



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

„MEIN ASSISTENT DES VERSCHWINDENS“

Elfriede Jelineks Texte für Christoph Schlingensief

Verfasserin

Maria Teresa Kovacs

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, April 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt: A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt: Deutsche Philologie

Betreuerin: Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

für meine Mama

DANKE!

INHALTSVERZEICHNIS

EINLEITUNG.....	3
1. ÜBERBLICK ÜBER DIE ZUSAMMENARBEIT.....	7
1.1 DARSTELLUNG DER GEMEINSAMEN ARBEITEN.....	7
1.2 SPEZIFIK DER ZUSAMMENARBEIT.....	24
2. DIE KÜNSTLERPERSON SCHLINGENSIEF IN DEN TEXTEN.....	27
2.1 DER KÜNSTLER ALS SPRECHERINSTANZ.....	27
2.1.1 Form der Präsenz.....	27
2.1.2 Ästhetisches Verfahren.....	30
2.2 MOTIVFORTSCHREIBUNGEN.....	47
2.2.1 Das Motiv der Krankheit.....	50
a) Die Personifikation der Krankheit.....	50
b) Der Kranke als Wanderer durch Höllenkreise.....	54
2.2.2 Das Motiv der Erlösung.....	58
a) Die Parallelisierung von Künstler und Erlöser.....	58
b) Schlingensiefel als „Kunstheiland“.....	67
2.3 DIE REFLEXION VON SCHLINGENSIEF'S KÜNSTLERISCHER FORM.....	73
2.3.1 Die künstlerischen Konzepte.....	73
a) Die Partei als Konzept der Sichtbarwerdung.....	73
b) Der Container als Projektionsfläche.....	80

c) Der Animatograph als „bewegtes Bild“	86
2.3.2 Schlingensief als bildender Künstler.....	88
2.4 DIE REFLEXION DES EIGENEN VERSCHWINDENS.....	91
2.4.1 Schlingensiefs Umgang mit Jelineks Texten.....	91
2.4.2 Jelineks Auseinandersetzung mit dem Verschwinden im Kunstwerk.....	93
3. CONCLUSIO.....	98
4. SIGLENVERZEICHNIS.....	100
5. LITERATURVERZEICHNIS.....	101
6. ANHANG.....	108
6.1 ABSTRACT.....	108
6.2 LEBENSLAUF.....	110

EINLEITUNG

Elfriede Jelinek verfasste zahlreiche Texte für Christoph Schlingensief. In der Zusammenarbeit entstanden sowohl essayistische Texte als auch Theatertexte, die Schlingensief in seine Projekte integrierte. In der Arbeit soll der Frage nachgegangen werden, welche Bezüge es in diesen Texten auf Schlingensief und sein Werk gibt.

Schlingensiefs Uraufführungsinzenierung von Jelineks Theatertext *Bambiland* (2003) am Wiener Burgtheater erregte großes öffentliches Interesse und stellt mit Sicherheit die meist beachtete gemeinsame Arbeit dar. Kaum bekannt jedoch ist, dass Jelinek bereits für Schlingensiefs Aktion *Chance 2000* (1998) einen essayistischen Text verfasste, der in diese integriert wurde. Die beiden Monologe *Irm sagt:* und *Margit sagt:*, die in bearbeiteter Form Teil des Theatertextes *Babel* wurden, entstanden ebenfalls für eine Theaterarbeit von Schlingensief. Jelinek verfasste die beiden Monologe für die Fortsetzung von *Bambiland* am Schauspielhaus Zürich *Attabambi Pornoland* (2004). Seit 1998 entstanden zahlreiche Texte der Autorin für und über den Künstler, sodass das Textkorpus fünf essayistische Texte (*Laß dir raten: Gründe Staaten!*, *Der Raum im Raum*, *Interferenzen im E-Werk*, *Schlingensief*, *Der Verschwender*), sechs Theatertexte (*Ich liebe Österreich*, *Bambiland*, *Irm sagt:*, *Margit sagt:*, *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*, einen Chateintrag (*gelb*) sowie ein Statement zum Tod Schlingensiefs umfasst.

Ich spreche in Bezug auf Jelinek und Schlingensief von „gemeinsamen Arbeiten“ bzw. von „Zusammenarbeit“, obwohl beides die Art und Weise des künstlerischen Austausches nicht korrekt benennt. Viel eher handelt es sich um eine künstlerische Koexistenz, da Jelinek und Schlingensief nie gemeinsam an einem Projekt arbeiteten. Es waren separierte Projekte, die sich aufeinander bezogen und die sich an manchen Punkten berührten.

Vergleicht man die für Schlingensief entstandenen essayistischen Texte in Hinblick auf Stil und Machart mit anderen essayistischen Texten Jelineks über Künstler oder zu Kunstwerken, ist festzustellen, dass formal alle Texte für Schlingensief in diese Kategorie einzuordnen sind. Auch die Theatertexte unterscheiden sich in ihrer Form nicht von anderen, neueren Theater-texten der Autorin, die durch das Fehlen von szenischen Vorgaben sowie das Fehlen von Figurennamen gekennzeichnet sind.¹

¹ Vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007², S. 140.

Da sich die Texte für Schlingensiefel in ihrer äußeren Gestaltung nicht vom übrigen Werk der Autorin unterscheiden, muss nach anderen Kriterien gesucht werden, die den Bezug zum Künstler deutlich machen.

Für die Analyse der Texte nach inhaltlichen Gesichtspunkten sollen vier Kategorien gebildet werden, die die je unterschiedlichen Möglichkeiten der Bezüge getrennt voneinander darstellen. Zunächst soll untersucht werden, ob der Künstler als Figur in den Texten präsent ist und wie die Autorin diese Präsenz erzeugt. Ein weiterer Schritt ist herauszuarbeiten, ob es auf der Ebene der Motive Übernahmen bzw. Fortschreibungen im Werk der Autorin gibt, die explizit von Schlingensiefel übernommen wurden und sich auf den Künstler beziehen. In einem dritten Schritt sollen die theoretischen Überlegungen der Autorin zu Schlingensiefels Arbeiten analysiert werden, da dies eine weitere Ebene der Bezugnahme darstellt. Zuletzt sollen die theoretischen Überlegungen Jelineks über Schlingensiefels Umgang mit ihren Texten und über ihr eigenes Vorhandensein oder Nichtvorhandensein in Schlingensiefels Arbeiten thematisiert werden. Die Formen der Präsenz des Künstlers variieren je nach Textgattung.

In der Arbeit werden mit Ausnahme von *Ich liebe Österreich* und *Bambiland* alle Texte der Autorin, die in der Zusammenarbeit mit Schlingensiefel entstanden sind, analysiert. Der im Rahmen der Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* verfasste Kasperltheatertext *Ich liebe Österreich* kann nicht berücksichtigt werden, da dieser im Kollektiv erarbeitet wurde und die Autorin die einzelnen Textteile nur montierte. Auch *Bambiland* stellt in Hinblick auf die zentrale Fragestellung der Arbeit eine Ausnahme dar. Innerhalb dieses Textes können keine Bezugnahmen auf Schlingensiefel herausgearbeitet werden, da er nicht für ein Projekt des Künstlers entstand. Zu einer Zusammenarbeit kam es erst, als Schlingensiefel den bereits fertigen Text am Burgtheater inszenierte. Da viele der zu analysierenden Texte der Autorin auf ihrer Homepage oder in Programmheften erstveröffentlicht wurden, fehlen bei den meisten Texten Seitenangaben. Dies führt dazu, dass auch den Zitaten aus diesen Texten in der Analyse keine Seitenzahlen beigelegt werden können.

So umfangreich und verschiedenartig das Textkorpus ist, das in der Zusammenarbeit der beiden Künstler entstand, so rar sind wissenschaftliche Auseinandersetzungen, die sich eben dieser Zusammenarbeit widmen. Es existieren einzig einige wissenschaftliche Aufsätze, die sich diesem Thema nähern. Dies sind zum einen die Ausführungen von Joachim Lux „*Theaterverweigerer*“ an der Burg. *Schleef – Stemmann – Schlingensiefel – Häusermann*, erschienen in

dem von Pia Janke herausgegebenen Band *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*². Lux geht darin vor allem auf Schlingensief ein, verweist jedoch immer wieder auf dessen Inszenierung von Jelineks Theatertext *Bambiland* und stellt gemeinsame Ansichten in Hinblick auf die theatertheoretischen Ansätze der beiden Künstler vor. Neben diesem Aufsatz gibt es einige publizierte Arbeiten von Bärbel Lücke, in denen sie sich den Texten Elfriede Jelineks widmet, die in der Zusammenarbeit mit Christoph Schlingensief entstanden sind. So gibt es von ihr Aufsätze zum Theatertext *Bambiland* und zu den beiden Monologen *Irm sagt:* und *Margit sagt:* sowie Publikationen zu Christoph Schlingensiefs *Area 7* und Elfriede Jelineks dafür entstandenen Theatertext *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*. Doch auch bei diesen Aufsätzen handelt es sich nicht um eine Analyse der Zusammenarbeit, sondern um eine Betrachtung von Elfriede Jelineks Texten, ohne die Spezifik dieser Texte zu berücksichtigen. Es fehlt jegliche Literatur, die den Versuch unternehmen würde, Jelineks Bezüge auf Schlingensief in den für ihn entstandenen Texten zu analysieren.

Weiters fehlen auch wissenschaftliche Analysen einzelner Projekte und Texte der Künstler. Zwar existieren zahlreiche Beiträge zum Theatertext *Bambiland* sowie zu *Irm sagt:* und *Margit sagt:*, doch gibt es keine Analysen der essayistischen Texte Jelineks für Schlingensief sowie des Theatertexts *Tod-krank.Doc*. Schlingensiefs Arbeiten wurden ebenfalls bislang wissenschaftlich kaum bearbeitet.

Zu Schlingensiefs Projekten gibt es neben einigen Diplomarbeiten, die v.a. seine animographischen Werken oder die *Bambiland*-Inszenierung thematisieren, nur einige Bücher, die seine Arbeiten dokumentieren. Zu den Aktionen *Bitte liebt Österreich* und *Chance 2000* wurden zwei Bücher publiziert, das von Matthias Lilienthal und Claus Philipp herausgegebene Buch *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich* sowie das von Johannes Finke und Matthias Wulff herausgegebene Buch *Chance 2000. Die Dokumentation*. Diese beinhalten Zeitungsartikel und Bildmaterial sowie einige theoretische Texte zu den Aktionen. Während zu den frühen Aktionen des Künstlers noch vereinzelt wissenschaftliche Beiträge verfasst wurden, fehlt es in Bezug auf seine neueren Arbeiten gänzlich an wissenschaftlichen Auseinandersetzungen.

Um die Ebenen der Bezugnahmen in Elfriede Jelineks Texten auf Christoph Schlingensief klar herauszuarbeiten, ist es zunächst notwendig, einen allgemeinen Überblick über die entstandenen gemeinsamen Projekte zu geben und auf die Spezifik der Zusammenarbeit hinzu-

² Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. *Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).

weisen. Dies erscheint vor allem deshalb von Bedeutung, da es sich bei den Projekten nicht um abgeschlossene Einzelarbeiten handelt. Schlingensiefs Arbeiten beziehen sich deutlich aufeinander, sodass die Werke in einem größeren Kontext zu betrachten sind.

Durch detaillierte Textanalysen sollen die unterschiedlichen Formen der Präsenz des Künstlers untersucht werden. Innerhalb der Theatertexte liegt der Fokus darauf, welche Strategien die Autorin anwendet, um Schlingensief als mögliche Sprecherinstanz hörbar zu machen, sowie welche Motive von ihr übernommen und fortgeschrieben werden. Die essayistischen Texte werden vor allem in Hinblick auf die Reflexion von Schlingensiefs Ästhetik untersucht sowie auf die Thematisierung der Zusammenarbeit mit dem Künstler.

1. ÜBERBLICK ÜBER DIE ZUSAMMENARBEIT

Ziel dieses Kapitels ist es, einen Überblick über die entstandenen, gemeinsamen Arbeiten der beiden Künstler zu geben. Dabei soll genau skizziert werden, wie sich einzelne Arbeiten entwickelten sowie welche Bezugspunkte untereinander entstanden. Hierbei ist es zunächst wichtig, auf Schlingensiefs Werk einzugehen, auf die Entstehung und Fortschreibung seiner Arbeiten, um in den folgenden Kapiteln eine umfangreiche Analyse der von Jelinek verfassten Texte für Schlingensief vornehmen zu können.

