität des Kunstwerkes sein, ebenso wie ihre Mythenanbindung als wiederum ironisierenden Gestus Schlegelscher „Neuer Mythologie“, worauf der Aufsatz noch einmal eingehen wird (Kap. 4). Zum Aufgreifen surrealistischer Bilder und deren Affinität zur Romantik vgl. Karl Heinz Bohrer, *Die Kritik der Romantik*, Frankfurt am Main 1989, S. 25-39: *Walter Benjamins Objektivierung der romantischen Ironie* und S. 39-62: *Das Phantastische der Surrealisten*, wo Bohrer auf den Bezug speziell von Breton und Aragon auf die Phantastik der Spätromantik als bahnbrechende ästhetische Kategorie der Moderne verweist.

Rechtsbereichs, weil ich nicht zur regulären Truppe gehöre, sondern privatisiert worden bin, wie der ganze Krieg insgesamt“. Das „mythische“ Recht, das die Rechtsgewalt des Staates ist, so Benjamin, habe der göttlichen Gewalt zu weichen. Elfriede Jelinek kleidet die Frage der Gewalt (der Folter, des Staates), die Frage des Rechts (und des Unrechts), in das Gewand oder Gewebe des Mythos von Marsyas und Apoll. In das Netz faktischer, sprachlicher, literarischer und ideeller Bezüge (der Text als Gewebe, als Netzwerk, als Sprachteppich von verknüpften (Sinn-)fäden), knüpft Elfriede Jelinek also Benjamins *Kritik der Gewalt* als einen Sinnfaden ein, den Essay, den diese Arbeit in der Lesart Derridas¹¹ einbeziehen wird, ebenso wie Giorgio Agambens *Ausnahmezustand (Homo sacer II.1)*, aus dem Jelinek ebenfalls Zitate (Theoretisches) einflicht bzw. zum „Metaphernstrang“ transformiert. Zum Mythos von Marsyas und Apoll wird die Mythenkritik hinzukommen, d.h. die Frage nach der Funktion politischer Mythenanbindung gleichsam als Legitimation, wie Benjamin sie vornimmt (Niobe, Prometheus, Artemis) und Jelinek sie de(kon)struiert. Diese Analyse wird dann aber auch die Frage nach der Funktion literarischer (nicht politischer) Mythenanbindung zu stellen haben ebenso wie die Frage nach ihrer Verbindung, und sie stellt damit zugleich die Frage nach der verwandelnden Kraft der sprachlichen, nicht filmischen, Bilder - figurae, nicht picturae.

2. Das Bild (Magritte) – das Auge (Bunuel/Dali): Das zerschnittene Auge, der gesplante Mensch. „Sehen“ – erzähltheoretisch-poetisch, psychoanalytisch, erkenntnistheoretisch und ethisch: Zu Jelineks „Moralkunstwerk“

„Alles, was nicht die Gesellschaft und ihre Institutionen angreift, ist nicht surrealistisch.“

Luis Bunuel

Elfriede Jelinek setzt, indem sie gleichsam die Bedingung der Möglichkeit einer Sprache für die Folter und die Bilder, die Folter-Bilder, zu Beginn ihres Textes poetisch auslotet¹², den Logos vor den Mythos – schon dies ein Umkehrgestus, ein dekonstruktiver Chiasmus¹³, andere werden folgen -, wobei Logos hier zu verstehen ist in seiner Bedeutung als „Rechtfertigung“. Und so „spricht“, gleich zu Beginn, zwar Peter-Marsyas als Zombie, als einer der vie-

¹¹ Derrida, Jacques, Gesetzeskraft. *Der mystische Grund der Autorität*, Frankfurt am Main 1991; im Folgenden als Sigle GK

¹² Vgl. Kapitel 5 dieses Aufsatzes zum „Sprach-Spiel“ im metaphorischen Sinne als dem „Sprachinstrument“ dieses Textes: Die Flöte des Marsyas und die Leier des Apoll werden zu den (metaphorischen) Instrumenten der Sprache selbst, mit denen Herrschafts- und Machtverhältnisse, Ohnmacht und Gewalt „zum Klingen gebracht“ werden, ein kakophonischer Wettstreit der Metaphern.

len Toten („Ich gehöre schon zu ihnen“), einer, der durch sein Foto (Bild) „ersetzt“ wurde, und doch nicht „er als er“; sondern es spricht „die Sprache selbst“, das „Werk der Sprache“¹⁴: „was bleibt mir übrig, an meiner eigenen Stelle, die man mir ebenfalls genommen hat, ein Bild hat sie eingenommen“. Peter, der Protagonist der vielen gespaltenen Stimmen, spricht da allerdings schon als „Pfeife“, die hier zwar nicht Musik-, sondern Rauchinstrument ist, der „abgelöste“ Gegenstand eines Bildes: Denn der von seiner Haut abgelöste Marsyas, der von seinem Kopf abgetrennte amerikanische Söldner-Zombie, der irakische Gefangene in Abu Ghraib, spricht als die Pfeife aus Magrittes Bild „Ceci n'est pas une pipe“ und fragt: „Warum trennen Sie ausgerechnet mich von mir selbst? [...] Why tear me from myself? Oh, I repent! I'm not worth the price!“ Dass diese „Pfeife“ (pejorative Nebenbedeutung als Wortspiel!) zugleich der Söldner ist, der von Blackwater angeheuert ist und nun seine Haut zu Markte trägt (alles eine Sache der freien Marktwirtschaft?), wird in der Bedeutungsverschiebung deutlich, der *différance* als Auflösung und Spiel (Sprachspiel nicht im Wittgensteinschen, sondern Derridaschen Sinne) fester sprachlicher Differenzen (hier z.B. Subjekt-Objekt; Wort und Objekt; Gegenstand-Mensch), wenn er sagt: „Vorhin war da noch ein Kopf drauf, ich meine am Hals, nicht am Bild. [...] Kein Instrument ist diesen Preis wert! Und schon gar nicht eine Pfeife wie ich, obwohl die wenigstens tausend Dollar am Tag dafür kriegt.“ Das Instrument, die Pfeife, wird - Spiel der *différance* - zur Flöte des Marsyas, die zum musikalischen Wettstreit gegen die Leier Apolls auftritt („Wie man eine Flöte bedient? Genauso wie man eine Pfeife bedient“), wird zum Menschen-Instrument, auf dem die Kriegsgewinnler spielen, und so Macht und Münzen zum Klingen bringen, wird schließlich zum Instrument der Reflexion über die Wahrheit der Bilder und Abbilder; denn: „Dies ist keine Pfeife“, sagt der Titel von Magrittes Bild: Es ist in der Tat das Abbild einer Pfeife. Vom Gemälde auf das Foto-Bild übertragen, heißt es dann später im Text: „Jedes Foto ist eine Lüge. Jede Tatsache ist eine.“ (Also „alles, was der Fall ist“?) Platonische Urbild/Abbildtheorie klingt ebenso an wie moderne Erkenntnistheorie, Wahrheit und Fälschung von Bildern und die „Wahrheit“ der Folter selbst: Wer nämlich Folter bei Verhören einsetzt, setzt auf das „Wahrheitsvermögen des Schmerzes“ oder die „Beziehungen zwischen der Wahrheit, der Sprache und dem Schmerz“¹⁵. Das Spiel der Bedeutungsverschiebungen macht aber nicht nur Bild und Gegenstand, sondern auch Bild und Betrachter (um die wird es noch gehen, um die sich beim Foltern filmenden

¹³ Vgl. zu Chiasmus: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, Frankfurt am Main 1988, S. 76 f

¹⁴ Auf strukturalistische und systemtheoretische Implikationen kann hier nur hingewiesen werden, z.B. bei Foucault, Michel, *Was ist ein Autor?* In: *Schriften zur Literatur*, Frankfurt/Main 1988, S. 7-31, bzw. Luhmann, Niklas, *Soziale Systeme: Grundriß einer allgemeinen Theorie*, Frankfurt/Main 1996

¹⁵ Vgl. dazu: „Die Wahrheit der Folter. Denken im Licht des künftigen Anschlags“: *Süddeutsche Zeitung*, 19.5.04: www.sueddeutsche.de/politik/archiv/

und fotografierenden GIs) zum Gegenstand der Reflexion: „Sogar den Bildern tut es noch weh, und man wird sie in Zukunft nicht mehr von ihrem jeweiligen Betrachter trennen können, der eigentlich Kurzweil wollte“ – und hier sind die Betrachter nicht etwa nur die filmenden Folterknechte, sondern auch die die Videos und Fotos betrachtenden Voyeure, die, während sie die Selbstaffektation durch die Folterbilder genießen, schon moralische Empörung verlauten lassen. Und wie trennt man (die Bedeutungsverschiebungen, die Motiv-Reihen von *trennen*, *abtrennen*) Selbstaffektation und Moral, wenn man nicht voraussetzt, dass Kants Trennung von Pflicht und Neigung allgültig ist? Die Stimme des moralisierenden Sprechers hier verschiebt die Bedeutung ein weiteres Mal: „Alle Betrachter werden gezwungen werden, sich an diese Bilder zu klammern, und wenn sie es nicht tun, dann klammern sich die Bilder eben an sie.“ Selbstreflexion statt Selbstaffektation? In äußerster Ironie fordert die Peter-Künstler-Marsyas-Stimme immer wieder zur Selbstaffektation auf, zum Genießen der (Folter)bilder: „Hinschauen! Sie haben ein Recht darauf! [...]Und dann eignen Sie sich dieses Bild an [...]“. Zur Selbstreflexion freilich müsste ich mich gleichsam von mir trennen, „außer mir“ sein in einem nicht-emphatischen Sinne, um mich zu mir zurückwenden zu können - und wie soll das funktionieren, wenn „ich“ und „mein Bild“ gleichsam zusammengewachsen sind wie ich und meine Haut: „Wir sind doch zusammengewachsen, ich und ich“. Hier bezieht sich Jelinek zwar wieder, wie schon in *Bambiland* und den beiden *Peter sagt* vorausgehenden *Monologen*, auf die Freudianisch-Lacansche Subjekttheorie der Trennung (Spaltung) von Bewusstem und Unbewusstem, aber diesmal rekurriert sie auf die Bilder selbst, und zwar die Bilder des ersten surrealistischen Films, Bunuel-Dalis *Un chien andalou*¹⁶, in dem Bunuel selbst den Mann mit dem Rasiermesser spielt, der der jungen Frau das Auge zerschneidet. Und damit bezieht sich Jelinek zugleich auf die Mittel - Bild (Magritte) und Film (Bunuel) - als Medium der Kunst, die aber letztlich genauso wie die Folter-Bilder und Videos als Massenmedien reproduzierbar geworden sind (wenn auch nicht in gleichem Sinne konsumierbar?). Peter, die Stimme (des Künstlers, des Autors, des Autors als Künstler), Peter, der Zombi (der Künstler, der Autor als Zombi?) verkündet: „ich öffne Ihnen jetzt die Augen“, Ihnen, „[s]ehr geehrter Mann, sehr geehrte Frau.“ Und der Leser, gewohnt, diese Worte in der Alltagssprache streng metaphorisch zu verstehen, stutzt, wenn dieser Autor-Künstler-Sprecher (der erzähltheoretischen „Rollenprosa“) im Spiel der *différance* oder doch eher im „surrealis-

¹⁶ Vgl. dazu: „Ein andalusischer Hund: Das blinde Sehen als Thema“: „Die Zerstörung des Auges ist als Schlüssel zu verstehen. Sie öffnet eine Welt der alogischen Bilder und der Bilder aus den Bewußtseinstiefen eines Lebensablaufs“: Schneede, Uwe M., *Die Geschichte der Kunst im 20. Jahrhundert. Von den Avantgarden bis zur Gegenwart*, München: Beck 2001, S. 100

tischen Spiel“¹⁷ einer *écriture automatique*, einer „surrealistischen magischen Kunst“ (EM, 107), sein sprachliches „Messer“ zur Blendung zückt, das wahrhaft magische Dimensionen annimmt, denn es ist erst ein „Excaliburli“ (hier verschmelzen des Gralsritters Arthurs Schwert und das gemetzelte Burli-Opfer aus dem *Prinzessinnendrama Die Wand*¹⁸ - von Peter-Marsyas heißt es: „man hat seinen Kopf wie bei einem Opfertier festgehalten“ - ebenso wie das Motiv des Bunuel-Films mit dem der Blendung als Kastration in Mythos und Psychoanalyse); und dann ist es das Messer, mit dem Marsyas gehäutet, mit dem Nick Berg, der amerikanische Soldat, geköpft wurde. Die Stimme - Peter-Autor-Künstler? - versichert: „egal, wenn Sie sich also Menschen, die mit diesem Messer geköpft wurden [...]“ vorstellen: „es ist nicht dasselbe Messer, mit dem Ihnen ins Auge geschnitten wurde“¹⁹, damit Ihre Pupillen sich gerade und parallel auf einen Punkt richten“, und hinterlässt damit zugleich einen versehrten, geblendeten Leser, der unversehens das „Bunuelsche Schicksal“ erlitten hat, damit er das blinde Sehen lernt, fern von den Sensationsbildern, in der Rückwendung auf sich selbst, die die Reflexion ist: „Blindness and Insight“²⁰: Die Stimme des Autor-Künstler-Sprechers ist selbst zum Messer geworden, zum „Wellenschliffmesser“, mit dem er „auf des Messers Schneide“ schreibt, ein Wellenreiter der Sprache, des Elements der Verflüssigung aller feststehenden und festgeschriebenen Bedeutungen, des liquiden Elements, des Elements der Liquidation (vgl. Kap. 1). Und der hier spricht, ist Peter-Rosamunde (*Der Tod und das Mädchen IV*), der sagen könnte wie sie: „Schneidende Wellen, ich schreib und schreib [...]. Das Messer ist nicht fest, das Messer ist zwar scharf [ja, der Leser ist schon versehrt, geblindet, ein Ödipus der Literatur, B.L.], jedoch ist es kein Messer. Wasser ist es“.²¹ Aber Peter hat natürlich

¹⁷ Breton, André, Erstes Manifest des Surrealismus (1924). In: Surrealismus in Paris 1919-1939. Ein Lesebuch, Leipzig 1990, S. 107; im Folgenden als Sigle EM

¹⁸ Vgl. dazu: Lücke, Bärbel, Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen IV, Jackie und Der Tod und das Mädchen V, Die Wand*. In: literatur für leser, 04, 1, 27. Jahrgang, Frankfurt/Main, Berlin, New York, Wien, S. 22 - 41

¹⁹ Der Schnitt durch das Auge verweist schon hier auf den Aufsatz Benjamins - *Kritik der Gewalt* -, der im Mythos-Kapitel dieses Aufsatzes verhandelt wird. Wenn nämlich Benjamin eine „mythologische Gewalt“, die die schlechte unmittelbare Gewalt des „recht-setzenden“ und „rechterhaltenden“ Staates ist, von einer „reinen“, „göttlichen Gewalt“ unterscheidet, so meint diese Unterscheidung „im Begriff der „reinen“ Gewalt sich selbst, jenen Schnitt, Schlag, der nicht „Setzung“ wird – weil jede Setzung schon „Einsetzung“ geworden sein wird, in der sie erst gerechtfertigt ist [...]“. Die „Schnittstelle“ selbst ist aber nicht der eigentliche Umschlag von mythischer in göttliche Gewalt; sondern die „reine unmittelbare Gewalt“ (die göttliche) hat „keine mögliche historische Stelle – oder *nur* eine „Stelle“: die (unmögliche) Nullstelle des Risses“: Menke, Bettine, Benjamin vor dem Gesetz: Die Kritik der Gewalt in der Lektüre Derridas. In: Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida – Benjamin, hg. v. Anselm Haverkamp, Frankfurt/Main 1994, S. 223 und 224; im Folgenden als Sigle DB