Es handelt sich bei den zu betrachtenden Arbeiten um sehr komplexe, künstlerische Werke, die nie isoliert betrachtet werden können, sondern einen umfangreichen Blick auf das Gesamtwerk des Künstlers erfordern. Da in den weiteren Kapiteln der Fokus auf Jelineks Texten für Schlingensief liegt und auf deren Bezugnahme auf das Werk und die Person des Künstlers, ist es zunächst wichtig darzustellen, in welchem Kontext diese Texte entstanden sind und auf welche Werke sie sich konkret beziehen, um in weiterer Folge die Formen der Präsenz des Künstlers in den einzelnen Texten herauszuarbeiten.

1.1 DARSTELLUNG DER GEMEINSAMEN ARBEITEN

Die Zusammenarbeit zwischen Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensief begann im Jahr 1998. Der erste Text der Autorin, der für Christoph Schlingensief entstanden ist, trägt den Titel *Laß dir raten: Gründe Staaten!*. Bei diesem Beitrag handelt es sich um einen essayistischen Text zu Schlingensiefs Aktion *Chance 2000*, die er im Jahr 1998 organisierte.

Diese Aktion entwickelte sich aus den Vorgängerarbeiten *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden überleben für Deutschland* (1997) anlässlich der Kasseler *documenta x* sowie *7 Tage Notruf für Deutschland – Eine Bahnhofsmision* (1997) am Deutschen Schauspielhaus Hamburg. Bei diesen Arbeiten handelt es sich um eine Reihe von Aktionen, die bewusst den Theaterraum verlassen, um das Theater ins Leben zu bringen:

CHANCE 2000 erweist sich als ein in jeder Hinsicht unbegrenztes Theaterstück, in dem alle mitmachen können – man muss nur sich selber „spielen“, sich mit seiner eigenen Person auseinandersetzen wollen, womit dann der erste Schritt – der Nachweis der eigenen Existenz – getan ist. Das Motto der Partei – „Wähle Dich selbst!“ – ist

nicht allein Aufruf zur Kandidatur für das Parlament; es ist auch ein Appell, selbstbewusster zu sein und zu handeln.³

Schlingensiefel verließ mit diesen Aktionen erstmals nach seinem Debüt als Theaterregisseur 1992 den konventionellen Theaterraum. Sandra Umathum beschreibt diese Entwicklung in ihrem Beitrag *Christoph Schlingensiefel. Regisseur der schnellen Reaktion* folgendermaßen: „Nachdem Schlingensiefel das Publikum in seine Bilder geholt hat, beginnt er sich fortan mit seinem Theater in die Bilder der anderen zu werfen. Auf die Straße, hinein ins Leben.“⁴ Im Rahmen der Aktion *Chance 2000* gründete Christoph Schlingensiefel zur Bundestagswahl 1998 in Deutschland die Partei *CHANCE 2000 – Partei der letzten Chance*. Mit ihr forderte er durch Slogans wie „Wähle dich selbst“⁵ und „Beweise, dass es Dich gibt!“⁶ dazu auf, wieder zu handeln und aktiv zu werden. So wird das Projekt auf der Homepage des Künstlers wie folgt beschrieben:

CHANCE 2000 nimmt die Spielregeln des Parteienwahlkampfes auf und erklärt dem Parteilosen anhand einer demokratischen Gebrauchsanleitung z.B. den fast unbürokratischen Weg zur Direktkandidatur für den Deutschen Bundestag; CHANCE 2000 enttarnt gleichzeitig politische Mechanismen, indem sie nichts verspricht – und genau damit alle ansprechen will.⁷

Randgruppen wie Arbeitslose und behinderte Menschen sollten in der Gesellschaft endlich wieder sichtbar werden, dies war das Ziel der Aktion und Ziel der am 13.3.1998 gegründeten Partei: „Die Richtungslosigkeit, die nicht mit Orientierungslosigkeit verwechselt werden soll, ist Prinzip und soll keinen Zweifel daran lassen, dass das Anliegen von CHANCE 2000 ein ernsthaftes ist. Sie betrachtet sich als Sammelbecken, als kleinsten gemeinsamen Nenner aller (selbsternannten) Randständigen [...]“⁸

Die Aktion bestand aus mehreren Elementen, zum einen aus dem *Wahlkampfzirkus '98* im Berliner Prater, der als Parteitag in achtzehn Teilen angekündigt wurde und ein sich permanent veränderndes Theaterstück darstellte, wie auch aus dem *Wahlkampf in Deutschland*, bei dem Schlingensiefel von 1.6.-31.7. mit einem Bus durch Deutschland tourte und an verschiede-

³ N. N.: *Chance 2000 – Partei der letzten Chance / Wahlkampfzirkus '98 / Wahlkampftournee / Wahldebakel '98*. In: <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t014> (15.7.2010).

⁴ Umathum, Sandra: *Christoph Schlingensiefel. Regisseur der schnellen Reaktion*. In: Dürrschmidt, Anja / Engelhardt, Barbara: *Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2003*, S. 144-151, S. 146.

⁵ Schlingensiefel, Christoph / Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998, S. 119.

⁶ N. N.: *Chance 2000 – Partei der letzten Chance / Wahlkampfzirkus '98 / Wahlkampftournee / Wahldebakel '98*.

⁷ Ebda.

⁸ Ebda.

nen Theatern Station machte. Diese Tour wurde im September des Jahres 1998 unter dem Titel „*Tour des Verbrechens*“ *Wahlkampftournee von CHANCE 2000* fortgesetzt. Ein weiterer Bestandteil war die Aktion *Baden im Wolfgangsee* am 2.8.1998 in St. Gilgen, bei der Christoph Schlingensiefel dazu aufforderte, mit den sechs Millionen Arbeitslosen in Deutschland den Wolfgangsee und somit das Feriendomizil von Helmut Kohl zu überfluten. Kann als erster, für Schlingensiefel verfasster Text der Autorin *Laß dir raten: Gründe Staaten!* genannt werden, markiert die Aktion *Baden im Wolfgangsee* die erste Kontaktaufnahme der beiden Künstler. Im Zuge dieser Aktion wandte sich Schlingensiefel an die Autorin, die als eine der prominenten Unterstützer gemeinsam mit ihm und den angereisten Arbeitslosen im Wolfgangsee baden gehen sollte. Obwohl die Autorin als prominente Unterstützung in vielen Tageszeitungen angekündigt wurde, nahm sie nicht persönlich daran teil, sondern sie schickte Schlingensiefel als Zeichen ihrer Unterstützung zwei Gummischwimmtiere, die er beim Überflutungsversuch im Wasser hinter sich herzog. Die Autorin begründete ihr eigenes Fernbleiben von der Veranstaltung in einem späteren Interview zur *Bambiland*-Uraufführung folgendermaßen:

Also ich fürchte mich zum Beispiel auch sehr vor Wasser. Als ich mit Schlingensiefel damals im Wolfgangsee schwimmen sollte, damit durch das Ansteigen des Wasserspiegels Helmut Kohl in seinem Urlaubsort ertrinken sollte, da habe ich nur Angst gehabt, selber zu ertrinken. Ich kann doch so schlecht schwimmen und werde es wohl auch nicht mehr lernen. Das habe ich aber dem Schlingensiefel nicht gestanden, weil ich mich geniert habe. Also habe ich ihm zwei Schwimmtiere aus Gummi überreicht, die hat er dann an einer Schnur schwimmend hinter sich hergezogen. Daher lebt Kohl noch immer.⁹

Obwohl Schlingensiefel im Zuge seiner Aktion mit zahlreichen Problemen zu kämpfen hatte – so wurde seine Einladung zu den Salzburger Festspielen im Rahmen des „Szene“-Festivals zurückgezogen und auch die Finanzierung der Aktion war nicht gesichert¹⁰ –, trat seine Partei *CHANCE 2000* am 27.9.1998 offiziell zur Bundestagswahl an und feierte an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz eine Wahlparty unter dem Titel *Wahldebakel '98*. Nach der Bundestagswahl führte Schlingensiefel das Projekt fort, jedoch verließ er den engen Rahmen Deutschlands, gründete den sogenannten *Chance-Staat* und initiierte das Projekt *Abschied von Deutschland*. Mit dem *Chance-Staat* wollte Schlingensiefel den ersten anerkannten Staat ohne Territorium gründen, zu dem sich jeder bekennen konnte. Schlingensiefel nannte in seiner *Rede*

⁹ N. N.: *Alpträume Interview*. In: Der Standard, Album Bambiland, 13.12.2003.

¹⁰ Vgl. Strehler, Stefan: *Das Mysterium vom Wolfgangsee*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): *Chance 2000. Die Dokumentation*. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 73-91, S. 75-79.

zur Staatsgründung folgende Prinzipien des *Chance-Staates*: „Ein Staat, der den anderen nicht mehr als Problem betrachtet. Ein Staat, der die Hoffnung in sich trägt, der Politik die Verwaltungsarbeit zu überlassen und dem Gestaltungswillen den Diplomaten.“¹¹ Als Diplomat bezeichnete Schlingensiefel jedes Mitglied des *Chance-Staates*, da jeder seinem Gegenüber als Diplomat eines Einzel-Staates begegnen soll.¹² Nach der offiziellen Gründung des Staates beim *congress 3000* im Zuge der *biennale berlin* am 3.10.1998 setzte Schlingensiefel seine Aktion in Österreich, in der Schweiz, aber auch in Afrika fort, um drei Nationen zu finden, die den *Chance-Staat* anerkennen, sodass er in der UNO vertreten sein kann. Im Zuge dieser Aktion wurde in mehreren Städten eine *Chance-Botschaft* eröffnet, so z.B. in Sarajewo und Johannesburg.

Elfriede Jelineks essayistischer Text *Laß dir raten: Gründe Staaten!* entstand für die oben erwähnte Ausrufung des *Chance-Staates* bei der *biennale berlin*. Neben diesem Beitrag wurden auch andere Vorträge für die Staatsgründung verfasst, wie z.B. von Bazon Brock und Dirk Baecker. Da die Autorin bei der Veranstaltung nicht persönlich anwesend war, wurde ihr Vortrag per Videoeinspielung in das Projekt integriert. Dieses Video, das Jelinek beim Lesen ihres Textes zeigt, wurde eigens für diese Veranstaltung aufgenommen, es ist auf der Homepage des Künstlers jederzeit abrufbar.

Laß dir raten: Gründe Staaten! reflektiert Schlingensiefels Konzept der Parteigründung im Zuge einer künstlerischen Aktion und bezieht sich deutlich auf Schlingensiefels Rede zur Gründung des *Chance-Staates*. Obwohl dies der erste Text ist, der für Schlingensiefel entstanden ist, handelt es sich dabei keineswegs um Jelineks erste Auseinandersetzung mit der Arbeit des Künstlers. Bereits vor der Ausrufung des *Chance-Staates* veröffentlichte die Autorin in einem zu *Chance 2000* stattfindenden Chat, dem sogenannten *Thinktank*, ein Statement, an dem neben Schlingensiefel auch Benjamin von Stuckrad-Barre, Dirk Baecker und Detlef Kuhlbrodt teilnahmen. Die Autorin postete ihren Beitrag unter dem Nicknamen „gelb“ und stellte ihrem Beitrag die Begrüßung voran: „Hallo, hier Oma Duck, gelb, kein Name, denn auch nachlesen soll von mir niemand etwas.“¹³ Obwohl Jelinek ihren Namen nicht nennt, geht aufgrund des Sprachduktus und des Inhalts klar hervor, dass es sich um einen Beitrag ihr handelt, der als Vorstufe zu ihrem Text *Laß dir raten: Gründe Staaten!* verstanden werden kann.

¹¹ Schlingensiefel, Christoph: *Rede zur Staatsgründung*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): *Chance 2000. Die Dokumentation*. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 250-252, S. 251.

¹² Vgl. ebda. S. 250.

¹³ Jelinek, Elfriede: *gelb*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): *Chance 2000. Die Dokumentation*. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 216-217, S. 216.

Zur zweiten Zusammenarbeit kam es im Jahr 2000, innerhalb der von Christoph Schlingensief geplante Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche*. Diese Aktion fand im Rahmen der Wiener Festwochen von 9.-16.6.2000 am Herbert-Karajan-Platz direkt neben der Wiener Staatsoper statt. Im Zuge der Aktion kam es zu heftigen Protesten von Seiten der *Kronen Zeitung* wie auch der FPÖ, die im Engagement des Künstlers eine Reaktion Luc Bondys auf die Regierungsbildung von ÖVP und FPÖ sahen.

Bei der Nationalratswahl in Österreich 1999 verloren die beiden regierenden Parteien SPÖ und ÖVP an Stimmen, wohingegen die Freiheitliche Partei unter Jörg Haider ihr bislang bestes Ergebnis erzielte. Die FPÖ erhielt 27 Prozent der Wählerstimmen und wurde zweitstärkste Partei. Regierungsgespräche zwischen SPÖ und ÖVP scheiterten und die ÖVP nahm Verhandlungen mit der FPÖ auf. Am 4. Februar 2000 wurde in Österreich erstmals eine schwarzblaue Regierung unter Wolfgang Schüssel (ÖVP) angelobt, der ursprünglich angekündigt hatte, in Opposition zu gehen, würde seine Partei nur drittstärkste Macht. Die Regierungsbildung führte zu enormen Protesten im In- und Ausland. Vierzehn EU-Staaten belegten Österreich mit Sanktionen, der israelische Botschafter verließ das Land und ein Expertenteam des Europäischen Gerichtshofs wurde gebildet, um die Lage in Österreich zu beurteilen. In Österreich selbst reagierte die Bevölkerung mit Demonstrationen. Diese fanden zunächst täglich statt, später wurden sie wöchentlich abgehalten.

Schlingensiefs Aktion bezog sich auf diese Ereignisse. Er thematisierte v.a. die ausländerfeindlichen Slogans der FPÖ sowie die Berichterstattung der *Kronen Zeitung*, die beispielsweise ein Foto fälschte, um die gegen die Regierung auftretenden Demonstranten als gewalttätig darzustellen. Schlingensief wollte mit seiner Aktion umsetzen, was die FPÖ in ihrem Wahlkampf forderte. Aufgrund dieser Ereignisse wurde die Aktion zu einem Politikum, so unterstützten die Oppositionsparteien wie auch einige Mitglieder der ÖVP, die sich gegen eine Koalition mit der FPÖ aussprachen, die Kunstaktion, während FPÖ und Teile der ÖVP die Aktion skandalisierten. Es entbrannte ein öffentlicher Streit um Schlingensiefs Person, bei dem FPÖ und *Kronen Zeitung* den Künstler als Provokateur und „Politclown“ bezeichneten.

Christoph Schlingensief baute für die Aktion einen Container auf, in den, ganz im Sinne des *Big Brother*-Formates, am ersten Tag der Aktion zwölf Asylwerber einzogen, die von den Zuschauern über Internet bzw. Telefonanruf wieder aus dem Container gewählt und somit „abgeschoben“ werden konnten. Christoph Schlingensief verband eine Reihe von Bildern, die jeder einzelne Zuschauer separiert kannte, in ihrer Zusammenführung aber lösten sie heftige Diskussionen aus – eine Strategie, die Schlingensief in seinen Arbeiten immer wieder verwendet hatte. So verband er die realen Container, in denen Asylwerber auf ihre Abschiebung

warten, mit den Wahlsprüchen der FPÖ und mit dem Konzept des TV-Formates *Big Brother*. Auch die Wahlslogans, die auf dem Container angebracht waren bzw. von Schlingensief selbst immer wieder mittels Megaphon in die Menge gerufen wurden, waren keine fiktiven Erfindungen, sondern Slogans, die die Wiener FPÖ im Vorfeld der Nationalratswahl im Jahr 1999 plakatiert hatte. Der Künstler kommentierte die Parolen der FPÖ im Zuge der Aktion folgendermaßen: „Das ist die Wahrheit, das ist die FPÖ, das ist Österreich!“¹⁴

Täglich um 20.00 Uhr fand der als „Abschiebung“ angekündigte Vorgang statt, bei dem die jeweiligen Verlierer von einer schwarzen Limousine abgeholt wurden, um an die Grenze gebracht zu werden. Schlingensief stattete die in den Container eingezogenen Asylwerber mit fiktiven Lebensläufen aus, die am Zaun rund um den Container angebracht wurden. Die Lebensläufe sollten keine realen Personen beschreiben, sondern ihre Künstlichkeit betonen:

Gong Xiaowei, 35, Journalistin aus Peking ist eine ruhige Person. Menschen, die sich immer in den Vordergrund spielen müssen, nerven sie. Die erklärte Feministin kennt vor allem Machos gegenüber kein Pardon: „Da könnte ich Pickel kriegen.“ In ihrer Freizeit sieht Gong am liebsten fern. Abends nach der Arbeit den Tag als Couchpotato [sic!] zu beenden ist für sie Erholung pur.¹⁵

Bereits diese Passage verdeutlicht die inszenierte Künstlichkeit der Aktion, aber auch das Spiel mit nicht erfüllten Erwartungshaltungen der Zuseher, da die Lebensläufe in Anlehnung an *Big Brother* Belangloses berichteten, was im Widerspruch zu der ernsten Problematik der Abschiebung von Asylwerbern steht.

Peter Sloterdijk beschreibt die Koppelung dieses TV-Formates mit der Abwahl von Asylwerbern in Schlingensiefs Aktion folgendermaßen: „Der Container vor der Oper war eine unmittelbare Antwort auf ‚Big Brother‘. Schlingensief fragt nach dem Status einer Gesellschaft, in der Menschen im Kontext eines Eliminationsspiels als Unterhaltung angeboten werden.“¹⁶ Jelinek äußert sich in ihrem Text *Der Raum im Raum* ebenfalls zu den fiktiven Lebensläufen der Asylwerber, die sie darin wie folgt beschreibt: „Die Lebensläufe der temporären Containerbewohner sind fiktiv, aus mehreren existierenden zusammengemischt, geklittert wie unsre eigene Geschichte [...]. Da ist überhaupt keine Ganzheit eines Menschen, die hergestellt würde, und das ist ja auch gar nicht angestrebt.“ (RR, S. 160-161)

¹⁴ Kralicek, Wolfgang: *Österreich wie es stinkt und lacht*. In: Theater heute, Nr. 8/9 August/Sept. 2000, S. 5-7, S. 5.

¹⁵ N. N.: *Gong Xiaowei*. In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 114-115, S. 114.

¹⁶ Sloterdijk, Peter / Schlingensief, Christoph: *Der Theatervirus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief*. In: Theater heute, Nr. 8/9 August/Sept. 2000, S. 1-3, S. 1.

Schlingensief verwichte mittels solcher Taktiken die Grenzen zwischen Realität und Fiktion. Dass für die Betrachter des Containers nicht mehr erkennbar war, wo die Kunst endete und die Realität begann, zeigt sich beispielsweise daran, dass sich, wie Josef Bierbichler anführt, die Wiener Stadtverwaltung gefordert sah, an Passanten Handzettel auszuteilen, auf denen stand, dass es sich bei diesem Container um eine Kunstaktion und nicht um Realität handle:

Am nächsten Tag ließ die Wiener Kulturverwaltung vor Schlingensiefs Asylcontainer Handzettel verteilen, auf denen seine Aktion den Passanten als Kunstprojekt der Wiener Festwochen vorgestellt wurde. Damit versuchte die Administration der Stadt, die von Schlingensief auf einen Wohncontainer fokussierte Wirklichkeit auf sich selbst heraus in einem [sic] Kunstraum zu pressen und diesen wieder zurück in den Container zu stellen. Wenn ihr das gelungen wäre, wäre ihr gleichzeitig der Zugriff auf Kunst und Wirklichkeit gelungen. Beide wären relativiert worden. Gleichzeitig wären aber auch beide noch nie so nahe gekommen und als zusammengehörig erkennbar gewesen. Denn die Administration ist bei diesem Versuch, die Wirklichkeit mit Hilfe der Kunst zu verschleiern, selbst Kunst geworden, an der die Wirklichkeit unverhüllt kenntlich blieb.¹⁷

Diese Ausführungen von Bierbichler sind deshalb von Interesse, weil auch Elfriede Jelinek in ihren beiden essayistischen Texten zur Aktion die Frage nach der Grenze zwischen Realität und Fiktion anspricht.

Mit *Bitte liebt Österreich* gelang es Christoph Schlingensief, eine Situation hervorzurufen, die es dem Zuseher unmöglich machte, sich „richtig“ zu verhalten.¹⁸ Jede Reaktion auf den Container führte dazu, dass der Zuseher Teil der Kunstaktion wurde. Diese Situation wurde auch in den Presseberichten zur Aktion reflektiert: „Er [gemeint ist der Rezipient] kann sich eigentlich nur falsch verhalten. Lässt die Regierung das ‚Ausländer raus‘-Schild demontieren, verletzt sie die Freiheit der Kunst; toleriert sie es, macht sie sich erst recht unmöglich. Andererseits wussten auch die Regierungsgegner auf einmal nicht mehr so genau, was falsch und was richtig ist [...]“.¹⁹ Wolfgang Kraliceks Ausführungen beziehen sich auf das am Container befestigte Schild mit der Aufschrift „Ausländer raus“. Bereits die Enthüllung dieses Schildes bei der Eröffnung der Aktion zeigte, dass das Publikum zum Mitspieler wurde und sich der Aktion nicht entziehen konnte. Als Schlingensief dieses Schild präsentierte, applaudierten die vor dem Container versammelten Zuseher. Sie wollten damit die Kunstaktion würdigen, tappten aber sogleich in die Falle, eine menschenverachtende Parole zu honorieren. Der Künstler be-

¹⁷ Bierbichler, Josef: *Container, Kunst und Demokraten. Ein Besuch in Schlingensiefs Asylanten-Wohnheim*. In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 176-181, S. 177.

¹⁸ Vgl. Kralicek, Wolfgang: *Österreich wie es stinkt und lacht*. S. 6

¹⁹ Ebda. S. 6.

zeichnete diesen Moment als die obszönste Situation während der gesamten Aktion.²⁰ Aber eben darum ging es Schlingensief mit *Bitte liebt Österreich*. Die Grenzen zwischen Realität und Fiktion sollten verwischt werden um es dem Zuschauer unmöglich zu machen, sich „korrekt“ zu verhalten. Dies äußerte er auch in einem direkt nach dem Ende der Aktion geführten Gespräch mit Peter Sloterdijk:

Es ging darum, mit einer Spiegeltechnik zu arbeiten, in deren Zentrum Widerstand und Glaubwürdigkeit standen. Ab wann glaube ich, dass es sich hier um Theater handelt? Was glaube ich den Medien? Kann ich der Oberfläche trauen? Dafür war es wichtig, den Container vor einer Oberfläche der Schönheit, der Kärntnerstraße und der Oper nämlich, vor den Überresten der Vergangenheit aufzubauen. Es geht um die Frage, welches Bild man bauen muss, um zu erkennen, dass Österreich verloren ist.²¹

Dies sind wichtige Fragestellungen, die Elfriede Jelinek in ihren beiden essayistischen Texten zu *Bitte liebt Österreich* reflektiert.

Die Autorin hat Schlingensiefs Containeraktion jedoch nicht nur in den essayistischen Texten *Der Raum im Raum* und *Interferenzen im E-Werk* reflektiert, sondern sie war selbst Teil der Aktion. Als eine der prominenten Schirmherren – neben Gregor Gysi und Daniel Cohn-Bendit – war sie am Nachmittag des 14.6.2000 Gast im Container, um mit den Asylwerbern ein Kasperltheaterstück zu schreiben. Elfriede Jelinek verwendete dabei nur Sätze, die die Asylwerber auf Deutsch kannten und stellte fest, dass der Satz „Helfen sie mir bitte“ am häufigsten fiel. (vgl. IE, S. 166) Dieses Stück wurde im Anschluss von den Asylwerbern mit Kasperl-Handpuppen aufgeführt.

Alle drei Texte von Elfriede Jelinek, das Kaspertheaterstück sowie die beiden essayistischen Texte, wurden in weiterer Folge in der von Matthias Lilienthal und Claus Philipp herausgegebenen Publikation *Schlingensiefs Ausländer raus* veröffentlicht.

Die nächste Zusammenarbeit der beiden Künstler erfolgte im Jahr 2003, als Christoph Schlingensief Jelineks Theatertext *Bambiland* am Wiener Burgtheater uraufführte. Anders als bei der bisherigen Zusammenarbeit war es nun nicht Jelinek, die zu einem Projekt Schlingensiefs einen Text verfasste oder an einer Aktion von ihm teilnahm, sondern nun war es Schlingensief, der einen bereits fertigen Text von Jelinek inszenierte. Die Autorin schrieb den *Bambiland*-Text zeitgleich zu den Angriffen des US-amerikanischen Heers im Irak und thematisierte darin v.a. die Medienberichterstattung zum Irakkrieg. Bereits das gewählte Thema des Tex-

²⁰ Vgl. Sloterdijk, Peter / Schlingensief, Christoph: *Der Theatervirus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief*. S. 1.

²¹ Ebda. S. 1.

tes stellte einen Berührungspunkt zum medienkritisch arbeitenden Künstler Schlingensief dar, der die Uraufführung auf Wunsch der Autorin inszenieren sollte.