²⁰ Damit beziehe ich mich auf den gleichnamigen Titel des Buches von Paul de Man: *Blindness and Insight. Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, University of Minnesota 1997

²¹ Jelinek, Elfriede, *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*, Berlin 2003, S. 45; vgl. dazu: Lücke, Bärbel, Denkbewegungen, Schreibbewegungen – Weiblichkeits- und Männlichkeitsmythen und - bilder im Spiegel abendländischer Philosophie: Eine dekonstruktivistische Lektüre von Elfriede Jelineks *Prinzessinnendramen Der Tod und das Mädchen I – III*. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos, hg. von Bettina Gruber / Heinz-Peter Preußner, Würzburg (Königshausen & Neumann), demnächst

(wie der „Leser“, dem es zugeschrieben ist) ein „erigierte[s], engagierte[s] Messer“, als männlicher „Sprecher“ (also ein Schreibender) verfügt er selbstredend über ein Phallus-Messer (pen – pencil – Penis). Und nun nähert es „sich schon, bereit zur Augenoperation, die Ihnen letztlich guttun wird, aber die Augenapparate wollen sich im letzten Moment nicht und nicht miteinander vereinigen. Sie haben einen Horror vor der Vereinigung, horror unionis“: „Dabei will es doch nur einen Schnitt durch Ihr Sehen ziehen.“ Und dann ist es geschehen, und die Bilder implodieren: „Ein Eisberg, scharf wie eine Rasierklinge, hat Ihr titanisch dahingleitendes Augenschiff einfach der Länge nach aufgeschnitten“; und nun: „Alles Eis. Kälte. Wasser. Schreien.“ Was ist hier geschehen und warum? Das Auge „als das wichtigste Sinnesorgan des Menschen“ war „in der Symbolik immer mit dem *Licht* und „geistiger Schaufähigkeit“ verbunden²²; in der Philosophie ist es seit Platons Sonnengleichnis aus dem „Staat“ Abbild der Sonne, die wiederum Urbild des Göttlich-Guten ist. Als dieses onto-theologische Abbild ist es in die abendländische Metaphysik, den Rationalismus, eingegangen, Symbol zugleich des inneren Lichtes der göttlichen Vernunft des Menschen. Und als dieses Abbild der Sonne ist es ganz, eines, nicht getrennt und nicht gespalten: Es weiß und sieht die Wahrheit als Korrespondenz, Entsprechung von göttlicher und menschlicher Vernunft, Sein und Seiendem, Urbild und Abbild. Aber in dieser Verdoppelung (Nietzsche) **war** sie bereits gespalten. In der metaphysischen „Geschichte des Auges“²³ (Bataille) ist nun dieses Auge zerschnitten worden, und Jelinek verhandelt diese „Augenoperation“, diesen Schnitt, auf mehreren Ebenen: zunächst erzähltheoretisch, indem sie sich der surrealistischen Traumbilder bedient, der Sprache des Unbewussten, und das heißt, die Schichten des Bewusstseins auf mehrere Sprecherebenen (Stimmen) oder Figuren (Rollen) verteilt. Aber auch das erzähltheoretische Moment kippt um²⁴ zum wahrnehmungspsychologischen, und die monströs „gefolterten“ Metaphern werden zu Kippfiguren²⁵ (wie z.B. das Messer), und auch der Sprecher Peter ist eine Kippfigur (er-

²² Biedermann, Hans, Knauer's Lexikon der Symbole, München 1989, S. 42

²³ Eine andere Geschichte des Auges erzählt Derrida vom Gott Thot der ägyptischen Mythologie, den Platon im *Phaidros* aufnimmt: Derrida, Jacques, *Grammatologie*, Frankfurt/Main 1992, S. 120-121; immer aber spielen die Sonne und das Auge, das Auge der Sonne, eine große Rolle.

²⁴ Zu den Jelinekschen Kippfiguren sei hier auf Derridas Rousseau-Analyse verwiesen: Rousseau beschreibt im *Essai sur L'origine des langages*, wie Gott „mit dem Finger die Achse des Erdballs [berührt und er] neigte sie gegen die Achse des Universums. Auf diese *leichte Bewegung* hin sehe ich das Antlitz der Erde sich wandeln und die Bestimmung des menschlichen Geschlechts sich entscheiden“. Dazu schreibt Derrida: „Dieses Spiel ist das Spiel der Welt. Damit eine einfache Bewegung des Fingers sie um sich selbst drehen machte, mußte die Welt um ihre Achse spielen können. Weil es in der Bewegung der Welt Spiel gab, hat eine beinahe nichtige Kraft auf einen Schlag, mit einer stillen Geste sowohl der Geschichte als auch der Sprache, der Zeit, dem Verhältnis zum anderen, dem Tod usw. zum Glück oder zum Unglück gereichen können. [...] Der die Achse des Erdballs neigte, hätte ein Spieler-Gott sein können, der, ohne es zu wissen, das beste und das schlimmste zugleich riskiert. Sonst wird dieser Gott überall als Vorsehung bestimmt.“ Derrida, Jacques, *Grammatologie*, a.a.O., S. 439 und 444

²⁵ Noch einmal zur Kippfigur bei Gernhard, Robert (ders., *Kippfigur. Erzählungen*, Zürich 1986): „‘Kippfigur‘ ist ein Begriff aus der Wahrnehmungspsychologie: er bezeichnet optische, meist graphische Darstellungen, die

zähtheoretisch und wahrnehmungspsychologisch), die von der Täterrolle in die Opferrolle, von Marsyas zu Apoll, vom Söldner zum Folteropfer, vom „auktorialen Erzähler“ zur Künstler-Spieler-Stimme kippen wird. Jelinek verhandelt den Schnitt durchs Auge aber auch subjekttheoretisch und erkenntnistheoretisch, denn der erste, der ein Rasiermesser an erkenntnistheoretische Wahrheiten (Korrespondenztheorie der Wahrheit z.B.) legte, war Wilhelm von Ockham, der die metaphysischen Prämissen mit dem „Instrument“ beschnitt, das seitdem als „Ockhams Rasiermesser“²⁶ in die Philosophie eingegangen ist. Seitdem sind wir auf die sinnlich wahrnehmbaren Bilder angewiesen: der erste Schnitt durchs sonnengleiche Auge. Und nun wollen wir nicht mehr das göttliche Urbild im menschlichen Abbild sehen - „horror unionis“ -, die Pupillen wollen nicht parallel geschaltet werden angesichts der Bilder und der Bilder von den Bildern. Das Rasiermesser wird in der Jelinekschen Metaphern-Spur der *différence* - des Spiels der Bedeutungen - auch zu dem Rasiermesser, mit dem das Recht beschnitten wurde: „Das Recht rennt als erstes schauernd davon, wenn es mich sieht. Bitte, der Staat muß [...] sich verteidigen, aber in dieser saugenden Leere, wo die Luft durch meinen Brustkorb [...] geigt, als wären sie Riemen und gleichzeitig das Rasiermesser, das sich selber schärfen möchte, da ja auch alle Bedingungen sehr verschärft worden sind [...].“ Wenn aber das Unbewusste wieder zum *Bambiland* der einen (pervertiert-platonischen) Schein-Welt verkommen ist, gilt, dass man „gar nichts mehr aufnehmen [kann], was man nicht fotografiert oder gefilmt hat. Yahoo, das ist die Lust am Schauen und Erleben, eins wie das andere. Wenn man nichts erlebt, kann man wenigstens Bilder schauen gehen“. Und es gilt auch: „Und ich muss mir das alles anschauen, sehe aber nichts mehr. Das ist die wahre Folter: Man weiß, es ist da, es betrifft einen sogar persönlich, aber man sieht es nicht, man sieht es nicht mehr“, wie man dasitzt in seinem Wohnzimmer, das das „Wohlzimmer“ ist, in dem es sich, juchu, so angenehm gruselt. Jelinek spielt mit der Polyphonie der Wörter „aufnehmen“ (als wahrnehmen) und „aufnehmen“ (als fotografieren) in einer grandiosen sprachlichen „Sinfonie“ („Sinfonie, erleuchte, ertöne“). Denn das polyphone Wortspiel wird dann später variiert in Bezug auf die Rechtlosigkeit des Söldners Peter-Marsyas wieder aufgenommen als „Ausnahmezustand“ und „Aufnahmezustand“: „Wenn Sie mich in meinem ganz privaten gemütlichen Aufnahmezustand hier so sehen, Kamera läuft [...].“ War die Bunuelsche Rasierklinge ein Schnitt durch das Bewusstsein des vernünftigen, einheitlich-zentrierten Subjekts, das von Freud an gespalten ist in das helle Bewusste und das dunkle Unbewusste (und von Lacan an sogar

durch Änderung von Blickwinkel und Perspektive in ein anderes Bild umkippen können“: www.hagestedt.de/gernhardt/

²⁶ Vgl. Prechtel, P.; Burkard, F.-P. (Hg.), Metzler-Philosophie-Lexikon, Stuttgart, Weimar 1999, S. 411: „Ockham's razor [...], auch Sparsamkeits- oder Ökonomieprinzip genannt, besagt, daß zur philosophischen und wissenschaftlichen Erklärung einer Sache keine unnötigen Entitäten angenommen werden sollen.“

dreifach in das reale Ich, das immer triebgebunden-unbewusste, ohne Zugang zum imaginären oder symbolischen), so sind wir also von nun an gespalten und auf ewig von uns selbst „getrennt“: Das Ich vom Ich, der Trieb von der Vernunft, das Lustprinzip vom Realitätsprinzip, das Dionysische vom Apollinischen (und eine der ältesten Dionysos-Formen, den Dionysos Melangainis, „Dionysos des Schwarzen Ziegenfells“, „eine satyrhafte Sündenbockgestalt wie die des Marsyas“²⁷, ist in der gespaltenen Figur des („verkohlten“) Peter-Marsyas-Apoll wiederzufinden). Wenn er leitmotivartig wiederholt: „Man hat mich [...] von mir getrennt“, so kann man das zum einen innerhalb der Bildreihe der „Bilder“ lesen (Fotos, Videos, Magritte); und wenn er sagt: „Ich habe doch nur noch mein Bild, um mich daran festzuklammern“, so gibt dies die Sicht frei auf die totale Veräußerlichung des Inneren (und Jelinek bezieht Medienmythen mit ein: „Vergleichen Sie die Fotos: vorher – nachher“): „Nein, trennen Sie mein Bild nicht von mir ab, das wäre eine zu strenge Strafe, ich sagte es schon wiederholt [...]! Lassen Sie mir mein Bild! [...] Nachher fühle ich mich noch, als hätten Sie mich weggeworfen“ – und darum handelt es sich ja, um „Wegwerfssoldaten“, um „Wegwerfbilder“. Die leitmotivartige Trennung von Ich und Haut, Ich und Bild („Man hat mich von mir getrennt“, B.L.) verweist aber zum anderen auch auf die Psychoanalyse mit dem Aspekt der Ichspaltung, bei der es um Ich-Projektion auf den anderen geht, also die Abspaltung der negativen Ichanteile und deren Verdoppelung im Bild des anderen.²⁸ Das wiederum verbindet die Metaphernreihe von Bild-Auge-Sehen mit dem Mythos und ebenso mit dem Diskurs von Gewalt und Recht (Benjamin/Agamben). Denn wenn Peter-Marsyas, der als Söldner, als gehäuteter und verbrannter Schatten seiner selbst vom Brückengeländer in Falludscha baumelt, über George W. Bush-Apoll sagt: „Also ich bin nun wirklich kein Apoll mehr, ich bin vielmehr sein Opfer [...]. Ich bin nicht einmal sein Opfer, ich bin sein Ich, das von sich getrennt werden mußte, leider mit Gewalt“, so verweist das auf die Schattenprojektion, auf den Freudschen Abwehrmechanismus, nach dem „Gefühlsregungen, die als verboten oder unbefriedigbar empfunden werden, nach außen projiziert und anderen Personen untergeschoben [werden]. Das Ich entlastet sich so von seinen eigenen unbewussten Triebrengungen, indem es sie als die eines anderen wahr-

²⁷ Walker, Barbara, Das geheime Wissen der Frauen. Ein Lexikon, München 1997, S. 171

²⁸ Emmanuel Lévinas drückt den Sachverhalt als Umkehrung aus: „Der-Andere-im-Selben der Subjektivität ist die Beunruhigung des Selben durch den Anderen“: Lévinas, E., Jenseits des Seins oder anders als Sein geschieht, Freiburg, München 1998, S. 69. Auf Lévinas kann hier leider nur sehr kurz eingegangen werden. Hingewiesen sei hier, auch mit dem Risiko des Vorwurfs des bloßen Anreißens einer komplexen Problematik, auch noch auf die Haut, die bei Lévinas erwähnt wird in Bezug auf „die Verantwortung für den Anderen“ die ihm ein „Ausgesetztsein dem Anderen“ ist: „Ausgesetztheit des Ausgesetztseins, Ausdruck, Sagen [...], das sich entblößt, das heißt, das sich noch seiner Haut entledigt – Empfindlichkeit, die unter die Haut, die an die Nerven geht, Überempfindlichkeit, die sich aussetzt bis zum Leiden“, ders., a.a.O., S. 50/51

nimmt.“²⁹ Aber vorerst will ja Peter-Bunuel-Künstler uns die Augen öffnen, der Umweg führt uns wieder zurück. Er will uns die Augen öffnen für die Wahrheit unserer Wahrnehmung, die unsere Netzhaut erscheinen lässt wie einen „leere[n] Fetzen, der alles aufnimmt und alles gleichzeitig durchläßt“ , fast wie in Karl Krolows Gedicht „Verlassene Küste“, wo die Matrosen sagen: „Tabak rieselt durch die losen/Augenlider in uns ein“.³⁰ Die Spaltung, die Verdopplung der Gräuel – dass „sie“ foltern, dass „sie“ filmen , dass es durchrieselt, was sie filmen, durch die leeren Augen in das tote Ich – erscheint so gerade als die Folge der Aus-Blendung unserer Subjektspaltung, wie das Wortspiel suggeriert: „Es hilft uns, daß man inzwischen die Blendung nicht mehr einstellen muß und die Entfernung vom anderen auch nicht“ und - in Bezug auf Ödipus: „Da reden alle immer von diesem Geblendeten, aber der hat das selber gemacht, weil er seine Mutter gefickt hat.“ Wenn aber die „Netzhaut alles aufnimmt und gleichzeitig alles durchläßt“, dann vergessen wir auch, dass „es eine ganz andere Natur ist, die zu dieser Kamera gesprochen hat als die, die zum Auge spricht. Das Auge ist doch deswegen zerschnitten worden, damit die Natur direkt zur Natur sprechen kann“ (3)³¹ - wie bei Lynndie England, der amerikanischen Soldatin, die pure „Lust am Schauen und Erleben“ zur Natur geworden ist, ja zur „natürlichen“ Moral³²: „Und wie begründen wir unsere Moral? Wir dachten einfach, es sehe lustig aus. Ja, das sagen wir“; „bei der ist das Natur, bei der ist alles Natur, und dagegen ist kein Kraut gewachsen.“ Die elektronischen Postkarten mit digitalen Fotos von Kamelen, der Wüste und nackten irakischen Gefangenen, „gestapelt“ oder an der Leine gezogen, die die GIs „nach Hause“ schickten und die schließlich die ganze Welt erreichten, enthielten Grüße wie: „Having a good time. [...] Wish you were here!“ Dazu bemerkt Tom Engelhardt: „And thanks to these images of and from the boys and girls next door („It’s not in her nature [B.L.] to do something like that [...]“), Americans find themselves plunged into a different world.“³³ Schließlich ist doch der gesamte Krieg naturalisiert, die Demokratie zum

²⁹ Prechtel, P. und Burkhard, F.-P., Metzler-Philosophie-Lexikon, Stuttgart, a.a.O., S. 471 und Freud, Sigmund, Die Ichspaltung im Abwehrvorgang, Sigmund Freud Studienausgabe, Bd. III, Frankfurt/Main 2000, S. 388 ff

³⁰ Krolow, Karl, Verlassene Küste. In: Ergriffenes Dasein. Deutsche Lyrik des Zwanzigsten Jahrhunderts, München 1959, S. 361

³¹ In Benjamins „Kleine[r] Geschichte der Photographie“ findet sich der erste Teil des Jelinek-Zitats wortwörtlich mit deutlichem Bezug auf die Psychoanalyse: „ Es ist ja eine andere Natur, welche zur Kamera spricht als welche zum Auge spricht; anders vor allem so, daß an die Stelle eines vom Menschen mit Bewußtsein durchwirkten Raums ein unbewußt durchwirkter tritt“. In: Benjamin Walter, Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, Frankfurt/Main 1963, S.72

³² Elfriede Jelinek scheint hier ebenfalls schon ironisch auf Benjamin anzuspielen. Wenn nämlich Benjamin die mythische Gewalt der staatlichen Rechtssetzung der göttlichen Gewalt gegenüberstellt, die als „reine“ die „Vernichtung“ der Staatsgewalt bewirkt - die „Entsetzung der Setzung“ -, so liegt freilich schon in der Setzung die Kontrastierung von „ideell“ und „natürlich“: „Die Setzung, „ideell“ in dem Maße, in dem sie keine Naturgewalt ist, bleibt dennoch an das gebunden, was Benjamin „das bloße natürliche Leben“ nennt, also an den Schuldzusammenhang, der das Schicksal ausmacht“: Düttmann, Alexander García, Die Gewalt der Zerstörung. In: Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin, a. a. O., S. 294

³³ Engelhardt, Tom, Postcards from the Edge, www.alternet.org/story/18645

Naturzustand³⁴ erklärt worden: „Der Krieg ist ja unberechenbar, man könnte ihn mit einer Pflanze vergleichen, deren Wachstum nichts und niemand aufhalten kann.“ Die Natur ist der Trieb, das Dunkel-Dionysische in uns, dessen Folgen (Krieg z.B.) wir „erträglicher“ machen, wenn wir sie „naturalisieren“, gleichsam der „Wirklichkeit“ anpassen (wie Clifford Geertz von der Religion sagt: „...daß die Stimmungen und Motivationen völlig der Wirklichkeit zu entsprechen scheinen...“³⁵). Kippfigur Peter sagt: „Ich weiß schon, daß Naturtreue ungewohnter wirken kann als die gewohnte Natur“ [...]. Aber auch hier haben wir es wieder mit Menschen zu tun, die ihrer Natur nicht länger treu geblieben sind. [...] Sie sind dadurch unmenschlich geworden, das macht der rauhe Umgang des Menschen mit der eigenen Natur, der man sich nicht beugen will, bis sie einen beugt.“ Und wie die „Fotos Macht über Licht und Dunkel“ haben, so haben wir zur dionysischen Trieb-Natur das apollinische Licht, die Geist-Vernunft, die Ratio und die Moral, die auf ihr gründet. Allerdings gilt auch: Das *lumen naturale*, das göttliche Licht der Gott-Natur des Menschen, kommt nicht mehr aus der Vernunft als Abbild des *logos*: „[D]as Licht kommt von der Kamera“; denn „fürs Fotografieren braucht man nur eins: Licht Licht Licht.[...] Aber auch diese neuen Fotos werfen kein Licht auf diejenigen, die die menschliche Pyramide erbaut haben, dieses Kunstwerk“ - oder auf diejenigen, die den Kapuzenmann „verkleidet“ und verdrahtet haben, diesen dunklen Todesengel, dieses Gegenbild zum „dämlich blondierte[n] Apoll“, den „Neon-Blonde[n]“, den Neo-Blonden“, den neuen Apoll-Brad-Pit(bull)-Christus, den „Sonnengott“, mit dem der Kapuzenmann ebenso wenig konkurrieren kann wie der Peter-Marsyas – „Rumpftorso, ganz vollkommen total schwarz“ (Dionysos Melangainis). Peter-Apoll-Achill, dieser ironisiert-persiflierte Gott des Lichts, des Saitenspiels und des Gesangs, dieser Gott des Maßes und der Harmonie, der „helle Mensch des Westens“ („Da kommt jetzt dieses phosphorizierende Licht daher, es will in meinen Arsch, es will einmal in den Arsch eines hellen Menschen“), wenn eben auch künstlich blondiert wie Achill in der gigantischen Troja-Verfilmung („Apoll, [...] der Helle, der hell Getünchte“), ist „in seiner Doppelrolle Achill/Apoll“ auch (ironisches) Abbild dieser Doppelnatur des Menschen als Natur (Trieb) und (göttlicher) Geist (-Tünche?), das von Jelinek gerade durch die Wortspiele und Trivialmythen-Zitate als „unecht“ denunziert wird, gleichsam als die Star-Rolle des Menschen in gigantischer Inszenierung wie in der des Troja-Mythos. Die

³⁴ Im philosophischen Sinne stellt der Naturzustand „im Rahmen der Vertragstheorien“ ein „Gedankenexperiment dar, in dem die Bedingungen des Lebens in einem vorgesellschaftlichen oder vorstaatlichen Zustand fiktiv rekonstruiert werden. Er zeigt die natürlichen Freiheiten und Rechte auf und benennt die denkbaren Konflikte. Durch ein solches Konstrukt soll der Nachweis erbracht werden, daß es rationale Gründe gibt, einen solchen N[aturzustand] zu verlassen und einen Gesellschaftsvertrag zu schließen. Er ist durch eine absolute Ungebundenheit der einzelnen gekennzeichnet[...]“: Prechtl, P.; Burkard, F.-P., Metzler-Philosophie-Lexikon, a.a.O., S. 394

dunkle Naturseite des Menschen (die Dionysos-„Achill-das-Vieh“-Seite, ein Christa-Wolf-Zitat) fasst nun Nietzsche in das Bild der Blendung und des Blicks, in die Metapher des Auges (als Umkehrung von Platons Höhlengleichnis), deswegen sei ein längeres Zitat erlaubt: „Wenn wir bei einem kräftigen Versuch, die Sonne ins Auge zu fassen, uns geblendet abwenden, so haben wir dunkle farbige Flecken gleichsam als Heilmittel vor den Augen: Umgekehrt sind jene Lichtbilderscheinungen des sophokleischen Helden, kurz das Apollinische der Maske, nothwendige Erzeugungen des Blickes in's Innere und Schreckliche der Natur, gleichsam leuchtende Flecken zur Heilung des von grausiger Nacht versehrten Blicks.“³⁶ Peter-Apoll-Künstler aber stellt nun nicht etwa sich selbst ins Helle, in das „Scheinwerferlicht“, sondern die Moral (und in Jelinekscher Parodie erscheint die zugleich als saturierter Arbeitnehmer („fest angestellt“) und als zum Objekt degradiertes misshandeltes Gefangenes: „angenagelt“ (auch eine Jesus-Parodie?: „Noch heute wirst du mit mir im Paradiese sein, na, wer sagt denn, aber zu Jesus, da gehören zwei“) - die Parodie, die einzige Möglichkeit, in der Moral noch zu retten ist?): „in den Lichtkegel habe ich die Moral jetzt fest angestellt und fest angenagelt, damit sie nicht weg kann aus meinem strahlenden Licht“ ; denn die Moral: „Das ist mein Thema“ – das Thema als Parodie: die einzige Möglichkeit, in der die verlogene Moral der Mächtigen und Frommen noch zu entlarven ist? Dem Gott des Lichts, Peter-Apoll, ist ja auch nicht besonders zu trauen³⁷, denn er ist zwar „ganz besessen“ von der Moral, aber darin hat er es auch - Jelineks Ironie - leicht. Denn zwar sagt er: „[...] ich fühle alle Arten von Grausamkeit direkt am eigenen Leib, ohne sie je spüren zu müssen“; und auch: „Ich spüre das, das geht wirklich bis ins Körperliche hinein bei mir und auch wieder heraus, echt.“ Denn was das Messer betrifft, so hat es ja seine Augen „im Grunde nicht getroffen“; und das heißt: Peter-Söldner-GI-Marsyas-Apoll ist „wunderbar“ immunisiert gegen jedes Leid, gegen jedes Unrecht, gegen Folter, Krieg und Terror. Er ist der neue Prometheus, die Flammenwerfer-Maschine, der neue „Lichtbringer“ (Aufklärer? Luzifer?) der neuen Präzisions-Aufklärungs-Waffen („Also, Aufklärung durch Feuer“).

Das Licht der Vernunft³⁸ hat an Leuchtkraft so viel eingebüßt, dass es zwar ein „Moralkunstwerk“ hervorbringt, aber es ist ein „übermorgiges, übermoralisches, kunstsaueres Moralinwerk“, und in diesen Epitetha steckt der ganze utopisch-pathetische Anspruch Elfriede Jeli-

³⁵ Geertz, Clifford, Dichte Beschreibung. Beiträge zum Verstehen kultureller Systeme, Frankfurt/Main 1983, S. 86

³⁶ Nietzsche, Friedrich, Die Geburt der Tragödie. In: ders., Kritische Studienausgabe, hg. v. Giorgio Colli undazzino Montinari, München 1988, S. 65

³⁷ Zum „unzuverlässigen Erzähler“ vgl. Martinez, Matias und Scheffel, Michael, Einführung in die Erzähltheorie, München (Beck) 1999, S. 95 ff

³⁸ Vgl. auch: Welsch, Wolfgang, Vernunft. Die zeitgenössische Vernunftkritik und das Konzept der transversalen Vernunft, Frankfurt/ Main 1996

neks, der freilich nicht anders kann, als sich selbst wiederum zu ironisieren. Denn die Leuchtkraft der Vernunft ist buchstäblich „im Arsch“, dort, „wohin wir einen Glühstab gesteckt haben“, und Peter-Apoll fragt in der „endlosen Unschuldigkeit“³⁹ eines perfiden Entlarvungsgestus: „ist das so ein Stab, wie ihn die Kinder am Nationalfeiertag zum Feiern bekommen?, damit ihr inneres Feuer für ihr Land angefacht bleibt?“ Wenn Apoll-Prometheus „uns“ aber in ironischer Dialektik mitteilt: „Das Feuer bringen wir nämlich, damit die Menschen sich nicht mehr erinnern müssen, was einmal mit ihnen geschehen wird“, dann verkündet er selbst den Tod der Vernunft (und der Kunst als Menschheits-Gedächtnis?). War das „Moralkunstwerk“ des von einer Figur zur anderen kippenden Peter-Marsyas-Pan-Künstlers schon als „übermorgiges, übermoralisches, kunstsaueres“ charakterisiert, so wird es jetzt zur pathetisch-anklagenden Geste surrealistischer Verzweiflung, die angesichts der pervertierten Vernunft(moral) nicht verzweifeln will: „Stattdessen schreie, nein: schreibe ich halt mein [...] Moralinwerk, was bleibt mir übrig, [...] mein inzwischen mit Ersatzstoff gesüßtes, längst gesättigtes Werk.“ Was aber hier als ein Trotz-alledem-Glaube an „die“ Moral und die Wirkung des Moral-Kunstwerks unterstellt werden kann, wird von Jelinek wiederum leitmotivartig subvertiert. Denn wenn Ironie bei ihr nicht nur durch Wortspiele, durch Bedeutungsverweisungen, Groteskisierung von Tropen (Synästhesien, Metaphern), Auflösung von ontotheologischen Modellen - z.B. des Theaters als „Mimesis“ - in Stimmen und Kippfiguren, sondern auch durch Mythen-De(kon)struktion und Engführung mit Trivialmythen als ästhetisches Verfahren eingeholt wird, dann ist hier nun auch auf die den gesamten Text durchziehende, vielfach verhunzte, inzwischen zur trash-Mythe verkommene Fernsehwerbung-„Verordnung“ des „Fragen-Sie-Ihren-Arzt-oder-Apotheker“-Spruchs für Medikamente zu verweisen – wie ja der biologistisch-klinische „Diskurs“ - als diskursiver Rest - bei ihr ebenso den gesamten Text durchzieht. Mal ist es Peter-Marsyas-Zombie, dessen Haut im Bombenfeuer verbrannt ist, der schreit: „Helfen Sie mir, Herr Doktor! Helfen Sie mir, Ihr ärztliches Fehlverhalten zu vermeiden! Das Feuer hat bereits ein wenig geholfen, doch wir brauchen noch mehr Hilfe, viel mehr [um zu töten, B.L.]“. Mal ist es der „Server“ selbst, der unter dem „Bazillenschwarm“ der Benutzer „eingegangen“ ist: „Er hat seinen Arzt oder Apotheker nicht gefragt.“ Das „Moralkunstwerk“ gegen die Strategien der „Maschinisierung“ unserer Körper und Seelen kann selbst nur ein verwundbares und verwundetes sein, wie auch die Kippfigur Peter „eine einzige Wunde“ ist. Peter-Künstler kann dieses „Moralkunstwerk“ nur in einer beschnittenen (das „Häutchen“), verwundeten Sprache schrei(b)en, wie Derrida es in Bezug auf Paul Celan formuliert: „Die Verwundung, die Leseerfahrung selbst, ist universal. Sie hat

³⁹ Anspielung an Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit Roland Barthes in: Jelinek, Elfriede, Die endlose

zugleich mit Unterscheidungsmerkmalen und der Zielrichtung der Sprache zu tun: Die Unzulänglichkeit des Anderen kehrt in der Verwundung in das Selbe zurück [...].⁴⁰ Und bei Jelinek heißt es schließlich: „Moral, Moral, wo ist dein Stachel, ich sehe es nicht, wo bist du für mein Kunstwerk jetzt hin?“

3. Die Bilder – das Auge der Kamera: Das „heile“ Auge, der „apparatisierte“ Mensch. „Sehen“ (Sich-Sehen) als totales Entertainment („And they took pictures of everything“)

In Bunuels Filmen dominieren „Bilder von Gewalt, Dokumente des grausamen Lebenskampfes.[...] Und oft geht es dabei um Blendungen oder Sehstörungen. „Auge des Jahrhunderts“ hat man ihn genannt. Und tatsächlich scheinen wenige andere Bilder in ähnlicher Weise als Metapher der verstörend-faszinierenden Erfahrungen des letzten (20.) Jahrhunderts zu taugen, wie die seinen: Der Schnitt durchs Auge ist auch einer durch die Zeiten und des Bewusstseins⁴¹: Für Elfriede Jelinek ist das zerschnittene Auge vielleicht insofern zum Symbol eines vergangenen Jahrhunderts geworden, als Freud schon wieder der Vergessenheit anheimgefallen zu sein scheint (deshalb muss sie daran erinnern - Literatur als kulturelles Gedächtnis) und der technokratisch-rational-ungebrochene Mensch wieder fröhliche Urständ feiert (oder nie aufgehört hat, es zu tun); denn das zerschnittene Auge wird nun ersetzt durch das ganze, totale, allmächtige „Auge der Kamera“ aller digitalen Kameras - zum Verschicken der elektronischen Postkarten zum Beispiel -, aller Videokameras: Vom amerikanischen Folteropfer, dem nackt an der Brücke hängenden Söldner, dem Marsyas des Monologs, heißt es: „Da gibts auch ein farblich passendes Video dazu, auch als Hosenanzug in Haut zu haben [...], zu haben wärs theoretisch auch in jeder andren gewünschten Fleischfarbe“, praktisch auch: zu fotografieren und zu kaufen, wo immer der Opfer-Tourismus den mit der Kamera-Video-Prothese „sehenden“ Menschen hinführt. Das zerschnittene Auge ist auch ersetzt -supplementiert- durch alle möglichen „Bildhandys“ und „Fotohandys“: „Jetzt mit diesen Bildhandys, mit diesen Fotohandys können Sie sich endlich selber fotografieren!“ Die Kamera nämlich ist das „Instrument des Erscheinens im Zeitalter der mechanischen Reproduzierbarkeit“⁴², sie ist, so scheint es, dem zerschnittenen Auge des Menschen gleichsam vor-montiert als sein heiles Ersatzteil, damit die Welt heil sei, eine Prothese eben, ganz *kon-zentriert* auf die sinnliche Welt der Phä-