Schlingensief, dem aufgrund seiner Aktionen zu dieser Zeit immer noch der Ruf des Provokateurs anhaftete, hatte noch nie zuvor am Wiener Burgtheater inszeniert. Mit Ausnahme der Inszenierung von Shakespeares *Hamlet* im Schauspielhaus Zürich im Jahr 2001 hatte Schlingensief bis zu seinem Engagement am Burgtheater im Jahr 2003 noch nie an einem großen Haus außerhalb der Berliner Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz gearbeitet. Jelinek ermöglichte dem Künstler, durch den ausdrücklichen Wunsch Schlingensief als Uraufführungsregisseur ihres Theatertextes zu verpflichten, sein Debüt an einem der bedeutendsten Theaterhäuser des deutschsprachigen Raums.

Die Uraufführung wurde bereits im Vorfeld als Skandal inszeniert. Immer wieder gab es Vorberichte in den Medien, in denen z.B. thematisiert wurde, dass sich die Schauspieler des Burgtheaterensembles weigerten, im Stück mitzuspielen bzw. dass Schlingensief die Schauspieler bei den Proben beschimpfe²². Die Uraufführung wurde v.a. aufgrund solcher Skandalisierungsmechanismen von der Öffentlichkeit mit Spannung erwartet.

Dass der Künstler der Forderung der Autorin an den Regisseur, „Machen Sie damit, was Sie wollen“²³, nachkommen würde, konnte man erwarten, da er seine Inszenierung bereits mit „Voraufführung“ betitelte, die „den Bogen von Berlin über Wien nach Bayreuth spannt[e]“. ²⁴ Schlingensief antwortete in den Vorberichterstattungen auf die Frage nach dem Umgang mit Jelineks Text folgendes: „In diesem Text liegt die Freiheit, auch mit seiner eigenen Biografie zu arbeiten. Ich rekonstruiere auf der Bühne ja mein Leben, revidiere mein Werk.“²⁵ Der Künstler beschreibt an dieser Stelle sehr deutlich den Zugang zu Jelineks Text, der über das eigene Werk und Leben gefunden wurde.

Die *Bambiland*-Inszenierung war Teil eines übergeordneten Projekts, das sowohl die Theaterarbeit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*, die an der Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz im Jahr 2003 Premiere hatte, als auch *Attabambi Pornoland* am Schauspielhaus Zürich und das Langzeitprojekt *Church of Fear* umfasste.

Erstgenanntes Theaterstück bezieht sich auf die Ergebnisse des Attatismus-Seminars, das Carl Hegemann, der langjährige Dramaturg von Schlingensief, im Dezember 2002 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz für den Künstler organisierte. Diskutiert wurde ausgehend von den Terroranschlägen des 11. September 2001 auf die beiden Türme des World Trade

²² Vgl. Hirschmann, Christoph: *Brennpunkt „Bambiland“*. In: Format, 5.12.2003.

²³ <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t041> (15.7.2010).

²⁴ Knapp, Michaela: *Schlingensief: „Die Messer werden gewetzt“*. In: Format, 28.11.2003.

²⁵ Cerny, Katrin / Grisseemann, Stefan: *„Habe verdammt viel Elternhaus dabei“*. Profil, 1.12.2003.

Centers in New York gemeinsam mit Wissenschaftlern wie Bazon Brock, Boris Groys oder auch Peter Weibel die Frage nach dem Kunstcharakter dieser Angriffe. Die dabei etablierte Kunstrichtung des Attatismus verweist einerseits auf Mohammed Atta, einen der Selbstmordattentäter vom 11. September, sowie andererseits auf die Kunstrichtung des Dadaismus.

Schlingensiefel arbeitete mit der Inszenierung von Jelineks *Bambiland* künstlerische Konzepte in der Auseinandersetzung mit dem Terroranschlag des 11. September 2001, aber auch mit dem Irakkrieg weiter, die er in *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* entwickelt hatte. Der Künstler setzte sich in dieser Arbeit mit der Frage nach den „Waffen der Kunst“ auseinander und stellte einen Vergleich zwischen dem nach Unsterblichkeit durch Kunst strebenden, avantgardistischen Künstler und den islamistischen Selbstmordattentätern an. Dabei verband er beides miteinander und inszenierte ein fundamentalistisches Trainingslager für gescheiterte Avantgardisten. Schlingensiefel verknüpfte in dieser Inszenierung Kampf- und Sexualtrieb. Dem Ausbruch des Kriegs folgte die inzestuöse Verbindung des Sohnes mit der Mutter – Kriegsgeilheit und Sexualität wurden enggeführt.

Die Verbindung von Sexualität und Kriegsgeschehen war für alle attalistischen Arbeiten des Künstlers zentral. Unter der Kategorie „attalistische Arbeiten“ werden drei Arbeiten zusammengefasst, die eine Einheit darstellen. Es handelt sich dabei um *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen*, *Bambiland* sowie *Attabambi Pornoland*.

Schlingensiefel überschrieb Jelineks Theaterstück in seiner Inszenierung mit eigenen Motiven und Bildern. Aufgrund seiner der Uraufführung vorangegangenen Auseinandersetzung mit den Terroranschlägen des 11. September und dem Irakkrieg hatte der Künstler bereits einen Zugang zu diesen Themen auf der Bühne entwickelt, den er auch für die Umsetzung von *Bambiland* wählte.

Neben dem Bezug auf die Vorgängerarbeit *Atta Atta – Die Kunst ist ausgebrochen* kann noch ein weiteres Projekt genannt werden, in das die *Bambiland*-Inszenierung eingebettet war. Dabei handelt es sich um die von Christoph Schlingensiefel am 20.3.2003 gegründete *Church of Fear*, die im Jahr 2003 bei der Biennale in Venedig zu sehen war. Im Zuge dieses Langzeitprojekts bereiste Schlingensiefel Kathmandu (Nepal) und Frankfurt am Main, wo er internationale Pfahlsitz-Wettbewerbe veranstaltete. Die *Church of Fear* wandte sich gegen die Fremderzeugung und -verwertung von Angst durch Religion, Politik und Medien. Im Rahmen dieser Kirchengründung rief der Künstler dazu auf, sich seiner Angst wieder selbst zu bedienen. „Angst ist Macht“²⁶, so lautete der zentrale Satz des Projekts, mittels dessen der Künstler ver-

²⁶ <http://www.church-of-fear.net/deutsch/index.html> (15.7.2010).

suchte, die Manipulation und Fremdbestimmtheit des Einzelnen durch übergeordnete Instanzen offenzulegen.

Auch die Inszenierung von *Bambiland* stellte eine Station der *Church of Fear* dar, worauf bereits der Titel der Inszenierung am Wiener Burgtheater verwies: *Bambiland. 2. Attaistischer Abend i.A. der Church of Fear*.

Elfriede Jelineks Text wurde Teil von den bereits vorhandenen Projekten des Künstlers und mit Motiven aus diesen Arbeiten verknüpft. Die Proteste nach der Uraufführung von *Bambiland* waren groß, so wurde von den meisten Kritikern negativ angemerkt, dass kaum ein Satz von Jelineks Text in der Inszenierung übriggeblieben war. Die Autorin selbst äußerte sich zu Schlingensiefels Umgang mit ihrem Text positiv: „Dieser Text ist ein Amalgam aus Medienberichten zum Irak, und Schlingensiefel hat es mit dieser überwältigenden visuellen Ebene nochmals amalgamiert.“²⁷

Die Kritik, Schlingensiefel habe Jelineks Text, der sich in abgedruckter Form im Programmheft des Burgtheaters fand und mit Bildern von Tomahawk Missiles, Familienfotos der Familie Bush, Zeichnungen von gefangenen US-Soldaten etc. illustriert war, in seiner Inszenierung nicht verwendet, stimmt nur bedingt. Zwar wurden von den Darstellern nur vereinzelt Sätze aus dem Text gesprochen, bzw. wurden einzelne Passagen daraus von einer Computerstimme wiedergegeben, die durch Störungen unterbrochen und durch andere akustische Ebenen überlagert wurde, sodass der Text kaum hörbar war, doch der Text blieb in den Bildern, die Schlingensiefel auf der Bühne erzeugte, präsent. So führte der Künstler in einem Interview zu seiner Arbeitsweise in Hinblick auf die *Bambiland*-Inszenierung folgendes an:

In *Bambiland* kommt zum Beispiel der Satz vor: „Endlich spritzt der ab.“ In der Inszenierung wurde das in Form eines US-Bürgers, eines Pornodarstellers, der von einer Pornodarstellerin einen runtergeholt bekommt und auf die Amerikaflagge abspritzt, aufgegriffen. Es ist ein lächerliches Bild, aber es ist dadurch aufgeladen, dass Udo Kier und Margit Carstensen, die Ikonen aus zahlreichen Fassbinder-Filmen, im Hintergrund stehen. Es ist also nicht eine 1:1-Bebilderung, sondern es eröffnet auch die Welt, die Udo Kier mit Andy Warhol zusammenbringt, Paul Morrissey, den *Frankenstein*-Film und *Dracula*. Es ist dieses Blut, dieses Blüten-Müssen, das Blut-Haben-Müssen, um wieder leben zu können. Und es gibt den Bezug zu Margit Carstensen als gegrillter Ehefrau Martha. [...] Meine Bilder bebildern nicht, sondern es

²⁷ Sichrovsky, Heinz / Augustin, Elisabeth: *Gewalt, Porno und Ekstasen aus der Hölle der Obsession*. In: News, 18.12.2003.

sind Bilder, die einen eigenen Organismus atmen lassen. Bei mir entwickelt sich das eine Bild aus dem anderen, es sind Gebilde, die entstehen.²⁸

Dieses Zitat soll als Beispiel dienen, wie sich der Künstler Jelineks Texten nähert und wie er diese Texte auf der Bühne umsetzt, da dadurch deutlich wird, dass in der Zusammenarbeit der Künstler vor allem die erzeugten Bilder und Motive des jeweils anderen zentral waren, die jeder auf seine Art weiterarbeitete.

Schlingensief hat den *Bambiland*-Text nicht nur uraufgeführt, sondern er hat auch für die Buchausgabe des Textes ein Vorwort geschrieben, in dem er auf Jelineks Schreiben eingeht. Darin unterstreicht er vor allem, dass Jelinek Themen aufgreift, die bereits in der Gesellschaft vorhanden sind. Er beschreibt sie als eine Beobachterin der Öffentlichkeit, von der sie sich gleichzeitig immer stärker zurückzieht.²⁹ Schlingensief betont die Aktualität von Jelineks Texten, die oftmals vordergründig die österreichische Provinz und die nationalsozialistische Vergangenheit thematisieren, jedoch Strukturen aufzeigen, die weltweit und auch gegenwärtig zu beobachten sind. Dies ist der einzige Beitrag von Christoph Schlingensief, in dem er sich intensiv mit einem Text von Jelinek auseinandersetzt, alle späteren für ihn entstandenen Texte der Autorin wurden zwar Teil seiner Arbeiten, es kam jedoch zu keiner schriftlichen Reflexion des Künstlers.

Die Inszenierung von *Bambiland* ist in Hinblick auf die Bezugnahmen der Autorin auf den Künstler deshalb von Bedeutung, da daraus ein gemeinsames Projekt entstand, und zwar die Theaterarbeit *Attabambi Pornoland*, die 2004 am Züricher Schauspielhaus Premiere hatte. Ausgehend von der Uraufführungsinszenierung kam es dazu, dass Jelinek für die dritte Theaterarbeit der attabambischen Projekte eigens zwei Monologe mit den Titeln *Irm sagt:* und *Margit sagt:* verfasste.

Die Titel der beiden Texte beziehen sich auf die Schauspielerinnen Irm Hermann und Margit Carstensen, zwei langjährige Mitglieder in Schlingensiefs Ensemble, für die die Monologe geschrieben wurden. In *Attabambi Pornoland* wurden Passagen aus diesen Texten von eben diesen Schauspielerinnen gesprochen, nur wenige Textausschnitte wurden von anderen auf der Bühne Beteiligten übernommen. Die Monologe stellen eine Fortschreibung von *Bambiland* dar, in denen eindeutige Bezüge zu Schlingensiefs Vorgängerarbeiten hergestellt werden.

²⁸ Kovacs, Teresa: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.“ *Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010. Wien: Praesens Verlag 2010, S. 15-29, S. 18.

²⁹ Vgl. Schlingensief, Christoph: *Unnobles Dynamit: Elfriede Jelinek*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 7-12, S. 7.