Unschuldigkeit, Schwiftinger Galerie-Verlag 1980

⁴⁰ Derrida, Jacques, Schibboleth. Für Paul Celan, Wien (Passagen Verlag) 1986, S. 116/ 117

⁴¹ Sachsland, Rüdiger, Das durchschnittene Auge, www.artechok.de/film/text/artikel/2000/02_24_a.htm

⁴² Roberts, David, Das Auge der Kamera. Christoph Heins *DRACHENBLUT*. In: Paul Michael Lützeler (Hg.), Spätmoderne und Postmoderne. Beiträge zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur, Frankfurt/Main 1991, S. 236

nomene, auf die Welt des Außen, die zum Heil (Zentrum des Absoluten) erhoben wird - lässt sie doch gleichsam den Hegelschen objektiven wie den absoluten Geist „erscheinen“. Zugleich lässt Jelinek alle binären Gegensätze implodieren, wenn sie die innen-außen-Opposition auf das Folterbild des Kapuzenmanns anwendet: „Kapuze übert den Kopf [...], damit man nicht mehr weiß, wo oben und unten, außen und innen ist.“ Das dezentrierte Subjekt⁴³ der Spaltung, Teilung (Freud, Lacan), Fraktalisierung (Baudrillard) oder Auflösung hat wieder ein Zentrum bekommen, in dem es ganz fokussiert ist, immer - im deformierten Wortsinn - „vor Ort“, „da, wo’s schön ist“, wo das Vergnügen ist, wo das Leben „tobt“, die „Schau abgeht“ – da, wo das Phantasma des Heilen dadurch entsteht, dass man sich narzisstisch als „ganz und heil“ imaginiert. „And they took pictures of everything“ wird so zum anderen Leitmotiv, das dieses Phantasma von Spiegelung und Selbstbespiegelung als Selbstzweck seinerseits fokussiert – um in der Sprache der Fotografie zu bleiben. Aber auch dieses Leitmotiv „kippt“ schließlich „um“, wird zum Kontrapunkt einer Folter-Todesfuge, zur Kippfigur der akustischen Wahrnehmung von Sprache, bei der einem Hören und Sehen vergeht, wenn die elektronischen Postkarten auch uns erreichen, die Leser, als Sprache, die der Erzähler, die vielfache Kippfigur Peter, „so ausgerichtet hat“, „daß Sie [,sehr geehrter Mann, sehr geehrte Frau“] wie ein Kompaß immer dorthin zeigen müssen, von wo die Post abgeht an die Ahnungslosen“ – auch dies ein ironisches Leitmotiv, das mit Derridas „Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits“ noch einmal aufzunehmen ist (Kap. 5). Es ist gerade die Unterschiedslosigkeit der tatsächlichen Postkartenmotive, mit der Elfriede Jelinek den „Kick“ eines unterschiedslosen Erlebnishungers brandmarkt, ob Postkarten von der Wüste „abgehen an die Ahnungslosen“ oder das Bild einer jungen Frau, Lynndie England, „holding a leashed Iraqi [...], one of so many images caught on digital cameras, packed onto compact discs, and sent home via computers to the folks; a modern twist of the 19th century colonial postcard on the thrilling stereopticon scene“.⁴⁴ Elfriede Jelinek verweist auf diese koloniale Mentalität, wenn sie auf die Palästinenser verweist („Es war angeblich ein palästinensischer Vorfall, das mit dem Eingeweihten, wer morgen stirbt und wem diese Eingeweide heute gehören“) und immanent auf den Holocaust; denn bei der Kippfigur „Haut“ wird die dem Peter-Marsyas-Söldner abgezogene Haut zum „Häutchen, um das ich beim Baumschnitt, beim Beschnitt [...] bestohlen wurde“⁴⁵ - und der Schnitt durchs Auge wird im Spiel der *différance* zur Beschneidung.

⁴³ Vgl. dazu: Kamper, Dietmar, Die Auflösung der Ich-Identität und Lang, Hermann, Struktural-analytische Aspekte der Subjektivität. Beide in: Kittner, Friedrich A. (Hg.), Austreibung des Geistes aus den Geisteswissenschaften, Paderborn, München, Wien, Zürich 1980, S. 79-87 und 186-204

⁴⁴ Engelhardt, Tom, Postcard from the Edge, a.a.O., S. 1

⁴⁵ Auch bei Derrida bilden Beschneidung, Baum, Dichter (Sprache) und Wunde eine Metaphern-Einheit. Denn Beschneidung heißt der „ringförmig um das männliche Geschlechtsteil geführte Rundschnitt“ (S. 118) in Analo-

Die Kolonial-Mentalität geißelt Jelinek auch hier wieder auf verschiedenen Ebenen, ob es nun um die Warenproduktion geht, die sie auf die Ware Mensch überträgt („Hergestellt worden bin ich persönlich noch im Inland, mit all den überhöhten Kosten, die das verursacht. Man hat meine Erzeugung damals noch nicht in ein Billiglohnland ausgelagert, wie später mich selbst im ganzen“) oder um das Kriegsgeschäft mit Offshore-Firmen („Ja, der Krieg hat das Geschäft belebt“; „der Krieg ist ja eine Goldmine!“ Den „kolonialen Diskurs“⁴⁶ geißelt sie auch, wenn sie Peter-GI-Söldner sagen lässt: „Den Arabern ist ja überhaupt alles zuzutrauen“; und deshalb sagt er von sich selbst: „Ich bin [...] so dressiert, daß ich jedem Araber sofort, wenn ich ihn sehe, den Kehlkopf zertrümmern muss.“ Die koloniale Mentalität, die unterschiedslos alles mit dem Gestus infantilen Besitzerstolzes zeigt („Marineinfant“), ist Ausdruck der totalen Inbesitznahme, ist als Enteignung des Anderen und Aneignung des Fremden Ausdruck eines Machtapparates, was auch für die Folter-Bilder gilt: „Keine Sorge, es ist alles privat, nur die Fotos sind öffentlich“. Sie sind öffentlich und unterschiedslos, seit es den „kolonialen Diskurs“ gibt, der darin besteht, „die Kolonisierten auf der Basis ihrer ethnischen Herkunft als aus lauter Degenerierten bestehende Bevölkerung darzustellen, um die Eroberung zu rechtfertigen und Systeme der Administration und Belehrung zu etablieren“(VK, 104); öffentlich und unterschiedslos, seit das Erleben zum totalen Körpererleben geworden ist, weil „der Körper immer gleichzeitig [...] sowohl in die Ökonomie von Lust und Begehren als auch in die Ökonomie von Diskurs, Herrschaft und Macht eingeschrieben ist“ (VK,99), wobei Homi Bhaba, wenn er auf die „Konstruktion des kolonialen Subjekts im Diskurs“ ausgeht, sich mit dieser Konstruktion auf Foucault beruft, der auch bei Jelinek anklingt, wenn Peter-Söldner sagt: „Sie wollen, was aus mir wurde, planen, billigen und überwachen?“ Bei Jelinek sagt Peter-Marsyas-Apoll auch: „[F]remde Menschen schauen sich derzeit mein Bild an, es geht von Hand zu Hand, von Auge zu Auge [...]; hätten sie es denn lieber gehabt, Ihre eigenen Angehörigen machten sowas mit Ihnen? Es wird im Fernsehen zu einer Persönlichkeit ausgerufen, das bloße Foto, aber die dazugehörige völlig bloße Person ist weg.“ Das Ausagieren des Lustprinzips als infantiles, gedankenlos-totales Entertainment, fast könnte man in Jelinekschem Wortspiel-Imitat von To(d)taintmant sprechen - denn das Lustprinzip hier verbindet Eros und

gie zum „Jahresring“ des Baumes und seiner „*Incision* (Einschnitt) und *entaille* (Einkerbung)“ (und in Analogie zur beschnittenen Sprache) (S. 41). Mitzulesen ist das alles auch immer auf der Folie der zerschnittenen, gespaltenen, nicht-ursprünglichen Ursprungsmythen, z.B. wenn bei Scholem z.B. die Tora „Baum des Lebens“ ist, „das „heilige Israel“ die Krone des Baumes“ (S. 124): Derrida, J., Schibboleth, a.a.O. und Scholem, G., Zur Kabbala und ihrer Symbolik, a.a.O.. Es gibt, in der Reichhaltigkeit der Jelinekschen Bezüge, auch durchaus auch Assoziationen zu matriarchalischen Fruchtbarkeitsmythen, die über Häuten (Marsyas), „Häutchen“ (Beschneidung) zum „Häuten, das fruchtbare Befeuchten der Erde“ reichen: Ranke-Graves, Robert von, Griechische Mythologie. Quellen und Deutung, Reinbek bei Hamburg (Rowohlt) 1992, S. 17

Thanatos als Lust am Tod - verweist ja auch immer auf die Betrachter der Bilder. Es ist diese Lust am Tod, die auch ihn, den Betrachter, „schauen“ lässt, bis der „Server verreckt“. Die Lust an der Folter als erotisierende Stimulanz betrifft auch den Betrachter, der beim Schauen masturbiert oder, um Jelineks mythisches Bild aufzunehmen, wie Marsyas seine „Flöte spielt“: Es betrifft uns alle, auch wenn wir moralische Entrüstung ausstellen: „Sie finden es unmoralisch wie Sex vor der Ehe, daß dieses Foto gemacht worden ist und uns jetzt an die Netzhaut geworfen wird.“ Der Empfehlung von Peter-Marsyas, die „Bilder zu stürmen“, folgen wir nicht alle, sondern für uns gilt: „Kein Wunder, daß so viele von Ihnen geschaut haben. Sie haben ein Recht darauf [...]. Nur nehmen es nicht alle wahr, daß man alles wahrnehmen kann.“ Die poetisch umgesetzte „Theorie der Wahrnehmung“ (die Kippfiguren), die poetische Analyse des kolonialisierenden Blicks wird einerseits zur Publikumsbeschimpfung und andererseits zur wahrnehmungsgestützten neuen Anthropologie: der Mensch als bloßer homo visualis: Denn dass wir alles sehen können, aber nichts mehr wahrnehmen, macht uns Medienmenschen aus. Seit wir alles sehen können, gilt: „mit Intel unter den Intelligenten, verlassen Sie sich darauf, daß Sie immer alles, alles mit seinen Ungenauigkeiten, sehen können [...].“ Jelinek spielt mit den fotografisch-technischen Kategorien nur, um deren Sinn im Sinne der *différance* wieder zu verschieben: Von nun an verlangt er, der „leere“, aber heile, weil wieder „zentrierte“, verstümmelte Mensch, der nichts mehr ist als das Auge der Kamera, immer „schärfere Bilder“: Denn wenn auch der „Server“ seine „Immunopillen nicht eingenommen hat“, so gilt das nicht für „uns“; denn „wir“ schauen die Fotos an mit unserem Immunsystem, das „Selbsttoleranz“ heißt: „Die ist wie ein Netz. [...] Schauen wir mal, was passiert! Wahrscheinlich gar nichts, weil das dumme Immunsystem, ist es erst einmal ausgebildet, nichts hereinläßt, nicht einmal uns selbst.“ Ihre poetische Theorie der Wahrnehmung entwickelt Jelinek in komisch-monströsen Bildern, die aber immer bloßstellen, dass wir nicht nur das Sehen verlernt haben, sondern auch das Empfinden, weil wir zu bloßen Robotern des Sehens geworden sind. Jelineks Wahrnehmungsanthropologie geht noch über Baudrillards Analyse hinaus, und sie lässt die „endlos unschuldigen“ Benjamin und Barthes weit hinter sich, obgleich sie sie alle einbezieht. Sah Walter Benjamin in den Portrait-Fotografien aus der Anfangszeit der Fotografie noch einen „magischen Wert“, später jedoch den Verfall im Schöpferischen, das „zum Fetisch“⁴⁷ wird; ist für Roland Barthes der Mythos „der Einmaligkeit des

⁴⁶ Bhabha, Homi K., Die Verortung der Kultur, Tübingen (Stauffenburg) 2000, S. 97: „Ein wichtiges Merkmal des kolonialen Diskurses besteht in seiner Abhängigkeit vom Konzept der „Festgestelltheit“ aller ideologischen Konstruktionen des Anderseins.“ Im Folgenden als Sigle VK

⁴⁷ Benjamin, Walter, Kleine Geschichte der Photographie. In: Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit, a.a.O., S. 71 und 90. Den Verlust der Aura, der mit der Massenproduktion (für die Massen) einhergeht, bewirkt, dass das Schöpferische „an die Mode“ überantwortet wird: „Die Welt ist schön – genau das

Individuums in seinem So-Gewesen-Sein im Moment des Festhaltens“, Benjaminisch gesprochen: seiner Aura, „in dem Gestus seines Körpers und Gesichts“ noch bewahrt (und man lese das mit den Folterbildern vor Augen!), so haben für Baudrillard das Kino und die Fotografie dazu beigetragen, die Geschichte zu säkularisieren auf Kosten der Mythen (auch von der „Einmaligkeit des Individuums“) – so im „Kool Killer“ von 1978. Seinen Vortrag von 1993 beginnt er so: „Jeden Morgen erwacht er mit dem Ruf: „Action!“ Von diesem Moment an ist er im Film befangen“: Der Mensch bei Baudrillard hat also „*die virtuelle Kamera in seinem Kopf*, und sein ganzes Leben hat eine Video-Dimension angenommen. Er glaubt, als Originalfassung zu existieren, weiß aber nicht, daß die Originalfassung heute nicht viel mehr ist als nur ein Sonderfall der Verdoppelung. Er hat keine eigene Existenz mehr, er steht im Schatten einer unmittelbaren Rückvermittlung seiner Taten und Gesten [...]“.⁴⁸ Und Peter-Marsyas sagt: „Ich bin eine Kopie einer Kopie.[...] Deswegen reicht es im Grunde, wenn ich nur mehr als Foto vorhanden bin.“⁴⁹ Bei Jelinek sind die Folter-Filmer und Folter-Bilder-Flimmerkasten-Freaks gleichermaßen pathologisiert, eben „ausbeuterischer Bazillenschwarm“. Dennoch: Benjamins und Barthes‘ Ausführungen finden sich in der scheu-ironischen Klage Peter-Apoll-Marsyas‘ wieder, dass „doch auch das Bild ein Keuschheitsbedürfnis hat“, die aber sogleich wieder umkippt ins Drastische: „na, ein Gelübde hat es deswegen nicht abgelegt, es hat auch schon etwas über Verhütungsmittel gelernt“ – alles Eigenschaften, die in Form des Chiasmus den Bildern, nicht den Menschen zugesprochen werden. Das „Verhütungsmittel“ (den Bild-Schirm, der metaphorisch zugleich Schutzschirm gegen jede Gefühlsregung ist) präsentiert Peter-Apoll sogleich als „Bildoberfläche, die ein Regenschirm gegen Blut, Urin, Kotze, Sperma, Speichel [...] ist“ – man ist an Lautréamonts Regenschirm erinnert (auch an Nietzsches letzte Notiz: *Ich habe meinen Regenschirm vergessen*), der auf dem Seziertisch gelandet ist, in trauter Nähe zur Nähmaschine. Zugleich ist die innen-außen-Differenz wieder aufgenommen, indem die „Bildoberfläche“ den „Eindrücken“ opponiert wird; aber die so entstandene Differenz wird zur Vorstufe ihrer Implosion, zur Umkehrfigur, zum Chiasmus: „Der Bildschirm dagegen: unbeeindruckt fest, ganz ohne Eindrücke,

ist ihre Devise. In ihr entlarvt sich die Haltung einer Photographie, die jede Konservenbüchse ins All montieren, aber nicht einen der menschlichen Zusammenhänge fassen kann, in denen sie auftritt [...]“ Die bloße Ästhetisierung als Folge der Vermassung ist zugleich an den Faschismus gebunden: „Die zunehmende Proletarisierung der heutigen Menschen und die zunehmende Formierung von Massen sind zwei Seiten eines und desselben Geschehens“ (S. 48).

⁴⁸ Baudrillard, Jean, *Die Illusion und die Virtualität*, Wabern-Bern (Beuteli) 1994, S. 7

⁴⁹ Ganz ähnlich heißt es auch von Erich, dem „Protagonisten“ aus *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*: „Er ist selbst nur eine Vierfarbenreproduktion von nichts. [...] Dieser Mann ist kein Original. Sein Original ist vielmehr verschollen. Er stammt von der Reproduktion einer Nachahmung ab [...]“: Jelinek, Elfriede, *Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr*. Prosa, Hamburg 1993, S. 80. Vgl. dazu auch: Lücke, Bärbel, *Semiotik und Dissemination*. Von A.J. Greimas zu Jacques Derrida. Eine erzähltheoretische Analyse anhand von Elfriede Jelineks „Prosa“ „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“, Würzburg (Königshausen & Neumann) 2002, S. 233 ff

dafür bekommen wir jetzt die Eindrücke, wir sind die Beeindruckten, ist auch besser so, man kann die Eindrücke – sie sind ja gespeichert – immer wieder aufrufen, jedesmal neu oder wie neu oder wie mit Wollwaschmittel gewaschen, weich und fest zugleich.“ Das äußerste Triviale, die Fernsehwerbung für ein Wollwaschmittel, steht auch hier neben dem Furchtbarsten, der „Folter des verdrahteten Kapuzenmanns“: Elfriede Jelinek braucht diese Engführung für ihre Anthropologie der Wahrnehmung, den Entwurf des bloß rezeptiven homo visualis et auditivus, der sich in die Bilder „verschaut“: „ich habe mich verschaut, ich habe mich in diesen Gefangenen verguckt, in diesen Häftling, für den ich mir extra die Folter des verdrahteten Kapuzenmanns ausgedacht hatte.“ Und Peter-Marsyas, der Söldner, wird unversehens zum Fernseh-Biedermann von nebenan - der Musilsche Möglichkeitsmensch als der allzeit-mögliche Mörder, als das allzeit-mögliche Opfer: Abu Ghraib war schon, Abu Ghraib ist überall. Die anthropologische These, „die sich aus dem Schmerz ergibt, die aber nicht mehr der Schmerz selber ist“ (Aragon), ist nicht so gewagt, wie sie es wäre, wären „wir“ noch „unheilbare“ Humanisten: Der verdrahtete Kapuzenmann, das sind auch wir (Madame Bovary, c'est moi); vernetzt und verdrahtet hängen wir an Bildschirmen und Bild- und Fotohandys, und was wir sehen, gilt uns gleich viel, denn wir können „es ohne Regierung, ich meine Regierung mit ansehen, wie dieser liebe Server jetzt unter [unserem] Wüsten-Sturm zusammengekracht ist“: Bambi-Disneyland ist in unseren „Wohlzimmern“ und in unseren Köpfen; vielleicht müssen wir also wieder lernen zu fragen (im Sinne von Kants „Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit“?) - wie der gehäutete kopflose Söldner, der an der Brücke hängt, Peter-Marsyas, fragt: „Wo ist der Kopf? [...] Erst wenn er fehlt, merkt man, daß man ihn noch gut hätte brauchen können [...]. Früher haben immer andre für uns gedacht, aber wenn man es endlich mal nachmachen will, ist der Kopf weg.“ Stattdessen hören wir Abba, nur freilich nicht so: „Der Sieger nimmt nicht alles, der Sieger nimmt dem Verlierer alles“ - der auditive Mensch der Jelinekschen Wahrnehmungsanthropologie - und „Frau Catterfeld“ und „Britney Spears“, die ja so lieb den Präsidenten Bush unterstützt⁵⁰, und von der der kopflose Marsyas, im Internet von der Brücke baumelnd, noch sagt: „ja, ich werde berühmt und großartig sein und öfter abgebildet als Sting, Stomp, Britney, Catterfeld und Hintersee [...]“. Wir sind so Hör- und Sehversehrte, dass wir (das ist der Sinn der Anrede an den „sehr geehrte[n] Mann“, die „sehr geehrte Frau“ gleich zu Beginn des Monologs; der Sinn jeder klassischen Apostrophe ist ja, dass wir gemeint sind) nicht mehr wissen, wie unser Sehen funktioniert; denn indem wir ihn ansehen, den verdrahteten Kapuzenmann (den nackten Häftling an der Leine, die nackte Menschenpyramide), „nehmen wir ihm sein Ansehen.“ Wieder macht das

⁵⁰ Vgl. Michael Moore's Film „Fahrenheit 9/11“

Wortspiel die Sprachfigur zur ironischen Kippfigur: „Das Aussehen bleibt ihm aber; das lassen wir ihm.“ Und wie immer sich die Grenzen in den Kriegen verschieben, unsere Wahrnehmungsgrenzen haben sich längst verschoben – wie die sprachlichen Bedeutungen sich verschieben und die Differenzen, und wiederum die von innen und außen: „Die Grenzen hätten mich nicht gebraucht, die hätten sich schon ganz allein nach außen bewegt, damit innerlich bewegte Menschen unsere Fotos beaugäpfeln können, bis ihre Sehstraße vor lauter Abfällen zu stinken anfängt.“

Wenn vorhin gesagt wurde, dass Jelinek Benjamins und Barthes‘ Wahrnehmungs- und Bildtheorien weit hinter sich lässt, so ist jetzt der Moment gekommen zu zeigen, inwiefern sie auch Baudrillard überholt. Zwar nimmt sie ihn da auf, wo das Unmittelbare (das Erleben) ganz ins Mediale transformiert worden ist oder das Mediale zum Unmittelbaren wird⁵¹; als Beispiel hierfür mag genügen, dass es von „Lynndie und Sabrina und Mega-Megan“⁵² heißt: „die sind ganz bei sich, wenn sie sowas machen“. Aber wenn für Baudrillard die Kamera beispielsweise noch innen ist, als „virtuelle Kamera im Kopf“, so wird sie bei Jelinek in einer gleichsam surrealistischen Bildreihe nach außen gestülpt, die über die Kamera als Augenprothese zur totalen Veräußerlichung von Wahrnehmen führt, indem der Mensch selbst die Kamera/das Video/das Bildhandy ist (wobei die innen-außen-Differenz⁵³ wiederum kollabiert): „jeder ein Apparat und mit einem Apparat und selber Apparat“; denn: „Egal, wer siegt. Es siegt doch auch der Krieg durch Metallverwandlung der Körper“ – das bezieht sich sowohl auf die Waffen als auch auf die Kamera. Das Herz hat man längst herausgenommen: „Der dort drüben hält es gerade in die Kamera, mein Herz, mein Herz, mein Herz.“ Aber wer vollends veräußerlichter „Apparat“ ist, braucht kein „Herz“ mehr; die Bilder mögen „verwickelt“ sein, aber wir sind nicht „verwickelt“ in sie. In Zusammenhang mit der totalen Apparatisierung des Menschen (durch TV und Kamera, Bildhandy etc.) steht sowohl seine Immunsierung als auch seine Maschinisierung: „Es zerspringt nicht, das gute Immuno-System. Bitte, das ist doch der Beweis, daß im Krieg und nur im Krieg der Mensch gegen die innere Ab-

⁵¹ Baudrillard, Jean, Die Illusion und die Virtualität, a.a.O., S. 9 :„Die Kritik am technischen Apparat des Virtuellen (neue Bilder, neue Technologien, Künstliche Intelligenz usw.) verwischt die Tatsache, dass das Konzept der Virtualität überall ins reale Leben, in homöopathischen Dosen, hineindestilliert wird. Und wenn der Realitätsgrad mehr und mehr heruntersinkt, dann deshalb, weil das Medium selbst ins Leben übergegangen ist [Hervorhebung B.L.]“.

⁵² In öffentlichen Diskussionen im Zusammenhang mit den Folterbildern und dem „Prozess“ gegen Lynndie England ist manchmal zu hören, dass die Frau als Täterin ein neues Phänomen, weitgehend ohne (weibliches) „Vorbild“ sei. Das kann hier nicht diskutiert werden. Jelinek lässt Peter-Marsyas von „dieser sinnlosen Frauener-schaffung“ sprechen, und etwas später heißt es: „Ja, jetzt da die Frau endlich erschaffen ist, darf sie sich auch ganz offen zeigen, mit all ihren Fehlern, die sind nämlich dazuprogrammiert worden.“ Zu verweisen wäre auf entsprechende Literatur im Rahmen der feministischen Literaturkritik; immer noch gültig: Moi, Toril, Sexus, Text, Herrschaft, Bremen: Zeichen und Spuren, 1989

⁵³ Vgl. zu Differenz, Umkehrung und Implosion (Auflösung): Lagemann, Jörg; Gloy, Klaus, Dem Zeichen auf der Spur. Derrida. Eine Einführung, Aachen 1988, S. 55 ff

wehr-Maschine seiner selbst gewinnen kann"; „wir feiern heute den Sieg der Menschen über die unterjochten Maschinen“. Denn Peter-Söldner-GI ist ja längst durch seine „Ausbildung“ „ein Zertrümmerungsautomat“ geworden, „als wäre ich selber das Spiel, das auf dem Bildschirm gespielt wird.“⁵⁴

Zur totalen *Veräußerlichung* gehört, dass der Mensch „sich amüsieren“ will, und dazu „muß [er] einmal ordentlich aus sich *herausgehen* [B.L.], damit er das kann.“ Den höchsten Spaß hätten wir geblendeten Ödipusse („Das lohnt sich doch, bevor Sie sich die Augen ausstechen [...], da haben Sie wenigstens noch einen letzten Blick, einer geht immer noch rein“), wenn wir uns zum „Einmann-Abenteuerurlaub glatt selber umbringen lassen“, denn „das ist das Äußerste, was Sie überhaupt sehen und dann selbst erleben können.“ Der ultimative Kick des ultimativen totalen Erlebens ist das augenlose Sehen, das bloß apparathafte Sehen von Apparaten, die wir haben, die wir sind. Nur Peter-Marsyas-Apoll (der „Rumpftorso“), der Künstler, der Autor, gleicht, gehäutet und zerfetzt, dem *Archaischen Torso Apollos* im gleichnamigen Gedicht von Rilke, das Paul de Man so kommentiert: „Im *Archaischen Torso Apollos* [...] ist die Umkehrung auf den Gesichtssinn bezogen. Der Betrachter wird seinerseits von der fragmentarischen Statue angesehen, die in ein einziges großes Auge verwandelt ist: „denn da ist keine Stelle,/ die dich nicht sieht.“ Die Umkehrung ist nur möglich, weil die Plastik zerbrochen und fragmentarisch ist.[...] Das fehlende Auge eröffnet eine imaginäre Sicht und verwandelt die augenlose Plastik in ein Argusauge[...]“.⁵⁵

4. Der Krieg und die Folterbilder im Netz von antiken Mythen, Mythen des Alltags und Mythenkritik: Von Benjamin über Derrida zu Agamben

„Ich für mein Teil glaube wie ein Physiker an physikalische Gegenstände und nicht an die Götter Homers. [...] Bezüglich des erkenntnistheoretischen Zustands aber unterscheiden sich die physikalischen Gegenstände und die Götter Homers nur gradweise, nicht der Art nach.“

Willard van Orman Quine

⁵⁴ In Hermann Brochs *Schlafwandler*-Trilogie, einer programmatischen Kritik des Rationalismus, ist im Huguenau-Roman die Maschine Sinnbild des technischen Zeitalters, das dann Vattimo „als die höchste Entfaltung der Metaphysik“ heraushebt (*Das Ende der Moderne*). Und Deleuze/Guattari widmen der Maschine bei Kafka große Aufmerksamkeit, sprechen ihr aber gerade die „Einheit“ ab, während ein „Mensch, der schreibt“, „ein politischer Mensch [ist], und er ist ein Maschinenmensch“: Deleuze, G./Guattari, F., *Kafka. Für eine kleine Literatur*, Frankfurt/Main 1976, S. 13

„Jede Literatur, die die eigenen Axiome diskutiert, ist dazu verurteilt, nur aus sich selbst zu leben. Sie ist ungerecht. Sie frißt ihre eigene Leber.“
Louis Aragon

Ihrem Monolog „Peter sagt“ legt Elfriede Jelinek den Mythos von Marsyas und Apoll ebenso zugrunde wie den von Prometheus, die sie beide mit den Ereignissen⁵⁶ (Peter-Marsyas: „Bitte, Ereignis, sei so lieb, bleib mir vom Leib!“ – auch eine Heidegger-Parodie?) des Krieges und der Folter gleichsam überblendet (oder umgekehrt). Gerade durch diese Überblendung werden die vielfach abgenutzten Sensationsbilder von Folter, von Qual und Sterben, Schändung und Tod, zu eben den Kippfiguren, die sie uns – in der ironischen Distanz - neu sehen lassen. In einer zweiten doppelten Überblendung (die Kamera-Technik der Sprache!) überlagert Elfriede Jelinek den Mythos mit politischer Mythenkritik und führt auch auf diese Weise wieder in die politische Realität des Krieges und seiner Folgen zurück. Diese doppelte Überblendung gilt es nun im Folgenden unter leicht verschobenem Aspekt herauszuarbeiten.

In der *Griechische[n] Mythologie*⁵⁷ von Robert von Ranke-Graves ist der Mythos von Apoll und Marsyas nur eine kleine Geschichte, subsumiert unter „Apollon und seine Taten“. Darin wird erzählt, dass Apoll, der Sohn des Zeus, den Satyr (Silen) Marsyas tötete, und die „Ursache hierfür war ein Fluch“: Die Göttin Athene hatte nämlich eine doppelte (sic!) Flöte, den Aulos, aus Tierknochen gemacht, erregte aber Lachen unter den Göttern, als sie darauf spielte. Deshalb ging sie an einen Fluss „und beobachtete ihr Spiel im Spiegel des Wassers“. Als sie sah, dass das Blasen ihr Gesicht entstellte, warf sie die Flöte fort und verfluchte jeden, der sie aufheben würde. Das tat Marsyas, der aber nichts von dem Fluch wusste. Als nun sein Spiel Anklang bei den Göttern fand, forderte ihn der zornige Apoll zu einem Wettbewerb auf, denn er galt als Gott der Leier, der Kithara, und des Gesangs.