Irm sagt: und *Margit sagt:* wurden im Programmheft zu *Attabambi Pornoland* vollständig abgedruckt. Schlingensiefel verwendete für die Inszenierung von *Attabambi Pornoland* viele Textpassagen aus den beiden Monologen; in die Inszenierung flossen aber immer wieder auch Texte aus *Bambiland* ein, was wiederum deutlich zeigt, dass es sich bei den Inszenierungen um Fortschreibungen handelt und nicht um in sich geschlossene Arbeiten.

Die Autorin schrieb die beiden Monologe in einem weiteren Schritt zum Theatertext *Babel* fort, der 2005 durch Nicolas Stemmann am Wiener Burgtheater uraufgeführt wurde. Ein Vergleich zwischen der Version der im Programmheft zu *Attabambi Pornoland* abgedruckten Monologe und dem Theatertext *Babel*, der gemeinsam mit *Bambiland* im Jahr 2004 in Buchform erschienen ist, zeigt, dass neben der Hinzufügung eines dritten Monologs mit dem Titel *Peter sagt:* der Monolog *Irm sagt:* kaum verändert wurde – die Autorin fügte bloß einen Halbsatz hinzu –, wohingegen Jelinek den Monolog *Margit sagt:* stark erweiterte.

Am Beispiel dieser Fortschreibungen zeigt sich, wie schwierig es ist, die Arbeiten voneinander zu trennen, da einzelne Texte und Textstufen eng miteinander verbunden sind. Besonders am Beispiel dieser Zusammenarbeit wird jedoch deutlich, dass beide Künstler voneinander inspiriert wurden und sehr produktiv einzelne Motive des jeweils anderen in ihren Werken weiterentwickelten.

Attabambi Pornoland bildete das Zwischenglied zwischen den atavistischen Arbeiten und der Operninszenierung von Wagners *Parsifal* durch Christoph Schlingensiefel im Sommer 2004 in Bayreuth. Alle atavistischen Arbeiten verweisen bereits deutlich auf diese Operninszenierung, es finden sich darin zahlreiche musikalische Motive, aber auch Symbole aus Wagners *Parsifal*.

Diese Inszenierung des *Parsifal* in Bayreuth ist in Hinblick auf die Zusammenarbeit zwischen Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensiefel deshalb von Bedeutung, da die Autorin in einem weiteren für Schlingensiefel entstandenen Text *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* immer wieder Verbindung dazu herstellt. Bereits der Titel verweist deutlich auf den Protagonisten von Wagners Oper, der im Text als Sprecherinstanz auftritt, sich jedoch als Mischfigur aus Parsifal und dem Künstler Schlingensiefel zu erkennen gibt. Dieser Text ist für Schlingensiefels Projekt *The African Twintowers* entstanden, das eine Station des übergeordneten animatographischen Projektes ist.

Die animatographischen Projekte umfassen mehrere Stationen, die sich in die Teilprojekte *Der Animatograph Island Edition*, *Der Animatograph Deutschland Edition* sowie *Der Animatograph Afrika Edition* gliedern. Das erste Projekt im Mai 2005 fand in Island unter dem Titel *House of Obsession* statt. Danach zog der Animatograph nach Deutschland weiter,

House of Obsession statt. Danach zog der Animatograph nach Deutschland weiter, wo er unter dem Titel *Odins Parsipark* im August 2005 in Neuhardenberg Station machte. Die dritte Etappe war das Projekt *The African Twintowers*, das im Oktober 2005 in einem Township bei Lüderitz (Namibia) realisiert wurde. Den mit Bildern aller Stationen aufgeladenen Animatographen brachte Schlingensief 2006 unter dem Titel *Area 7 – Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief* an das Wiener Burgtheater. Auch Elfriede Jelineks Text wurde dabei wieder verwendet, und zwar war sie selbst beim Lesen ihres Textes auf einer im Theater aufgebauten Leinwand zu sehen und zu hören.

Als letztes animatographisches Projekt nennt Roman Berka in seiner Diplomarbeit zu Schlingensiefs Animatographen die Arbeit *Kaprow City*, die im Herbst 2005 an der Volksbühne am Rosa-Luxemburgplatz Premiere hatte³⁰. Ob dieses Projekt wirklich Teil der animatographischen Arbeiten ist, kann hier nicht behandelt werden, erwähnt sei nur, dass in dem von der Thyssen-Bornemisza Art Contemporary herausgegebenen Folder zu Schlingensiefs Animatograph dieses Projekt nicht berücksichtigt wird, jedoch Schlingensiefs Inszenierung von Wagners *Der Fliegende Holländer* in Manaus als animatographisches Projekt angeführt wird.³¹

Für die Zusammenarbeit der beiden Künstler sind nur die Projekte *The African Twintowers* sowie *Area 7* von Bedeutung. Bevor auf diese beiden Projekte eingegangen werden kann, muss jedoch kurz etwas zum Animatographen gesagt werden. Schlingensiefs Animatograph entwickelte sich aus den attaistischen Projekten, bei denen die Drehbühne bereits ein wichtiges Element der Inszenierung war. Unmittelbarer Vorgänger war jedoch die *Parsifal*-Inszenierung in Bayreuth, aus der schließlich das Konzept des Animatographen hervorgegangen ist.³² Schlingensief selbst beschrieb den Antimatographen folgendermaßen: „Der Animatograph ist kein künstliches Auge, keine Kamera, sondern ein menschliches Sehorgan. Es ist der Betrachter, wie er sich selbst sieht und dabei Spuren hinterläßt, so wie die Bilder auf unserer Netzhaut Spuren hinterlassen.“³³ Mit der Entwicklung des Animatographen wollte Schlingensief erreichen, dass ein Konstrukt entsteht, auf dem nicht nur die Abbildung eines Menschen projiziert wird, sondern das den Menschen selbst zum Projektor macht. Dies glaubte er mittels des Animatographen verwirklichen zu können.

Als Grundlage des Animatographen diente eine Drehscheibe, auf der verschiedene Projektionsflächen aufgebaut werden konnten, in denen sich die Betrachter frei bewegen konnten und

³⁰ Vgl. Berka, Roman: *Schlingensiefs Animatograph. Beobachtungen eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief*. Diplomarbeit. Univ. Wien 2008, S. 114.

³¹ Vgl. Thyssen-Bornemisza Art Contemporary (Hg.): *The Animatograph*. Wien: T-B A21 2006.

³² Vgl. N. N.: *Der Animatograph*. In: Programmheft der Stiftung Schloss Neuhardenberg zu Christoph Schlingensiefs *Der Animatograph*. Odins Parsipark, 2005, S. 2.

³³ Ebda. S. 3.

dabei selbst zu Projektoren wurden. Der von Schlingensiefel entwickelte Animatograph nahm alle Bilder der Umgebung auf und projiziert diese wiederum auf andere Bilder:

Der Animatograph ist ein Lebewesen, ein Organismus, der durch die Kräfte, die in ihm wirken, bestimmt, ob er noch diffiziler werden will. Er legt Wert darauf, daß er den Ort vertritt, an dem er entsteht. Und den Ort der vorangegangenen Station bringt er mit, um zu sagen: „Das ist mein Gedächtnis, das ist meine Intuition, das ist das intuitive Kraftfeld, das in mir abgespeichert wurde. Ihr seid alle in mir.“³⁴

So projizierte beispielsweise der in Namibia aufgebaute Animatograph im Zuge des Projekts *The African Twintowers* Bilder aus den Vorgängerprojekten in Island und in Deutschland. Doch er nahm auch Bilder der Umgebung in Afrika auf, die in weiterer Folge im Burgtheater im Zuge der Installation *Area 7* zu sehen waren.

Das Projekt *The African Twintowers* zeichnet sich neben der Einbeziehung des Textes der Autorin noch durch eine weitere Besonderheit aus, durch das es sich von den Vorgängerprojekten unterscheidet. Aus diesem Projekt in Afrika sollte nämlich ein Film entstehen, nachdem Schlingensiefel seit acht Jahren keine Filme mehr gedreht hatte. Mittels des Films wollte Schlingensiefel seine Erfahrungen, die er in Bayreuth gemacht hat, verarbeiten. So sollte der Plot des Films kurz skizziert folgendes behandeln: Ein provokanter Regisseur wird von den Erben des Komponisten Bach beauftragt, in Afrika Bach-Festspiele zu initiieren. Der Regisseur kommt jedoch dem Wunsch der Familie nicht nach und beginnt, mit den Einheimischen ein Stück über den 11. September 2001 zu proben.³⁵

Dieses Konzept wurde zwar noch vor Drehbeginn verworfen³⁶, in Jelineks Text fließen jedoch Inhalte davon ein. Auch in Schlingensiefels Arbeit blieben einige Aspekte des ursprünglichen Konzepts in den erhalten. So verkörperte der Schauspieler Robert Stadlober den Sohn eines weltberühmten Komponisten und Festspielleiter-Geschlechts, der immer wieder Passagen aus dem Text von Elfriede Jelinek vortrug.³⁷

Um den Text der Autorin zu verstehen und analysieren zu können, ist es wichtig, diese Hintergründe zu kennen, da sie sich zum einen am Drehbuchkonzept, aber vor allem an den Geschehnissen rund um Schlingensiefels Inszenierung des *Parsifal* orientierte.

³⁴ Schlingensiefel, Christoph / Ahrens, Gerhard: *Das Universum hat keinen Schatten*. In: Programmheft der Stiftung Schloss Neuhausen zu Christoph Schlingensiefels *Der Animatograph*. Odins Parsipark, 2005, S. 7.

³⁵ Vgl. Kralicek, Wolfgang: *Sammlung Schlingensiefel. Im Namen des Hasen: Christoph Schlingensiefel präsentiert im Burgtheater die szenische Installation „Area 7“*. In: Theater heute, Nr. 3 März 2006, S. 8-9, S. 9.

³⁶ Vgl. ebda.

³⁷ Vgl. Philipp, Claus: *Brief an die Burg*. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Christoph Schlingensiefels *Area 7 - Matthäusexpedition*, 2006.

Wie bereits erwähnt, ist aus dem Drehmaterial nie ein Film entstanden, die Aufnahmen wurden jedoch wichtiger Bestandteil der Installation *Area 7*. Weiters waren sie als eigenständige Installation mit dem Titel *The African Twintowers* bereits mehrmals in Museen zu sehen. So wurden sie beispielsweise im Zuge des steirischen Herbstes 2008 in der Neuen Galerie Graz gezeigt. Im Jahr 2009 wurde in weiterer Folge von der Filmgalerie 451 eine DVD zu den *African Twintowers* produziert, die Schlingensief bei seinen Vorbereitungen für das Projekt sowie bei den Dreharbeiten in Afrika zeigt.

Die Installation *Area 7*, die 2006 am Wiener Burgtheater Premiere hatte, brachte den Animatographen aus Lüderitz in den Theaterraum. Diese Entwicklung entsprach einer der für den Animatographen angeführten drei Säulen: „Die je nach Ort und Kultur gearteten Kleinen Animatographen fließen immer wieder in die große Bühneninstallation ein und sollen so im Laufe des Projekts einen kulturellen Überbau ergeben, einen wahrhaft Großen Animatographen.“³⁸

In Bezug auf die Installation *Area 7* kann von einem Großen Animatographen gesprochen werden. Für diese Installation mussten die Sitzreihen des Burgtheaters entfernt werden, um für den Animatographen Platz zu schaffen, in dem sich die Zuschauer bewegen konnten und in dem unterschiedlichste Bildwelten aufgebaut wurden. Die Projektion Elfriede Jelineks beim Lesen ihres Textes stellte eine der Bildwelten dar, durch die sich die Zuseher bewegen konnten. Der Text der Autorin wurde als Teilabdruck im Programmheft des Wiener Burgtheaters zu *Area 7* veröffentlicht; in der Begleitbroschüre zur Ausstellung von *The African Twintowers* beim steirischen Herbst findet sich der vollständig abgedruckte Text.

Der neueste Theatertext von Elfriede Jelinek, der für Christoph Schlingensief entstand, trägt den Titel *Tod-krank.Doc*. Die Autorin verfasste ihn für Schlingensiefs ReadyMade-Oper *Mea Culpa*, die im Jahr 2009 am Wiener Burgtheater Premiere hatte.

Auch *Mea Culpa* ist keineswegs eine Inszenierung, die für sich alleine steht, sondern sie ist Teil einer autobiographischen Trilogie, die sowohl das Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, das bei der Ruhrtriennale im September 2008 Premiere hatte und das zum Berliner Theatertreffen 2009 eingeladen wurde, als auch das Projekt *Der Zwischenstand der Dinge*, das am Maxim Gorki Theater im November 2008 aufgeführt wurde, beinhaltet.