Die Musen sollten Schiedsrichter sein (bei Jelinek wird es, übertragen auf den von Amerika ausgegangenen Krieg, der reiche König Midas sein). Apoll aber gewann den Wettkampf durch eine Täuschung und einen Trick („der Trickser, der Täuscher“): Er forderte Marsyas auf, es mit seinem Instrument so zu machen wie er, es umzudrehen, zu spielen und dazu gleichzeitig zu singen: „Dies war selbstverständlich mit einer Flöte unmöglich, so dass Marsyas den Kampf verlor. Apoll rächte sich grausam, indem er ihm bei lebendigem Leib die

⁵⁵ De Man, Paul, *Allegorien des Lesens*, a.a.O., S. 70

⁵⁶ Zu „Ereignis“ vgl. Lücke, Bärbel, *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer – Elfriede Jelineks *Bambiland* und zwei Monologe. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse*, a.a.O., S. 362 - 381

⁵⁷ Ranke-Graves, Robert von: *Griechische Mythologie. Quellen und Deutung*, a.a.O., S. 65/ 66. Alle Zitate im Folgenden beziehen sich auf diese Angabe.

Haut abzog.⁵⁸ In Jelineks komplexem Monolog wird die Sprecherfigur nun wieder und wieder zur Kippfigur zwischen Apoll, Marsyas und Prometheus bzw. Soldat, Söldner, Häftling und George W. Bush.. Immer also ist diese Figur *pharmakon*⁵⁹, „Zugleich“ der Differenzen, Täter und Opfer, kippt um von einem zum anderen, vom Söldner, der tötet, zum Folteropfer. Die abgezogene und verbrannte Haut des Marsyas wird (vgl. Kap. 2) so zum Symbol von Folter und Krieg; die Instrumente, in vielfacher Überblendung (ohne jedoch an Schärfe zu verlieren), werden zu Instrumenten einer pathetisch-klagenden, schreiend-anklagenden Sprache („Das Spielen ist mein Sprechen, jawohl, meine Sprache ist das Spiel“), die den Krieg und die Folter dem geschwätzig-stumpfen info-mainstream entreißt, ihm seinen Schrecken, seine Brutalität und banal-monströse Unmenschlichkeit zurückgibt, aber auch seine ebenso banal-monströsen Wurzeln von Macht, Gier und Manipulation entlarvt: „Der Krieg ist ein einziges Spielzeug [...] Der Krieg ist ein Musikinstrument.“ Die Körper der Geschundenen und ihre Körperteile werden zu Flöten und Flöten-Penissen („Flöte aus Fleisch“), die Rippenknochen der Gehängten, durch die der Wind an der Brücke pfeift, sind die Leier des Apoll, auf der der Mächtige spielt. „Schauen Sie, ich kann durch meinen eigenen Brustkorb, durch meine eigenen Rippen schreien“, sagt das Opfer, der Zombie-Marsyas, „es ist Luft, die hindurchstreicht.“

Bevor nun zu untersuchen ist, wie der Mythos im Text in dieser doppelten Überblendung differentiell verschoben wird, gilt es zuerst genauer zu untersuchen, welche Funktion er hat. Wenn am Anfang gesagt wurde, dass Jelinek mit der Auslotung der sprachlichen Bedingungen der Möglichkeiten des Sprechens über die Folter den Logos (Rechtfertigung) vor den Mythos setzt, so geht es nun darum, die Bedingungen des Sprechens im Mythos selbst zu erkennen. Und wenn der Logos zum einen verstanden wird als Rechtfertigung einer wie auch im-

⁵⁸ H. Reinwald führt dazu aus: „Der musikalische Agon zwischen Apollon und Marsyas symbolisiert den Streit zwischen „zwei Kultsphären“: Marsyas ist ein mythischer Waldschrat mit Pferdeschwanz und Satyrohren aus Phrygien, er kämpft in Stellvertretung für seinen Herrn Dionysos. Der Aulos des Dionysos und die Kithara des Apollon versinnbildlichen den Kampf um die richtige Musik, die ein Kampf um die richtige Ordnung ist [...]. Der Aulos und die Panflöte waren lange vor den Saiteninstrumenten die Musikgeräte der chthonischen Kultsphäre“, der auf der Erde mächtigen Gottheiten. Der Aulos ist „eng mit der Schreckensmaske der Gorgo verwandt“, sie verweist „wie das aufgeblasene und verzerrte Gesicht der ekstatischen Auli-Bläser auf die sichtbare Präsenz des gezähmten Schreckens“. Es ist hier u.a. anzuknüpfen an die Passagen im Monolog, die „Grenze“ und „Natur“ in Bezug zur Folter setzen, denn „die Gorgomaske macht das radikal Andere im Menschen sichtbar, indem sie die Pforten der Kultur zur Natur hin öffnet und ihre Grenzen verwischt.“ „Kithara und lyrischer Gesang dagegen verweisen auf die Sphäre der Rede, des Diskursiven. Der Sieg des Apoll und der Tod des Marsyas lassen sowohl „das neue diskursive Leitbild der griechischen Gemeinschaft (den Logos gegen den Mythos) als auch eine „zunehmende Distanzierung zum Tod“ erkennen: Reinwald, Heinz, *Mythos und Methode*, München (Fink) 1991, S. 262-65; vgl. dazu „Peter sagt“: „Also auf dieser Flöte aus Fleisch kann man das nicht. Da weiß man, wo man hineinblasen muß, und wo am Schwanz ein Loch gelassen wurde, und umdrehen kann man ihn einfach nicht, denn er ist an einem Ende fest angewachsen. Trotzdem, ich wiederhole auch diesmal: üben üben üben!“

⁵⁹ Zu *pharmakon* vgl. Derrida, Jacques, *Platons Pharmazie*. In: *Dissemination*, Wien: Passagen-Verlag, 1995: „Das *pharmakon* ist also „ambivalent“, weil es genau die Mitte bildet, in der die Gegensätze sich entgegensetzen

mer „poetisierenden“ Darstellung der Folter (und Folterbilder), so wird hier die These vertreten, dass die Grenze zwischen Logos und Mythos in Derridaschem Sinne verwischt wird, indem Logos und Mythos, beide, eine Rechtfertigungsfunktion hatten und haben, die bei Jelinek verschoben - de(kon)struiert - wird in ihrer Bedeutung.⁶⁰ Manfred Frank, indem er Friedrich Schlegels Manifest „Rede über die Mythologie“ analysiert, beantwortet seine Frage „Brauchen wir eine „Neue Mythologie“?“ folgendermaßen: „Nun: Wenn die Romantiker sich mit dem Mythos beschäftigt haben, so war ihnen vor allem um Folgendes zu tun: Um welche Art von gesellschaftlicher Handlung – so fragten sie sich – handelt es sich eigentlich bei der Mythen-Tradition? Und die Antwort darauf lautete: Mythen dienen, den Bestand und die Verfassung einer Gesellschaft aus einem obersten Wert zu beglaubigen. [...] *Die* oder *eine* Leistung des Mythos, wo immer er nicht als toter Bildungszierrat überliefert wird, liegt im normativen Bereich und hat zu tun mit der Frage nach der Rechtfertigung von Lebenszusammenhängen [...]“⁶¹. Das läßt sich an Mythen-Erzählungen der Antike veranschaulichen: in ihnen wird ein in Natur oder Menschentum Existierendes bezogen auf die Sphäre des Heiligen und durch diesen Bezug begründet.“⁶² Wenn aber heute nur noch die Bilder heilig sind („was ihnen [den Arabern, B.L.] heilig ist, [...] da fängt es bei uns erst an, bei den Bildern“), und vor allem die „Bilder“ der Mächtigen (die Divinisierung George W. Bush’s in *Bambiland* zu „Jesus W. Bush“), dann kann nun die These aufgestellt werden, dass der Mythos, wie ihn Schlegel aus dem Geist der Poesie und der Poesie des Geistes hervorgehen lassen will, bei Jelinek selbst zur Kippfigur wird: ein mythologisch-religiöser Chiasmus. Aber da die Dekonstruktion nie bei der Umkehrfigur stehen bleibt, geht es hier um die „Form der abweichenden Wiederholung, die in der Hinwendung zu einem Text [hier: dem Mythos, B.L.] versucht, diesen zu transformieren“⁶³. Der Text, der Monolog, spielt mit der Form der Abweichung bei jeder Bedeutung, d.h. er spielt mit der Iteration, um den (tödlichen) Ernst der Ereignisse von Krieg und Folter wieder „sichtbar“ zu machen – gegen ihren „Gebrauch“ (auch in den Medien). Und

können, die Bewegung und das Spiel, worin sie aufeinander bezogen, ineinander verkehrt und gewandelt werden (Seele/Körper, gut/böse, Drinnen/Draußen, Gedächtnis/vergessen[...].“

⁶⁰ Die Rechtfertigungsfunktion des Mythos möchte ich aber in einem viel weitergehenden Sinne mit Derrida so verstanden wissen: „Die Wahrheit der Schrift, das heißt [...] die Un-Wahrheit können wir nicht in uns selbst aus uns heraus entdecken. Und sie ist nicht Gegenstand einer Wissenschaft, sondern nur der wiedererzählten (recit e) Geschichte, einer wiederholten Fabel. Die Bindung der Schrift an den Mythos wird genauer gefaßt als ihr Gegensatz zum Wissen und namentlich zum Wissen, welches man in sich selbst und aus sich selbst heraus schöpft. Und zugleich wird **durch die Schrift oder durch den Mythos** [B.L.] [...] die Entfernung vom Ursprung bedeutet“: Derrida, J., *Dissemination*, a.a.O., S. 83

⁶¹ Für Clifford Geertz ist das eine „derart gut belegt[e] These“, dass, kommt man immer wieder darauf zurück, man schon in den Verdacht von „Akademismus“ gerät, was allerdings mehr für die „ethnologische Religionsforschung“ gilt: Geertz, Clifford, *Dichte Beschreibung*, a.a.O., S. 45

⁶² Frank, Manfred, *Kaltes Herz. Unendliche Fahrt. Neue Mythologie*, Frankfurt/Main 1989, S. 96/97

⁶³ Schumacher, Eckhard, *Die Ironie der Unverständlichkeit*. Johann Georg Hamann, Friedrich Schlegel, Jacques Derrida, Paul de Man, Frankfurt/Main 2000, S. 269

jetzt spricht Peter, der Künstler, der Moralist, das Messer, die Pfeife - zum ersten Mal deutlich nicht nur als der Tote, der Zombie, sondern als der Gehäutete, der Gefolterte - Marsyas: „Sie haben sich also meine Haut angeeignet, darunter ich, riesige Wunde.“ Als diesen Zombie („Wir sind lebende Tote“) macht ihn Jelinek ja zum Gedächtnis aller Toten durch Krieg und Folter und rückt ihn in die Nähe auch der Opfer des Holocaust, und das ist nun auch im Zusammenhang mit dem Prometheus-Mythos zu erhärten.⁶⁴ Derrida, der die Analyse von Benjamins „Kritik der Gewalt“ auswählte für das „Colloquium über den Nazismus, die Endlösung und die Grenzen der Vorstellung oder Darstellung (der Repräsentation)⁶⁵“, spricht zuerst von der „gespenstischen Erfahrung“ (und Zombies sind Gespenster, Wiedergänger wie Peter-Zombie, der fragt: „Haben wir auch einen [Arzt, B.L.] für die Geisterhäftlinge in ihrem Gespensterreich?“) und dem „Gedächtnis des Gespenstes, gegenüber der Erfahrung und dem Gedächtnis dessen, was weder tot noch lebendig ist, was mehr ist als bloß tot oder lebendig, was einfach über-lebt, Gesetz des Gedächtnisses.“⁶⁶ Dass Jelinek in der „Vermischungsfigur“⁶⁷ des Peter die Holocaust-Opfer nur palimpsestisch anklingen lässt, ist sekundär, auch wenn es ihr vielleicht in erster Linie um den amerikanischen Söldner geht mit seinem „verbrannten und verstümmelten Körper auf dem Highway [...] in Falludscha“, dem Täter und Opfer eines ungesetzlichen Krieges, der nun im rechtsfreien Raum hängt: „[Ich liege] jenseits des Rechts, bin hingehängt in den rechtsfreien Raum“; „dem Tüchtigen gehört die Welt, zumindest das Stück, auf dem er steht, ja, aber nun, da ich verkohlt an der Brücke hänge⁶⁸, ist niemand für mich zuständig.“ Nicht jedenfalls George W. Bush-Prometheus, der dem Irak das Feuer brachte. Aber zuerst Ranke-Graves: „Am feurigen Wagen der Sonne entzündete er eine Fackel, brach ein Stück glühender Holzkohle ab [...] und stahl sich unentdeckt fort. So wurde der Menschheit Feuer geschenkt“ (GM, 128). Jelinek schreibt diesen Mythos in der Gestalt Peter-Marsyas-Prometheus weiter im Sinne der „abweichenden Wiederholung“. Aber er, der

⁶⁴ Zu *Prometheus* heißt es bei Ranke-Graves: „Der Name Prometheus („vorbedacht“) könnte seinen Ursprung in einem griechischen Mißverständnis des Swastikawortes *pramantha* haben, das Swastika oder Feuerreiber –den er erfunden haben soll – bedeutet“ – Swastika, das Hakenkreuz: Ranke-Graves, Robert von, Griechische Mythologie, a.a.O., S 131; im Folgenden als Sigle GM; vgl. die Nazi-Anspielung auch beim Folterbild „mit Kloschüssel“ im *Peter*: „Mein persönliches Heil [...] ist mir jedenfalls unabsichtlich ins Klo gefallen. [...] Heil!“

⁶⁵ In Benjamins Sprachphilosophie gibt es, wie Derrida betont, die „Heimsuchung“ durch ein „Gespenst“, und dieses Gespenst ist das „Böse – eine tödliche Kraft –, „die in die Sprache „einfällt“, „und zwar durch die *Repräsentation*, durch eine re-präsentative, vermittelnde, technische, semiotische, informative, am Gebrauch ausgerichtete Dimension“: Derrida, J, Gesetzeskraft, a.a.O., S. 61:Ein starker Gegensatz zu Wittgensteins „Sprachspiel“ und zugleich eine Mahnung an die Bilder (nicht die „Schrift“!) als Medium der Repräsentation.