In diesen Projekten setzte sich der Künstler mit seiner Krebserkrankung auseinander. Nachdem ihm Anfang des Jahres 2008 die Diagnose Lungenkrebs gestellt wurde und Operation und Chemotherapie folgten, begann er bereits im Sommer die Erlebnisse und Bilder seiner

³⁸ Vgl. N. N.: *Der Animatograph*. S.3.

Erkrankung künstlerisch zu bearbeiten. Eine wichtige Bezugsquelle für alle drei daraus entstandenen Arbeiten waren die eigenen Tonbandaufnahmen, die während der Erkrankung von Schlingensiefel als eine Art Tagebuch auf Diktiergerät gesprochen wurden. Diese Aufnahmen fanden nicht nur im O-Ton Eingang in die Inszenierungen, sondern es entstand in weiterer Folge auch ein Buch mit dem Titel *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*. Diese Aufnahmen bzw. dieses Buch waren wichtige Quellen für Jelineks Text *Tod-krank.Doc*.

Ein weiterer wichtiger Bezugspunkt für Jelineks Text war das vorher bereits erwähnte Oratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. Fotoaufnahmen dieser Inszenierung, die der Künstler der Autorin übermittelte, wurden von Jelinek in ihrem Text verarbeitet.

Eine Textpassage aus *Tod-krank.Doc* wurde im Programmheft des Wiener Burgtheaters zu *Mea Culpa* abgedruckt. Anders als bei den vorherigen Arbeiten spielte Jelineks Text keine zentrale Rolle, sondern er diente neben anderen Texten von Goethe über Nietzsche bis Immanuel Kant als Zitat. Auch wenn Schlingensiefel in einem im Jahr 2009 geführten Interview davon sprach, dass auch dieser Text von Jelinek in den Bildern der Inszenierung immer wieder auftauchen würde³⁹, wird im Vergleich mit den vorhergegangenen Arbeiten sofort klar, dass in dieser Arbeit der Text der Autorin einen ganz anderen Stellenwert einnahm als etwa in den theatralischen oder auch in den animatographischen Projekten.

Der neueste Text Jelineks zu Schlingensiefel wurde am 1.6.2010 auf der Homepage der Autorin in deutscher und auch in englischer Sprache veröffentlicht. Dieser essayistische Text trägt den Titel *Schlingensiefel*. Die Autorin reflektiert darin die gemeinsamen Arbeiten und versucht neben einer Einordnung des Künstlers seinen Umgang mit ihren Texten zu beschreiben. Dieser Beitrag stellt eine Beschäftigung der Autorin mit dem Gesamtwerk des Künstlers dar; er ist nicht, wie dies bei den anderen zu analysierenden Texten der Fall ist, auf ein spezielles Projekt bezogen.

Aus Anlass des Todes des Künstlers am 21.8.2010 verfasste Jelinek ein Statement, in dem sie den Künstler würdigte. Dieses Statement wurde unmittelbar nach dem Tod in zahlreichen Online- und Printmedien veröffentlicht. Jelinek prägte mit ihrer Formulierung „Das ist, als ob das Leben selbst gestorben wäre“⁴⁰ die weitere Auseinandersetzung mit Schlingensiefels Tod.

³⁹ Vgl. Kovacs, Teresa: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.“ *Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Teresa Kovacs*. S. 18.

⁴⁰ N. N.: *Tod mit 49 Jahren. Jelinek: „Schlingensiefel war einzigartig“*. In: <http://www.oe24.at/kultur/Jelinek-Schlingensiefel-war-einzigartig-0761000.ece> (21.8.2010).

1.2 SPEZIFIK DER ZUSAMMENARBEIT

Der Begriff „Zusammenarbeit“ für die gemeinsamen Arbeiten der Künstler ist nicht in konventioneller Hinsicht zu verstehen. In Hinblick auf Jelinek und Schlingensiefel meint Zusammenarbeit nicht die gemeinsame Konzeption oder Bearbeitung eines Projekts, sondern es handelt sich um Bezugnahmen auf die Werke des jeweils anderen in den Arbeiten. Schlingensiefel beschrieb diesen Austausch folgendermaßen:

Ich und Elfriede befruchten uns nicht so, dass sie nur schreiben kann, weil es meine Bilder gibt und auch nicht umgekehrt. Wir sind, glaube ich, einfach zwei Personen, die – wie es in der Kunst immer wieder vorkommt – sich nie gegenseitig angegriffen und immer ergänzt haben, fast wie ein Rhizom, von dem man sagt, es gibt Bedürfnisse, und daher bricht es an allen möglichen Stellen aus.⁴¹

Es handelt sich bei dieser Form der Zusammenarbeit also um ein offenes, künstlerisches System, innerhalb dessen immer wieder Arbeiten entstanden, die sich aufeinander bezogen, wobei es aber kaum zu einer gegenseitigen Absprache kam. Damit ist gemeint, dass z.B. Schlingensiefel nicht an Jelinek herantrat und ihr konkrete Vorgaben zu einem Text machte, den sie für ihn schreiben sollte, sondern der Austausch fand über die Kunstwerke statt. Indem die Autorin Motive aus seinen Arbeiten aufnahm und umgekehrt, trafen sie sich an bestimmten Punkten, um von dort aus wieder in jeweils unterschiedliche Richtungen weiterzuarbeiten. Als Beispiel will ich kurz auf die Entstehung des neuesten Theatertextes von Jelinek für Schlingensiefel, *Tod-krank.Doc*, eingehen. Schlingensiefel trat an Jelinek heran und bat sie, einen Text für seine neueste Arbeit zu schreiben, in der er sich mit seiner Krankheit auseinandersetzt. Dabei gab er ihr jedoch keine genauen Vorgaben, welchen Inhalt der Text haben sollte, er teilte ihr auch nichts über das Konzept des Projekts mit, sondern der Austausch war ein persönlicher.⁴² Dies schilderte Schlingensiefel auch sehr ausführlich in einem 2009 gegebenen Interview, in dem er auf eben diese Zusammenarbeit einging:

Beim Text *Tod-krank.Doc* war es so, dass ich ihr E-Mails über meinen Zustand geschrieben habe. Ich habe ihr einfach mitgeteilt, was ich gerade fühle. Oft war das sehr wirr, weil ich bei ihr nicht das Gefühl habe, dass mir jemand gegenübersteht, der verkrampft ist und von mir wissen will, was Sache ist. Daher fange ich beim E-Mail-Wechsel mit ihr an, über Befindlichkeiten, über eine Episode, aber auch einen Zeilen- oder Gedankensprung zu schreiben. Ich kann bei Elfriede einfach drauflos tippen, und

⁴¹ Vgl. Kovacs, Teresa: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.“ *Christoph Schlingensiefel im Gespräch mit Teresa Kovacs*. S. 20.

⁴² Vgl. ebda. S.15.

es ist schön, ihr so etwas zu schreiben, da von ihr wieder etwas ganz anderes zurückkommt. Es ist wie in einer Transformationsgruppe, die sagt, wir können uns wunderbar unterhalten, weil wir uns nicht die ganze Zeit zwingen müssen, ein einziges Thema zu verfolgen.⁴³

Jelinek verfasste ihren Text ohne das Wissen, welches Projekt Schlingensiefel umsetzen wollte. Ihr dienten einzig einige Mitteilungen Schlingensiefels über seinen Krankheitszustand sowie über seine Ängste als Informationsquellen. So stellte er ihr auch eine Abschrift seiner Tonbandaufnahmen, die während der Krankheit entstanden sind, zur Verfügung, die Jelinek dann künstlerisch weiterverarbeitete. Neben diesen privaten Inspirationen diene das Fluxusoratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* der Autorin als Bezugspunkt.

Der so für Schlingensiefel entstandene Text bezieht sich somit einerseits auf Bilder seiner Erkrankung, nimmt aber auch Motive seiner künstlerischen Auseinandersetzung mit der Erkrankung auf, um diese mit neuen Motiven zu kombinieren und zu überlagern.

Dieses Beispiel verdeutlicht, wie die Zusammenarbeit der beiden Künstler zu verstehen ist, und zeigt, dass es sich dabei um eine sehr offene Form handelt, bei der beide ihren Systemen verhaftet bleiben können, da sie nur Motive und Anregung des jeweils anderen aufnehmen und weiterarbeiten. Dies ist vielleicht der Grund, weshalb die dabei entstandenen Arbeiten so schwer zu fassen und zu analysieren sind, da die Motive des jeweils anderen in den je eigenen Systemen verarbeitet und in eigene Bilder übersetzt werden, sodass häufig der Anschein entsteht, die Projekte des jeweils anderen seien im eigenen Werk überhaupt nicht existent.

Eben diese Arbeitsweise, die Texte mit eigenen Motiven zu überschreiben, schätzte Jelinek an Schlingensiefel. Dies war auch der Grund, wieso sie sich gerade ihn als Uraufführungsregisseur für ihren *Bambiland*-Text gewünscht hat: „Ich wollte mich von meinem eigenen Text abkoppeln, sozusagen ‚lossprechen‘ in einem fast religiösen Sinn. Von der Autorschaft befreit werden und verschwinden. Deswegen habe ich ja jemandem wie ihm [Schlingensiefel] das Ganze [Bambiland] in die Hand gegeben, damit es verschwindet und ich dahinter sowieso.“⁴⁴

Aufgrund dieses Umgangs mit Jelineks Texten musste sich Christoph Schlingensiefel dem Vorwurf vieler Kritiker stellen, er nehme auf die Texte der Autorin keine Rücksicht und verwende sie bloß als Vorwand, um seine eigenen Arbeiten zu präsentieren.

Dass der Künstler nie den Versuch unternommen hat, Jelineks Texte werktreu umzusetzen, sondern sie als Material behandelte, mit dem er in seinen eigenen Projekten weiterarbeitete,

⁴³ Ebda. S. 15.

⁴⁴ Hirschmann, Christoph: *Brennpunkt „Bambiland“*.

wurde in den Berichterstattungen häufig kritisiert. Schlingensief selbst sah in dieser Freiheit im Umgang mit dem Textmaterial die besondere Qualität der Zusammenarbeit mit Jelinek:

Zwischen Elfriede Jelinek und mir besteht eine freundschaftliche Abmachung, dass ich ihre Arbeiten nicht nehme, um sie auf den Punkt zu bringen. Ich sehe die große Leistung eines Regisseurs nicht darin, zu versuchen, aus ihren Litaneien oder Mantras, wie ich das gerne nenne, eine Handlung oder einen Sinn entstehen zu lassen. Das wird zwar meist besonders honoriert, als intelligente Auseinandersetzung mit ihren Texten. Ich jedoch habe das für mich als nicht interessant empfunden.⁴⁵

Auch wenn aufgrund dieser Arbeitsweise kaum noch feststellbar war, ob von Parallelen und Gemeinsamkeiten zwischen den beiden Künstlern gesprochen werden kann, da sie beide offensichtlich ihre eigenen Themen verfolgten, die vielleicht ähnlich waren, jedoch auf sehr verschiedene Weise bearbeitet und von ganz unterschiedlichen Perspektiven betrachtet wurden, können bei genauerer Untersuchung der Projekte Gemeinsamkeiten festgestellt werden. Diese Gemeinsamkeiten finden sich zum einen in den bearbeiteten Themen, aber auch in der jeweiligen Arbeitsweise. So bediente sich Schlingensief, wie die Autorin dies in ihrem Schreiben macht, vorgefertigten Versatzstücken aus Medien, Religion, Kunst etc., die er miteinander koppelte. Auch die rhizomatische Arbeitsweise ist ein Element, das für beide Künstler angeführt werden kann.

Anders als Christoph Schlingensief reflektierte Jelinek häufig die Arbeiten des Künstlers, aber auch die gemeinsamen Projekte. Daneben ist es jedoch vor allem die Person des Künstlers selbst, die die Autorin immer wieder zu beschreiben versuchte. So formulierte sie mehrmals, was für sie die enorme Qualität des Künstlers ausmacht, so auch in einem im Zuge der Uraufführung von *Bambiland* geführten Interview:

Ich jedenfalls empfinde die größte Hochachtung vor ihm, wie vor allen Künstlern, bei denen ich nicht sehe, wie das „gemacht“ wird, was sie tun. Die Herstellung des Kunstprodukts ist bei Schlingensief nicht zu durchschauen. Ich weiß nicht, wie er es macht, dass sich ganze Volksmassen (wie in der Hamburger Bahnhofsmision, die er initiiert hat und die übrigens immer noch funktioniert) in Bewegung setzten, Behinderte, Ausländer, Ausgegrenzte, Arme, Süchtige etc. etc. Ja, ich glaube, das ist das Entscheidende: Ich weiß nicht, wie er es macht, und das fasziniert mich natürlich.⁴⁶

Jelinek erwähnt an dieser Stelle etwas, das sie auch im essayistischen Text *Schlingensief* besonders betont und als entscheidend betrachtet. Sie kann seine Arbeiten nicht vollständig ana-

⁴⁵ Ebda.

⁴⁶ Hirschmann, Christoph: *Brennpunkt „Bambiland“*.

lysieren und beschreiben, da immer Fragen offen bleiben, die für sie in Hinblick auf die Arbeiten des Künstlers nicht beantwortbar sind.

2. DIE KÜNSTLERPERSON SCHLINGENSIEF IN DEN TEXTEN

2.1 DER KÜNSTLER ALS SPRECHERINSTANZ

2.1.1 Form der Präsenz

Eine Form der Bezugnahme auf den Künstler Christoph Schlingensief ist die Präsenz seiner Person innerhalb der für ihn entstandenen Texte. Diese ist jedoch je nach Gattung in der Art und Weise ihrer Konstruktion unterschiedlich.

In ihren essayistischen Texten zu Schlingensiefs Aktionen bezieht sich Jelinek immer wieder direkt auf Schlingensief, beschreibt seine Arbeitsweise und seine Person. Auch innerhalb dieser Gattung ist die Referenz auf den Künstler jedoch uneinheitlich. In den Texten *Laß dir raten: Gründe Staaten!* sowie *Der Raum im Raum* ist Schlingensief nur marginal präsent, während in *Interferenzen im E-Werk* und vor allem in *Schlingensief* eine Einschreibung des Künstlers in die Texte ganz deutlich festzustellen ist.

In *Interferenzen im E-Werk* beschreibt Jelinek ein Treffen mit Schlingensief, wobei der Künstler selbst im Text zu Wort kommt: „Christoph Schlingensief zeigt mir nachher, im Café, in einer deutschen Zeitung das berühmte Foto von Beuys mit dem Coyoten (‘I like America and America likes me’). [...] Es ist nicht Kunst, was ich mache, sagt Schlingensief. Ich sage, doch, es ist Kunst, was du da machst.“ (IE, S. 164) Dies zeigt eine unmittelbare Bezugnahme auf den Künstler, die keinen Raum für Interpretationen zulässt.

In Hinblick auf die Präsenz des Künstlers erweisen sich Jelineks Theatertexte für Schlingensiefs Projekte jedoch als weitaus ergiebiger für die Analyse. Anders als in den essayistischen Texten wird auf komplexe Weise ein Bezug zu Schlingensief hergestellt. Darin taucht er, im

Unterschied zu den essayistischen Texten, die seine Arbeit reflektieren, als Kunstfigur auf und wird nicht direkt genannt.

Auch in diesem Fall zeigt sich, dass die Person des Künstlers, betrachtet man die Texte chronologisch, immer zentraler wird. Dies lässt sich daran feststellen, dass zum einen in den Titeln der Bezug immer deutlicher wird und zum anderen die biographischen Hinweise dominanter werden.

So lassen die beiden Überschriften *Irm sagt:* und *Margit sagt:* nur für Kenner von Schlingensiefs Arbeiten und der bestehenden Zusammenarbeit zwischen ihm und Jelinek die Verbindung zum Künstler erahnen. Die beiden Namen im Titel, Irm und Margit, beziehen sich auf zwei fixe Schauspielerinnen in Schlingensiefs Ensemble: Irm Hermann und Margit Carstensen. Auch der Titel *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* erschließt sich nur mittels des Wissens, dass Schlingensief in den Jahren 2004-2007 Wagners *Parsifal* in Bayreuth inszeniert hat sowie dass er ausgehend von dieser Inszenierung ein größeres Projekt, den Animatographen, realisierte, für das Jelineks Text entstand.

Deutlich ersichtlich ist die Verbindung zu Schlingensief beim neuesten Theatertext, der den Titel *Tod-krank.Doc* trägt. Zwar ist auch dieser nur mit Hilfe des Kontextes zu verstehen, wie etwa, dass die Autorin den Text für ein Projekt verfasste, in dem Schlingensief seine Krebserkrankung verarbeiten wollte, doch fügte Jelinek einen Untertitel – (*für Christoph Schlingensief*) – hinzu, wodurch die Referenz eindeutig feststellbar ist.

Bei den biographischen Bezügen verhält es sich ähnlich. So gibt es in den beiden Monologen *Irm sagt:* und *Margit sagt:* keinerlei Hinweise auf Schlingensiefs Leben und künstlerisches Schaffen, während die Biografie und das Werk des Künstlers in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* und *Tod-krank.Doc* eine zentrale Rolle einnehmen.

Jelinek bedient sich dabei eines Kunstgriffs, den man auch bei Schlingensiefs Inszenierungen findet. Ebenso wie er dies in seinen Arbeiten tat, thematisiert sie seine Familie sowie seine Kindheit und Jugend. Zentral jedoch reflektiert sie seinen künstlerischen Werdegang, der auf inhaltlicher Ebene eine wichtige Konstante darstellt.

Die Autorin übernimmt in ihren Texten nichts Biographisches, was nicht aus Schlingensiefs eigenen Arbeiten bekannt ist. So bedient sie sich in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* vorwiegend der Informationen, die sie über Aussagen in Interviews, aber auch aus seinem Kunstschaffen heraus bezieht. In *Tod-krank.Doc* verwendet sie vor allem Zitate und Motive aus den originalen Tonbandaufnahmen Schlingensiefs, die während seines Krankenhausaufenthaltes entstanden sind und die er ihr für die Vorbereitung ihres Textes zur Verfügung gestellt hat, wie auch die in seiner Arbeit *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in*

mir verarbeiteten Gedanken rund um seine Krankheit und die Reflexion seines eigenen Lebens.

Die Bezüge zu Schlingensiefels Kindheit und Familie haben vor allem in *Tod-krank.Doc* Eingang gefunden. Anders als Jelinek thematisiert Schlingensiefel diese Fragen nicht erst seit seiner Krankheit, sondern das eigene Umfeld diente ihm seit Beginn seines Schaffens als künstlerisches Mittel.⁴⁷

Schlingensiefel verarbeitete diese Themen vor allem in seinen atavistischen Projekten. Innerhalb dieser Werkgruppe nahmen speziell die eigene Mutter und seine Beziehung zu ihr eine zentrale Rolle ein. In den letzten entstandenen Inszenierungen des Künstlers war es vermehrt der eigene, im Jahr 2007 verstorbene Vater, den Schlingensiefel thematisierte.

Auch in *Tod-krank.Doc* ist es vor allem der Vater, der im Text Eingang findet. Von der Autorin wird vor allem die Erblindung des Vaters thematisiert, die auch in Schlingensiefels Arbeiten eine zentrale Rolle spielte.

Neben der Einbindung von Schlingensiefels Familie fließt in *Tod-krank.Doc* ein weiterer Aspekt aus der Biografie des Künstlers ein, und zwar seine Krebserkrankung. Diese war Ausgangspunkt für Schlingensiefels autobiographische Arbeiten und somit auch entscheidend für Jelineks dafür entstandenen Text. Um die Krankheit des Künstlers zu thematisieren, dienen der Autorin vor allem dessen Tonbandaufnahmen aus dem Krankenhaus, die sie in den Text montiert.

Zentral für Jelineks Texte ist jedoch die Verbindung zu Schlingensiefels Kunstschaffen. In *Parasifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* ist dies der Ausgangspunkt, zu dem alle anderen Motive des Textes in Bezug gesetzt werden.

Kunst und Leben des Künstlers werden in Jelineks Texten untrennbar miteinander verbunden, wie es auch in Schlingensiefels eigenen Arbeiten der Fall war. Er berichtete in Interviews über Erfahrungen bei Produktionen, brach gleichzeitig ironisch damit, sodass, wie in seinen Inszenierungen, auch hier kaum zwischen Realität und Fiktion zu unterscheiden war, da sein eigenes Leben immer auch schon wieder Kunst war.

⁴⁷ Vgl. dazu Matthias Lilienthals Statement zu Schlingensiefels Anfängen am Theater, das sich im Interview *80 Prozent Eigendynamik!* in der im Oktober 2010 erschienenen Ausgabe der Zeitschrift *Theater heute* findet: „Was in den Filmen eine direkte Unverschämtheit hatte, verrutschte auf der Bühne manchmal einfach ins Kabarett. Nach der dritten Vorstellung sagte ich dann zu ihm: ‚Du bist ganz anders als die Aufführung, bitte geh doch mit auf die Bühne.‘ Dann hat er zunächst nur eine Vorrede gehalten; eine Aufführung später ging er rein, ließ das Licht löschen, ein Song wurde eingespielt, und er hat vom Tod seines Onkels gesprochen und dass er so verzweifelt sei, dass er sich jetzt einen Schuss setzen müsse. Über diese private, kleinbürgerliche Familiengeschichte und seine Verzweiflung, mit der er die Leute in seinen Bann gezogen hat, wurde alles vorher und nachher in der Aufführung beglaubigt. In der Sekunde wurde Schlingensiefel für das Theater geboren.“ (S. 19).

Diese zentralen Aspekte Familie, Krankheit und Kunstschaffen stellen die Präsenz der Künstlerfigur Schlingensief in Jelineks für ihn entstandenen Theatertexten her. Sie finden sich darin jedoch meist nicht als direkte Zitate oder Übernahmen, sondern werden von der Autorin in verfremdeter Form wiedergegeben und mit weiteren Quellen verknüpft. Eben darauf soll im folgenden Abschnitt genauer eingegangen werden.

2.1.2 Ästhetisches Verfahren

Um Präsenz des Künstlers herzustellen, bedient sich Jelinek biographischen Materials. Diese von Schlingensief als Biografie benannten Versatzstücke finden Eingang in die für ihn entstandenen Texte und werden von Jelinek mit anderen Intertexten angereichert.

Aufgrund von Jelineks ästhetischem Verfahren ist Schlingensief unter den zahlreichen Quellen als zentraler Bezugspunkt für den Leser zu erkennen. Dies soll am Beispiel von *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* wie auch *Tod-krank.Doc* veranschaulicht werden.

In beiden Theatertexten wird Schlingensief zwar nie namentlich genannt, doch durch zahlreiche Verweise auf das Kunstschaffen sowie auf die Familie des Künstlers assoziiert ihn der Leser mit der Sprecherinstanz. Zwar erweist sich das sprechende Ich als nicht fassbar, da Identitäten aufgebaut, dann aber sofort von anderen überlagert oder einfach abgebrochen werden, doch aufgrund der den Text durchziehenden biographischen Hinweise auf den Künstler lässt sich Schlingensief selbst als sprechende Instanz ausmachen.

Diese Assoziation kann mittels der Textstruktur begründet werden. Zu Beginn von *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* sowie *Tod-krank.Doc* sind die Bezüge zu Schlingensief sehr deutlich, da die biographischen Hintergründe meist noch allein – also ohne durch weitere Versatzstücke ergänzt zu werden – stehen. Erst wenn der Leser bereits das sprechende Ich mit Schlingensief verbunden hat, beginnt der Text Biographisches immer stärker mit anderen Intertexten zu koppeln und zu überlagern. Am Ende der Texte kommt es wieder verstärkt zur Einbindung des Künstlers. Die Autorin kehrt von einer von Schlingensief ausgehenden Assoziationskette wieder zu diesem zurück.

Schlingensief stellt einen möglichen Bezugspunkt unter den „vielfach gebrochenen Kipp- und Misch-(Morphing-)Figuren“⁴⁸ dar, die für Jelineks Texte charakteristisch sind. Formal ent-

⁴⁸ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) [sic] (für Christoph Schlingensiefs Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*. In: Janke, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Über-

sprechen alle für Christoph Schlingensiefel entstandenen Arbeiten den übrigen neueren Theater texts der Autorin. Sie können dem „Theater der Dekonstruktion“ zugeordnet werden, wie Bärbel Lücke es begrifflich zu definieren versucht.⁴⁹ Lücke nennt als Charakteristika dieses Theaters, dass die Texte einen multiplen Sinn wie auch multiple Figuren aufweisen, was sie mittels des Terminus „Multiplizierung“⁵⁰ in Anlehnung an Derrida beschreibt.