⁶⁶ Derrida, Jacques, Gesetzeskraft. *Der mystische Grund der Autorität*, Frankfurt/Main 1991, S. 61; im Folgenden als Sigle GK

⁶⁷ Der Ausdruck entstammt dem Roman von Brigitte Kronauer, Teufelsbrück, Stuttgart 2000, S. 475. Auch Kronauer bedient sich übrigens der Kippfiguren, vgl. a.a.O., S. 162

⁶⁸ Schon 1892 lässt Ambrose Bierce in seinen Geschichten aus dem Sezessionskrieg (*An Occurrence at Owl Creek Bridge*) einen Zombie zu Wort kommen, und zwar einen von Soldaten an der Brücke exekutierten Pflan-

Möchtegern-Prometheus und his master's voice („Wir bringen ihnen das Feuer in erstaunlich vielfältiger Gestalt, damit die Menschen endlich genießbar werden“), ist nun selbst verkohlt (die „glühende Holzkohle“ des Prometheus); und seine verbrannte Haut ist ihm „zu klein“ geworden. Der „Söldner des Lichts“ Peter-Prometheus hat aber für die (ironische) ‚Dialektik der Aufklärung‘ gesorgt: „Dafür habe ich meinen opfervollen Beruf, die Welt mit Opfern anzufüllen, danke, ganz meinerseits, nicht ausgeübt, daß ich jetzt wie eine verachtete Minderheit von uns aussehe.“ Er, der kleine Prometheus, ist nun immerhin zum „Adler“ des großen Prometheus Bush geworden (die Figur kippt wieder), zum „Vordenker und Menschenschöpfer“ bzw. zum „Erlöser von Price Waterhouse“ oder zum Chef von „Blackwater (genannt: Die Firma)“: „Er ist 34 Jahre alt, der Chef dieser Firma, ein guter Republikaner und Multimillionär“ – „für 21 Millionen Dollar schützen sie zum Beispiel den Zivilverwalter, [...] aber das ist auch schon die Höchstsumme, andere geben es billiger, die meisten gibts umsonst.“⁶⁹ Derjenige, den es „umsonst“ gibt, ist „der Adler [...], dieser Fleischhauer, der sich als Söldner verdingt hat, der meine Leber vertilgt“: Die Leber (der Krieg) des Prometheus(-Kriegsbringers) aber wird bekanntlich jeden Tag vom „Adler“ aufgefressen und wächst jeden Tag wieder nach. Andere freilich können sich nicht so einfach verdingen wie die „Wegwerfsoldaten“. In einer an Shakespeare's „Julius Caesar“ erinnernden Passage heißt es von den irakischen Häftlingen aus Abu Ghraib und ihren Peinigern: „Die haben die Käfige nebeneinander. Das sind sie aber gewohnt. Die haben die Hitze. Das sind sie aber gewohnt. Die haben den Wasserentzug. Das sind sie aber gewohnt. Die haben den Schlafentzug. Das sind sie aber gewohnt. Ach Gott, denen kann man ja gar nichts antun, was sie nicht schon kennen!“

Im virtuosen Spiel der sprachlichen Instrumente setzt Jelinek nicht nur die Instrumente des Mythos ein, um die Folterbilder, die niemand mehr sieht (die Anthropologie der Wahrnehmung!), immer wieder sichtbar zu machen, gleichsam aus den Versatzstücken eines zerstückelten Mythos: „Das Beste ist, niemals geboren zu werden., das Zweitbeste, so bald wie möglich zu sterben. Das Drittbeste: Flötenspielen können. Ein Apoll, jeder Apoll ist da schon weit attraktiver, da lohnt es sich, wenn man einen jüngeren gut gebauten Mann in Anwesenheit weiblicher Soldaten, in Anwesenheit von Damen zwingt zu masturbieren.“ Peter-Marsyas, der Flötenspieler, der auf seiner „Flöte aus Fleisch“ spielt, den man „verkohlt“ („Sagen sie, wollen Sie mich vielleicht auch verkohlen? Das können Sie nicht, denn ich weiß,

zer: Er kommt dort um wie Marsyas-Peter, und während er an dem Brückenpfeiler hängt, werden seine Assoziationen im Augenblick des Todes erzählt: Bierce, Ambrose, *Tales of Soldiers and Civilians* (1891 vordatiert)

⁶⁹ Die Wochenzeitschrift DIE ZEIT schreibt am 17. Juni 2004 zur Söldner-Problematik: „Die Zahl der im Irak gefallenen Söldner ist nicht bekannt. Auch bei größeren Vorfällen wird ihre wahre Identität oft mit „Wiederaufbauhelfer“ verschleiert.[...] Vier Amerikaner, die Anfang April in Falludscha ermordet und an einer Brücke auf-

wie das ist, wenn man wirklich verkohlt“), den man angeworben hat und dem dann die Haut abgezogen wurde, der doch als Apoll-Prometheus vorgesehen war („er ist als Gott vorgesehen, er ist auch so ein Apoll, gar nicht schlecht für sein Alter“), der aber nun sein „Opfer“ ist - dieser Marsyas ist nun endlich, allerdings im Tode - stellvertretend für die Lebenden zur letzten Mahnung? -, sehend geworden. An der Brücke hängend, verbrannt, gehäutet, geköpft, als einer, dem Hören und Sehen vergangen ist, sieht er, hört er: „Durch mich pfeift der Wind hindurch, nie wieder werde ich lächelnd einen Wald, einen See, ein Dorf, eine Stadt erblicken. Nur dieses eiserne Brückengeländer ist noch vorhanden. Ich sehe es.“ Und er hört: „Der Wind pfeift sein Lied, als hätte er meine Lippen als Lyra, da kommt doch glatt dieser [...] Apoll daher, mit seiner ewigen Leier.“ Im Folgenden nun überblendet Jelinek noch einmal: Der Apoll-Marsyas-Mythos, der mit dem Prometheus-Mythos überlagert war, wird nun überblendet mit dem von Achill; der Irak-Krieg wird, wie schon in *Bambiland*, wo er zum Perserkrieg (des Aischylos) und zum Trojanischen (des Homer) wurde, erneut zum Trojanischen - polemischer perennis. Jelinek bezieht sich hier allerdings nicht direkt auf Homer, sondern auf das Filmspektakel „Troja“ (Wolfgang Petersen). Die Mythen als „Sphäre des Heiligen“, als „Rechtfertigung von Lebenszusammenhängen“⁷⁰ werden hier wiederum der äußersten Trivialisierung preisgegeben. Wenn es in Bezug auf die Göttin Athene und den Gott Apoll heißt: „Die Athene in ihrer Olympiastadt, und Apollo, der Latin Lover, auf seinem Hochsitz“, so entlarvt sie das „Heiligste“ dieser Gesellschaft neben den Bildern (von Sport und Spaß und Spiel), nämlich den Sport selbst - den Sport, die neue Mythologie. Aber die Göttin der (Sport)Mythen verblasst gegen die „pausbäckige Göttin, ich glaub, Lynndie hieß sie“, die „in die Flöte geblasen hat [...]. Sie hat den Menschenhaufen zum Flötenblasen aufgestachelte [...], und ihr hat es auch jemand anderer angeordnet, und dem wieder ein anderer und so weiter, eine Flötenkette, eine Befehlskette.“ Peter-Marsyas-Söldner verhöhnt ihre aufgeblasenen Pausbacken, klagt sie an, dass er es „ausbaden müsse“, an der Brücke über dem „Fluss“ Mäander: ein anderer Mythos überlagert sich den bestehenden, trivialen wie antiken, aber auch die „Fakten“ des Krieges sprechen hier mit – der Fluch, säkularisiert.

Die eigentliche De(kon)struktion des Mythos aber geschieht in der Weise, wie Jelinek ihn mit den Folterereignissen verknüpft, den Mythos zur Folie der Ereignisse und Bilder macht (die Umkehrung der Überblendung). Erst dadurch, dass sie das Unrecht des Mythos selbst auf-

gehängt wurden, arbeiteten für Blackwater Security Consulting, eine US-Firma, die für die Sicherheit des Besatzungschefs Paul Bremer verantwortlich ist“: Luyken, Reiner, Der Freischuss: In: DIE ZEIT Nr. 26, S. 9

⁷⁰ Mit Bezug auf Benjamin schreibt Derrida: „In der griechischen Welt verhält es sich so, daß die Manifestation der göttlichen Gewalt in ihrer mythischen Gewalt eher ein Recht begründet oder setzt [...]. Benjamin evoziert Beispiele aus der Sage der Niobe, des Apollons und der Artemis, und aus der des Prometheus“: Derrida, Jacques, Gesetzeskraft, a.a.O., S. 105

deckt und die „Sphäre des Heiligen“, die Beglaubigungsinstanz, als unglaubliche Trickserei bloßstellt, wird auch der angeblich gerechtfertigte (und „heilige“) Krieg des George „Jesus“ W. Bush in seiner mythisch-rechtsetzenden und rechterhaltenden Kraft, die die „mythische“ Gewalt ist, auch ästhetisch zu einen absolut ungerechten, der mit den rechterhaltenden Organen der Demokratie Schindluder treibt und so die Demokratie gefährdet, ja zu opfern bereit ist: das Thema Benjamins in der *Kritik der Gewalt*. Denn Jelinek macht in ihrer De(kon)sruktion vollständigen Ernst mit dem Mythos als Beglaubigungs- und Erklärungsinstanz. Die eigentliche Funktion der Mythen decken so die Mythen (Apoll/Marsyas, Prometheus, Troja) selbst als subversiv-palimpsestisch unterlegter Subtext auf, durch den Jelinek Mythos und Politik ironisch-satirisch verknüpft (als Verschränkungsfigur): Mythenkritik wird so literarisch-sprachlich zur Kritik von Politik. Dabei ist jetzt noch einmal aufzunehmen, was schon in anderen Zusammenhängen angeführt wurde, die Tatsache nämlich, dass Peter-Marsyas am Marionetten-, nein Saitenfaden der Kithara eines Apollon-Bush („Und der Apoll des Westens mit seinem Brückengeländer, das er als Laute benützt“) „hingehängt worden [ist] in den rechtsfreien Raum“, von dem er sagt, dass er sich in ihm „bis jetzt eigentlich recht gern bewegt“ (das Wortspiel) habe. Für diesen rechtsfreien Raum gilt, dass er „keine Diktatur“ ist, sondern „er ist die Zone des Jenseits“ - und zwar auch der Demokratie. Jelineks sprachliche Kamera schwenkt nun zu dem Bild, das durch die Medien ging, dem Bild von Bush's Fahrradsturz, und kommentiert: „Der Herrscher fiel vom Rad. Kein Opfer ist zu groß für unsere Demokratie, am allerwenigsten das Opfer der Demokratie selbst! Das kann nicht von mir sein, nein. Sagt das etwa unser Benjamin, der auch einmal etwas sagen will? Nein, der auch nicht.“⁷¹ Was Benjamin nicht „sagt“, was er tatsächlich sagt in seinem hier zugrunde gelegten Essay, setzt Elfriede Jelinek sowohl in Bilder als auch wortwörtlich durch den Mythos um. Wenn nämlich Benjamin in der *Kritik der Gewalt* zunächst die Doppelung von rechtsetzender (als (be)gründender) und rechtserhaltender Gewalt „mythisch“ nennt, so kommentiert Derrida in einer Klammerbemerkung: „ich glaube, „mythisch“ bedeutet hier implizit „griechisch““ (KG, 69). Für Bettine Menke ist „mythisch“ noch etwas anderes, nämlich „die Nicht-Scheidung, nicht-Unterscheidung“ beider Gewalten: „Die Durchbrechung des „mythischen Banns“, die Benjamins Text projiziert, kann mit keiner der Positionen und Gewalten, die stets erneuert in diesen Umlauf zurückverwiesen würden, verbunden werden. Für Benjamin scheint darum eine andere Position jenseits des „mythischen Banns“ denknotwendig zu

⁷¹ Vgl. dazu C. L. Rossiter in „Constitutional Dictatorship“ (1948), den Giorgio Agamben, ihn in Zusammenhang mit Benjamins Achter These zur Geschichtsphilosophie zitierend, kommentiert: „[...] um so grotesker klingen die Worte, mit denen das Buch schließt: „Kein Opfer ist zu groß für unsere Demokratie, weniger denn je auch das vorübergehende Opfer der Demokratie selbst“ (Ebenda, S. 314)“: Agamben, Giorgio, Ausnahmezustand (Homo sacer II.1), Frankfurt/ Main 2004, S. 16

werden.“⁷² Und wenn Bettine Menke weiterhin ausführt: „Die „mythische Gewalt“ ist die „juridische Fiktion“, die notwendige Fiktion für ihre grundlose (Be)Gründung“ (DB, 221), so wird in *Peter sagt* - wie schon in *Bambiland* – deutlich, dass die amerikanische Demokratie mit der „Privatisierung“ des Krieges („ich liege in einem Bereich jenseits des Rechtsbereichs, weil ich [...] privatisiert worden bin, wie der ganze Krieg insgesamt“), den Notstandsgesetzen des „Patriot Act“ etc. im Spiel von rechtsetzender und rechterhaltender Gewalt längst das Recht im wörtlichen Sinne zum „mythischen“ (eben im wörtlichen, d.h. auf den Mythos bezogenen, Sinne), zur „juridische[n] Fiktion“, gemacht hat, zur Gewalt-Willkür des George W. Bush (Apoll) und aller anderen Geldgötter à la Midas - den (Schieds-)Richter im Jelinekschen Apollon-Marsyas-Mythos, dem, weil er sich bückte, um die Instrumente im Wettkampf besser hören zu können, Ohren am Hinterteil wuchsen: „Es ist nicht ein Arsch mit Ohren, der Midas von vorhin, der Richter, der Kunstschiedsrichter [...], der war dieser andre Arsch mit Ohren, der nicht gehört hat, dass Apollo viel besser spielt als ich, und zwar nur, weil er falsch spielt.“ In der „mythischen“ Wortwörtlichkeit der rechtsetzenden und rechtserhaltenden Demokratie ist der Marsyas (der Soldat, der Söldner) immer der „Verkohlte“ (Belogene, Geköderte) und Gehäutete (Geopferte); der falsch spielende Apoll immer der „Gott der westlichen Welthäme, ich meine Hemisphäre“. Denn: „Wenn man die Demokratie erst mal schützen muß, ist sie schon keine mehr.“⁷³ Wenn nämlich die Demokratie sich auf eine Weise schützt, dass sie demokratische Rechte zur Disposition stellt, dass die „rechterhaltende Gewalt“ zum Unrecht wird oder an der Grenze zur Legislative operiert, dann wird der Ort des Brückengeländers, an dem der im rechtsfreien Raum agierende Söldner⁷⁴ nun hängt („Ich lasse mich also verbrennen, ich kann es nicht verhindern, ich lasse mich hängen, an die Brücke“), zum Ort, an dem die demokratische Gewaltentrennung im Benjaminschen Sinne zur „juridischen Fiktion“ wird, wobei das böse Wortspiel von „Legislativ“ und „legs“ die unterbliebene Gewaltentrennung in die gewaltsame Trennung der Gliedmaßen vom Körper umsetzt: „Dieser Ort ist mein Hinrichtungsort, er ist mein Exekutiv und mein Legislativ, where are my legs, nebenbei bemerkt?“ Die Einarbeitung von Exekutive/Legislative liest sich aber auch wie eine Anspielung auf Agamben, wenn der zum Ausdruck „Vollmacht“ (als Charakterisierung des Ausnahmezustands

⁷² Menke, Bettine, Benjamin vor dem Gesetz: Die Kritik der Gewalt in der Lektüre Derridas. In: Gewalt und Gerechtigkeit. Derrida-Benjamin, hg. v. Anselm Haverkamp, a.a.O., S. 219; im Folgenden als Sigle DB

⁷³ Vgl. dazu auch: Derrida, Jacques, Schurken. Zwei Essays über die Vernunft, Frankfurt/Main 2003, S. 146: „Am 11. September wurden die Vereinigten Staaten von der UNO offiziell ermächtigt, als Schurkenstaat zu handeln.“

⁷⁴ Vgl. auch Luyken, Reiner, Der Freischuss. In: DIE ZEIT, a.a. O., S. 9: „Die Söldner agieren in einem rechtsfreien Raum. Eine irakische Gerichtsbarkeit gibt es für sie nicht. Der Militärgerichtsbarkeit der Besatzer sind sie nicht unterworfen. [...] Am ehesten passt auf viele dieser Freischärler die von den USA für Taliban und Terroristen kreierte Definition „unlawful combatant“ („ungesetzlicher Kämpfer“). In der Genfer Konvention findet sich jedenfalls keine auf sie zutreffende Beschreibung.“

„in der Rechtspublizistik“) ausführt: „Dort wird unterstellt, der Ausnahmezustand bedeute eine Rückkehr zum pleromatischen Urzustand, in dem die Unterscheidung zwischen den verschiedenen Gewalten (Legislative, Exekutive etc.) noch nicht ausgebildet war.“⁷⁵ Dadurch ergibt sich einerseits ein Bezug zum Jelinekschen Diskurs über „Natur“, der im zweiten Kapitel dieser Arbeit aufgenommen wurde unter dem Aspekt des Dionysischen/Apollinischen bzw. in Hinsicht auf die Psychoanalyse, die aber hier auch in den Kontext von Recht und Gewalt gestellt werden⁷⁶ muss und in den des „Rechtsvakuums“, das bei Jelinek als „Leere“ aufgenommen wird⁷⁷ („Leere, da gilt überhaupt nichts mehr, kein Recht“): „Wie wir sehen werden, begründet der Ausnahmezustand aber eher einen kenomatischen Zustand, ein Rechtsvakuum, und die ursprüngliche Fülle der Macht muß betrachtet werden als ein juristisches Mythologum analog zur Idee der Naturgewalt“ (A, 12). Und noch einmal Peter-Marsyas: „da gilt überhaupt nichts mehr, kein Recht [...], keine Verteidigung, die irgendwen schützen könnte, keine Norm, die man einsetzen, keinen Normenverstoß, den man aussetzen, keinen Notstand, den man beenden könnte“ – nichts in „dieser saugenden Leere.“

Wenn Benjamin die „mythische“ Gewalt, also das Recht des Staates, das Staatsrecht, von der göttlichen Gewalt trennt, die die „Entsetzung des Rechts [ist] samt den Gewalten, auf die es angewiesen ist“ (DB, 219), die „reine“, „vernichtende“, so wird damit in der Lesart Derridas nicht eine Dichotomie aufgestellt von „Entscheidbarkeit der göttlichen, revolutionären, geschichtlichen, gegen Staat und Recht gerichteten Gewalt“ gegen die „Unentscheidbarkeit der mythischen Gewalt des Staatsrechts“ (GK, 110), sondern es „findet sich das Unentscheidbare auf beiden Seiten wieder und ist die gewaltsame Bedingung der Erkenntnis oder der Tat“ (GK, 112). Bei Agamben liest sich der Kommentar zum Patriot Act vom 26. Oktober 2001, also unmittelbar nach den Terroranschlägen vom 11. September, so: „Das Neue an der Anordnung von Präsident Bush ist, daß sie den rechtlichen Status dieser Individuen radikal auslöscht und damit gleichzeitig Wesen hervorbringt, die juristisch weder eingeordnet noch benannt werden können. [...] Wie Judith Butler überzeugend dargelegt hat, erreicht mit dem *detainee* von Guantánamo das nackte Leben seine höchste Unbestimmtheit“ (A,10). Über dieses nackte Leben verfügt der an der Brücke hängende Peter-Marsyas-Söldner nicht mehr; aber als Zombie, als Gedächtnis der Lebend-Toten, reflektiert er: „Ich hatte an ihm ursprüng-

⁷⁵ Agamben, Giorgio, Ausnahmezustand (Homo sacer II.1), a.a.O., S. 12; im Folgenden als Sigle A

⁷⁶ Vgl. Derrida, Jacques, Gestzeskraft, a.a.O., S. 71: „Der Rekurs auf gewaltsame Mittel erscheint den Verfechtern des Naturrechts keineswegs als fraglich, da die natürlichen Zwecke gerecht sind. [...] Aus solcher Sicht ist die Gewalt ein „Naturprodukt“. Benjamin führt einige Beispiele an, welche diese „Naturalisierung“ (dieses Zur-Natur-Werden) der Gewalt, die das Naturrecht bewirkt, belegen sollen.“

⁷⁷ Vgl. noch einmal Derrida, J., Gesetzeskraft, a.a. O., S. 78: „Dieser Augenblick der Suspension[...], diese Epoché, dieses rechts(be)gründende oder das Recht umstürzende, revolutionäre Moment [...] ist der Augenblick, da die Begründung des Rechts im Leeren oder über dem Abgrund schwebt [...].“

lich gar nicht die Transformation, ich meine Transposition registriert, die mit demokratischen Regierungsformen unmerklich geschieht, wenn während Kriegen und überhaupt ungewöhnlichen Staatszuständen, wenn Sie mich fragen, ist eh jeder Zustand schon eine Ausnahme [...].“ Bezugnehmend auf die Bilder aus dem Lager von Guantánamo Bay und Abu Ghraib, die der altrömischen Figur des Homo sacer wieder zu neuer Bedeutung verhelfen, schreibt Thomas Assheuer: „Eine Demokratie erlaubt Folter und fliegt Verdächtige in Diktaturen aus, wo sie gefügig gemacht werden. Eine Demokratie schafft ein rechtliches Niemandsland, in dem Menschen an der Hundeleine geführt werden – als das nackte, all seiner Bestimmungen entkleidete Leben.“⁷⁸

Zum Schluss dieser Ausführungen möchte ich nun auf den Mythos zurückkommen, und zwar noch einmal dort, wo ihn Derrida in Benjamins Aufsatz in dessen eigenen Beispielen (Niobe, Apollon, Artemis und Prometheus) vorfand, damit sich der Kreis zu Jelineks Mythenüberlagerung, -unterlegung und -Dekonstruktion wieder schließt. Denn Derrida dient dieser Hinweis auf die Mythen bei Benjamin, um das „vergossene Blut“ als diskriminierendes, unterscheidendes Moment zwischen der „mythischen und gewaltsame[n] Rechtsetzung der griechischen Welt“ und „der göttlichen Gewalt im Judentum“ herzustellen: „In diesem ursprünglichen und mythischen Augenblick gibt es noch keine austeilende Gerechtigkeit“; denn: „Am Blut hängt der ganze Unterschied“ (GK, 106): Wenn das rätselhaft erscheint, dann wird des Rätsels Lösung nachgereicht, und die lautet, dass gilt: die neue Gewalt des jüdischen Gottes „vernichtet [...] ohne Blutvergießen“ (GK,106)⁷⁹. Zwischen der griechischen Mythologie und dem amerikanischen Ausnahmerecht, das zur Regel geworden ist, macht Elfriede Jelinek jedenfalls keinen solchen Unterschied, ja, sie löst die Differenzen auch ihrer Umkehrfigur (die göttliche Gewalt als die mythische, aber Unrecht setzende) letztlich wieder auf im Sinne der ironischen Wortwörtlichkeit der Benjaminschen göttlichen Gewalt (aller göttlichen Gewalt) als der alle Gerechtigkeit „vernichtenden“ „reinen Gewalt“, „rein“ allerdings nicht im göttlichen Sinne, sondern im Sinne von „unvermindert“. Ihren geschundenen Söldner, ihren Marsyas-Apoll, lässt sie mit prophetischer Wucht sagen: „Dieses Land wird noch lange für mich bezahlen [...], es wird mit seinem Blut zahlen, es wird mit fremdem Blut zahlen, es wird mit seinem Herzblut, dem Erdöl, zahlen [...]“ – ob mit Blut – oder Geld oder Öl oder mit dem Verrat seiner demokratischen Werte bleibt einmal nicht offen im „übermorgige[n], übermoralische[n], kunstsaure[n]“ offenen (Moral-)Kunstwerk.

⁷⁸ Assheuer, Thomas, Das nackte Leben. In: DIE ZEIT Nr. 28, 1. Juli 2004, S. 43. Es soll aber hier auch darauf hingewiesen werden, dass Assheuer in seiner detaillierten Darstellung Agamben ebenso kritisch analysiert: „Doch der ganze analytische Gewinn ist dahin, sobald Agambens Welt von Heideggers Schicksalstremolo durchzuckt wird.“

⁷⁹ Zu Derridas Frage: „Was hätte Benjamin von der „Endlösung“ gedacht [...]?“ vgl. Gesetzeskraft, S. 62 ff

5. Die Flöte, die Leier – die Instrumente des Textes: Postkarte „an die Ahnungslosen“

„Der Surrealismus wird Sie in den Tod, der eine Geheimgesellschaft ist, einführen. Er wird Ihrer Hand den Handschuh überziehen und darin das tiefe M eingraben, mit dem das Wort Memoria beginnt.“

André Breton

In diesem letzten kleinen Kapitel soll nicht mehr gesammelt werden, was bisher, im Text verstreut, über die Sprache Jelineks gesagt wurde - zu den Verschränkungs-, Umkehr- und Kippfiguren; zu den surrealistischen Traumfiguren, zum surrealistischen Schrei. Im Mittelpunkt soll hier der Gebrauch der Metapher in einem umfassenderen Sinne stehen. Wenn Peter-Marsyas-Apoll, der Söldner, der Zombie, anfängt zu sprechen, fängt er zugleich an zu spielen, auf dem Aulos, dann der Kithara – auf der geschundenen „Flöte aus Fleisch“ und der Lyra seiner Rippenbögen. Er hat das „Immunsystem“ des „metallisierten“ und „apparatisierten“ Lesers, dieses „Immunsystem, das ist wie ein Instrument“, nicht überflüssig gemacht, wie er zu wollen vorgibt⁸⁰, wenn er z.B. versichert: „Ich tu dazu, was ich kann. Ich spiele und singe dazu. [...] hier spiele ich also auf all diesen Verwesungsgerüchen herum“ – ironisch-„unromantische“ Synästhesie. Die Sprache, das Instrument, spielt bei Jelinek immer auch auf verschiedenen Ton-Ebenen - der poetisch-surrealistischen, der Ebene der pervertierten Synästhesien, der Ebene der kitschig-trivialen Alltagsmythen (als Gegenton-„Art“ zur pathetischen des Mythos), also da, wo die Bedeutung ihrer Sprache im Wittgensteinschen Sinne „Gebrauch“ ist (das Benjaminsche „Böse“), selbst auf der diskursiv-rationalen Ebene substrathaft eingefügter Theorie – ihre Sprache spielt immer die eine Grundmelodie - vielfach transponiert, vielfach überlagert -: Gedächtnis der Toten zu sein, Totenklage und Anklage zugleich. Hier freilich geht es auch darum, der überlebenden Opfer, der Opfer von Folter und Gewalt, zu gedenken, der Opfer, die leben, obwohl sie eines vielfachen virtuellen Todes gestorben sind, nicht nur im Moment der Folter, sondern auch im vielfachen „Gebrauch“ ihrer Bilder in den elektronischen Medien der Zeit. Und damit schließt sich der letzte Kreis, nämlich der zu der elektronischen „Post“ an die „Ahnungslosen“, den Folter-Bildern als „Gebrauchswert“, als alltäglichem Mittel der alltäglichen Kommunikation. Die Folterbilder, die alle „Keuschheitsbedürfnis[se]“ der Bilder und Menschen als einer Sprache der Bilder und

⁸⁰ Zu „Stable Irony“ vgl. Booth, Wayne C., A Rhetoric of Fiction, The University of Chicago 1974, S. 1-33

Menschen verletzt, verwundet und getötet haben, haben nicht nur die Opfer in ihrer Qual und ihrer Nacktheit gezeigt, sondern auch die Nacktheit der Folterer - und die der Betrachter. Diese doppelte, ja dreifache Nacktheit „instrumentiert“ der Text, um uns „die Augen zu öffnen“, damit wir diese „Nacktheit“ unseres „apparatisierten“ Sehens „sehen“ lernen. Auf der politischen Ebene mag das so zu lesen sein, wie der Aufsatz am Text herausgearbeitet hat: „Auch in altehrwürdigen Demokratien entstehen Dunkelzonen des Rechts, also Ausnahmezustände, in denen die „nackte“ Macht sich des „nackten“ Lebens bemächtigt.“⁸¹

Wenn ich vorhin sagte, es gehe um die Metapher, dann muss ich hier einschränken: Nicht um einen gelehrten Kurs, sondern um ihre Funktion und Wirkung im Zusammenhang mit dem Text und seinen psychoanalytisch-dekonstruktivistischen Gewebe-Anteilen. Und dazu soll auf Derridas „Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits“ kurz eingegangen werden, auf die „2. Lieferung“ - auch im Wortsinn hier als zweite Lieferung, nach der ersten des Textes selbst mit seinem Thema der „Post[karte] an die Ahnungslosen“. „Wo also?“, fragt Derrida, „Wo findet die Psychoanalyse schon, immer, sich wieder?“ Und er antwortet: „Das, in dem [sie] sich findet, wenn [sie] sich findet, nennen wir das Text“ (-Gewebe), und wir finden dieses Textgewebe immer vor als die „theoretische und praktische Einschreibung der Psychoanalyse (in den Text als „Sprache“, „Schrift“, „Kultur“, „Mythologie“, „Geschichte der Religionen, der Philosophie, der Literatur, der Wissenschaft, der Medizin“ usf., in den Text als „historisches“, „ökonomisches“, „politisches“ „triebhaftes“ usf. Feld, in das heterogene und konflikthafte Gewebe der Differanz [différance, B.L.].“⁸² Zum Text als dem „triebhaften Feld“ dieser „theoretischen und praktischen Einschreibungen der Psychoanalyse“ möchte ich die Bilder, die Folterbilder (und ihren Gebrauch) hinzunehmen. Wenn es nun aber in der Folter, wie weiter oben schon angeführt, um die „Erpressung“ zweifelhafter „Wahrheiten“ geht (in der Folter als Text, als dem praktisch gemachten juristischen Diskurs als Text, als Geschichte der Strafjustiz – die Derrida hier nicht erwähnt-, in den die Psychoanalyse aber ebenso immer eingeschrieben ist), so geht es im Text der Literatur um die Wahrheit der Metapher, auch wenn eine solche Parallelisierung disparat oder allzu kühn erscheinen mag. Und wieder eröffnet Derrida mit einer Frage: „Die Nacktheit des Sinns, verborgen unter den verschleiernenden Formen der sekundären Bearbeitung, ist das eine Metapher?“ (P, 187) Die Wahrheit der Metapher ist freilich für Derrida dies: „Exhibition, Bloßlegung, Entkleidung, Entschleierung, man kennt die Gymnastik: das ist die Metapher der Wahrheit. Man kann ebenso gut sagen die

⁸¹ Assheuer, Thomas, Das nackte Leben, a.a.O., S. 43; vgl. auch Foucault, Michel, Mikrophysik der Macht. Über Strafjustiz, Psychiatrie und Medizin, Berlin 1978

⁸² Derrida, Jacques, Die Postkarte von Sokrates bis an Freud und jenseits, 2. Lieferung, Berlin (Brinkmann & Bose) 1987, S. 185; im Folgenden als Sigle P

Metapher der Metapher, die Wahrheit der Wahrheit, die Wahrheit der Metapher“ (P, 187). Und Elfriede Jelinek unternimmt es mit ihrem Monolog (freilich nicht nur mit diesem, sondern mit dem gesamten *Bambiland-Babel*-Gebäude), uns durch die Metapher der Wahrheit und die Wahrheit der Metapher die „Post“ lesen zu lehren, die Sprache der Bilder, des Krieges, des Un-Rechts, der Folter, der Gewalt, die wir vor lauter Sehen nicht mehr wahrnehmen können. Mit diesem poetischen Verfahren der „Vermummung“ und „Bloßlegung“, „Entkleidung“ und „Entschleierung“ gelingt es ihr, die „mehr als metaphorische Gleichung zwischen Schleier, Text und Gewebe [...], die Bestimmung des Textes als Schleier im Raum der Wahrheit, die Reduktion des Textes auf eine Bewegung der *aletheia*“ (P, 191) erkennbar zu machen. Der Raum dieses Textes hier reicht nicht aus, genauer zu untersuchen, wo die Entsprechungen sind in Derridas Analyse des Anderson-Märchens von des „Kaisers neue[n] Kleider[n]“ und der vielfach ausgestellten Nacktheit in Elfriede Jelineks Monolog. Wenn es stimmt, was Derrida von Andersens Märchen sagt, dass es „die Nacktheit des *Stoffes*“ „verheimlicht“ oder „verkleidet“, so mag man sagen, dass Jelinek die „Natur der Nacktheit“, die ich hier nicht mehr erklärend einkleiden will, gerade in ihren monströsen Metaphern verschleiert und - enthüllt.