Sie entwirft damit eine Einordnung der ästhetischen Strategie Jelineks, die auch bei Evelyn Annuß in ihrer Publikation *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens* nachzulesen ist. Auch Annuß stellt für die neueren Theater texts Jelineks fest, dass sie eine Figur im herkömmlichen Sinne verweigern und vielmehr eine Vielzahl von Stimmen aufweisen.⁵¹

Die in Annuß' Publikation *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens* formulierten Eigenschaften des für Jelinek definierten Theaters sind auch für die beiden Texte *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* sowie *Tod-krank.Doc* zutreffend. So unterstreicht Annuß, dass sich Jelineks Texte aus „deformierten, einander vordergründig angeglichenen und dennoch immer wieder anders klingenden Zitaten zusammen[setzen]“⁵². Annuß beschreibt diese Form des Sprechens für *Wolken.Heim.* (1988), das sie als „das erste Stück“ bezeichnet, „das der Darstellungskonvention des Guckkastens deutlich entzogen ist“⁵³.

Für *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* und *Tod-krank.Doc* kann festgestellt werden, dass Jelinek auch hier mit vorhandenem Material arbeitet, das ohne Kennzeichnung als Zitat aus dem ursprünglichen Kontext gerissen und in einen neuen gestellt wird, sodass es in entstellter Form im Text erscheint.⁵⁴ In *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* sind dies, neben biographischen Angaben Schlingensiefels, vor allem Eduard Mörikes Gedicht *Verborgenheit*, das bereits im Titel verfremdet wiedergegeben wird, sowie das von Gustav Mahler vertonte Gedicht von Friedrich Rückert mit dem Titel *Ich bin der Welt abhanden gekommen*. Beide Gedichte durchziehen den Text leitmotivisch. Sie stellen eine melodische Konstante des Textes dar und bilden einen sangbaren Rhythmus innerhalb der den Text prägenden komplexen Satzkonstruktionen. Durch sie wird ein Bezug zur Epoche der Romantik hergestellt,

schreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 61-83, S. 62.

⁴⁹ Vgl. Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008, S. 101-151.

⁵⁰ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) [sic] (für Christoph Schlingensiefels Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*. S. 62.

⁵¹ Vgl. Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. S. 140.

⁵² Ebda. S. 138-139.

⁵³ Ebda. S. 138.

⁵⁴ Vgl. ebda. S. 137.

die eine weitere Ebene in Hinblick auf die Frage nach Erlösung neben der griechischen Mythologie darstellt und die vor allem auf inhaltlicher Ebene thematisiert wird.

Weitere Quellen, die Jelinek in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* verarbeitet, sind Goethes *Prometheus*, Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, Euripides' Tragödie *Die Bakchen* sowie David Signers *Die Ökonomie der Hexerei*. Neben diesen zentralen Intertexten, von denen Jelinek einige am Ende des Textes anführt, finden auch zahlreiche weitere Quellen Eingang in den Text.

Auch in *Tod-krank.Doc* verarbeitet Jelinek neben Schlingensiefs Biografie und seinen Tonbandaufzeichnungen zahlreiche zusätzliche Quellen. So führt sie am Ende *Die Schutzflehenden* von Aischylos an, um darauf als verwendetes Textmaterial aufmerksam zu machen. Da sie den Dank jedoch folgendermaßen formuliert: „Danke allen, vor allen anderen: Aischylos (,Die Schutzflehenden')“, weist die Autorin bereits selbst darauf hin, dass dies nicht die einzige Quelle ist, die für den Text von Bedeutung ist. In *Tod-krank.Doc* montiert sie neben diesem zentralen Intertext vor allem Zitate aus der Bibel sowie aus Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*.

Das zeigt, dass es sich sowohl bei *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* als auch bei *Tod-krank.Doc* um sehr heterogene Texte handelt. Das Textmaterial wird von Jelinek zwar vordergründig einander angeglichen⁵⁵, doch aufgrund des immer wieder bemerkbaren wechselnden Sprachduktus bleibt die Pluralität der Stimmen ersichtlich.

Das Textkonstrukt, das dabei entsteht, kann weder einer Stimme zugeordnet werden, da die Autorin Figurenbezeichnungen verweigert, noch finden sich szenische Anweisungen in den Texten. Diese für Jelineks neuere Theatertexte typische Form führt dazu, dass in der Forschung immer wieder die Frage thematisiert wird, ob diese noch als Texte für das Theater bezeichnet werden können, da sie keinerlei Eigenschaften aufweisen, wie sie in traditionellen Definitionen des Dramas zu finden sind.

Obwohl Jelineks Texte die Figurierbarkeit und Verortbarkeit der Sprecherinstanz verweigern⁵⁶, da diese ständig andere Stimmen annimmt, die sich alle als brüchig erweisen, ist der Leser verleitet, den Text einer bestimmten Instanz zuzuordnen, um die Sprachflächen zu strukturieren.

Auch Annuß stellt diesen Vorgang auf Seiten des Lesers fest. Sie geht davon aus, dass Jelinek in ihren Texten den performativen Mechanismus der Prosopopöia kenntlich macht.⁵⁷ Lücke

⁵⁵ Vgl. ebda. S. 138.

⁵⁶ Vgl. ebda. S. 139.

⁵⁷ Vgl. ebda. S. 11-12.

hält in ihren Ausführungen ebenfalls fest, dass der Leser das Textmaterial auf bestimmte Sprecherinstanzen zurückführt. Sie selbst geht ebenso vor, wenn sie in ihren Analysen den Sprecherinstanzen bestimmte Namen zuordnet, um die einzelnen Stimmen voneinander zu unterscheiden. So spricht sie in Hinblick auf eine der Sprecherinstanzen in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* von „Dionysos-Parsifal“⁵⁸. Noch deutlicher jedoch wird dies in ihren Analysen von *Bambiland* sowie *Irm sagt:* und *Margit sagt:*, in denen sie die Sprecherinstanzen beispielsweise in *Margit sagt:* als „Mutter-Zombie“⁵⁹, „Margit-Maria-Mutter-Gottes“⁶⁰, „Margit-Jocaste“⁶¹ sowie „Margit-Maria-Mari-Mariham“⁶² benennt.

Auch ich folge in meiner Analyse der Annahme, dass der Leser dazu geneigt ist, die Sprachflächen auf bestimmte Sprecherinstanzen aufzuteilen und diese auf konkrete sprechende Figuren zurückzuführen, um das Textverständnis zu erleichtern. In Hinblick auf die zu analysierenden Texte soll davon ausgehend untersucht werden, welche Textstrategien dazu führen, dass der Leser verleitet ist, Schlingensiefel als eine mögliche Stimme zu erkennen.

Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!) wie auch *Tod-krank.Doc* verfolgen die Strategie, über die Einbindung der Biografie des Künstlers Präsenz herzustellen, jedoch unterscheiden sie sich in der Verarbeitung dieser Hinweise. Beide Texte sind durch ein Ich als dominante Sprecherinstanz gekennzeichnet, das nur an manchen Stellen durch eine zweite Stimme, die erzählende Funktion hat, unterbrochen wird. Auch ihr Aufbau ähnelt einander, denn aufgrund ihrer Form können beide Texte in zwei Teile gegliedert werden.

Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!) beginnt mit der Rede einer Erzählerstimme, die wichtige Informationen gibt, um den Text im Zusammenhang mit Schlingensiefels Kunstschaffen zu rezipieren, und die bedeutende Motive einführt. Der zweite Teil des Textes ist dadurch markiert, dass ein Ich die Stimme erhebt. Es handelt sich hierbei um den umfangreicheren der beiden Abschnitte, der in gedruckter Form achtzehn von insgesamt dreiundzwanzig Seiten einnimmt. Sobald das Ich jedoch zu sprechen beginnt, wird es auch schon aufgebrochen und

⁵⁸ Lücke, Bärbel: *Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text „Parsifal in Afrika“ für die Theaterinstallation „Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensiefel.“* In: Landes, Brigitte (Hg.): *Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006*, S. 89-96, S. 95.

⁵⁹ Lücke, Bärbel: *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vaternord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer – Elfriede Jelineks Bambiland und zwei Monologe. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse.* In: *Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften* 3/2004, S. 362-381, S. 374.

⁶⁰ Ebda. S. 375.

⁶¹ Ebda. S. 376.

⁶² Ebda. S. 378.

Motive beginnen sich zu „verflüssigen“⁶³. Während im ersten Teil die einzelnen zitierten Stimmen und die Motive noch deutlich voneinander zu unterscheiden sind, entrücken sie im zweiten. Nun werden viele mögliche Stimmen im Leser assoziiert und konkretisiert⁶⁴, ohne deutlich Bezug auf die Künstlerfigur Schlingensief zu nehmen.

In *Tod-krank.Doc* wird die Untergliederung in zwei Teile nicht durch einen Sprecherwechsel markiert, sondern eine Trennung des von der Autorin in vier Kapitel unterteilten Textes lässt sich wie folgt vornehmen: das erste Kapitel stellt den ersten Teil des Textes dar, während die folgenden drei Kapitel den zweiten Teil bilden. Diese Einteilung ergibt sich wiederum daraus, dass Teil eins, wie in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*, Motive einführt und Informationen gibt, während es im zweiten Teil abermals zu einer „Verflüssigung“⁶⁵ kommt. Auch in diesem Text werden die einzelnen Zitate und Motive immer stärker miteinander verschränkt und um immer weitere Intertexte ergänzt, sodass kaum noch ein konkretes Ich für den Leser im Verlauf des Textes auszumachen ist.

Trotz dieser Parallelen im Aufbau der Texte sind unterschiedliche Strategien in Hinblick auf die Verarbeitung der Person des Künstlers feststellbar. In *Tod-krank.Doc* ist das als Christoph Schlingensief erkennbare Ich von Beginn an präsent. So erinnert der erste Satz des Textes: „Und jetzt ist das alles also kaputt, was ich mir so mühsam ausgedacht habe.“ (TK), an eine Passage aus Schlingensiefs Tagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!*, in der er die Frage formuliert: „Warum wird das alles jetzt kaputt gemacht?“⁶⁶

Anders verhält es sich im Text *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*, der mit der Rede einer erzählenden Stimme einsetzt: „Parsifal sagt nichts. Er verbeißt sich sein Inneres, reißt sich den Schmerz aus der Brust und sucht und sucht und sucht.“ (P)

Zwar kann Parsifal, verfügt der Leser über ausreichend Vorwissen, mit Schlingensief assoziiert werden, doch ist die Präsenz des Künstlers noch nicht deutlich gegeben. Mittels Parsifal verweist die Autorin bloß auf eine mögliche Verbindung zu Schlingensief, die er selbst im Zuge seiner Vorbereitungen zur Inszenierung von Wagners *Parsifal* in Bayreuth immer wieder hergestellt hat. Diese Gegenüberstellung wurde auch in der Medienberichterstattung zur Inszenierung aufgegriffen, wovon sich Schlingensief später jedoch wieder distanzierte:

⁶³ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* [sic] (für Christoph Schlingensiefs Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart. S. 66.

⁶⁴ Vgl. ebda. S. 72.

⁶⁵ Ebda. S. 66.

⁶⁶ Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009, S. 47.

Frankfurter Rundschau: „Als ich das erste Mal hörte, Schlingensief, der reine Tor, macht den *Parsifal*, dachte ich: Das passt wunderbar“. Christoph Schlingensief: „Ich musste mich erst mal mit dem Begriff *Tor* auseinandersetzen. Am Anfang habe ich die Verbindung zwischen Parsifal und mir auch hergestellt, aber vor allem, weil mir das von außen eingeredet wurde. Aber das war bald vorbei.“⁶⁷

Die Parallelisierung von Parsifal und Schlingensief bietet sich an. Ist Parsifal der ewig Suchende, der die Heilsfrage stellen muss, um zur Erlösung zu gelangen, so ist Schlingensief der „ewig suchende“ Künstler, der „fahrende Kunstritter“⁶⁸, der im Zuge seiner Vorbereitungen zur Operninszenierung in Bayreuth Nepal und Afrika bereiste.

Der Name „Parsifal“ wird im Text gleich nach Beginn durch zahlreiche Verweise auf Schlingensief ergänzt, sodass dieser für den Leser immer stärker ins Zentrum rückt und der von der Erzählstimme mit Parsifal benannte Akteur bald durch die Person des Künstlers selbst überlagert wird. Spätestens an der Stelle im Text, an der die Autorin Bayreuth verfremdet im Text einbaut, ist die Bezugnahme auf Schlingensiefs künstlerisches Schaffen eindeutig festzustellen:

Er kommt also nach Afrika, er kam und ging, er kommt und geht, niemand wundert sich. Er sagt, er solle hier inszenieren, unter dem Zorn der Hohen Pforte, die den Fluß Bay (bei Reuthe!) überspannt, und da trifft er auch schon, kaum hat er den Fuß auf Afrikas bodenlosen verstepten Boden gesetzt, da trifft Parsifal auch schon diesen Bey, dem er den Bogen überspannt hat, noch bevor er ihn in die Hand gedrückt bekommen hat. (P)

Diese deutlichen Verweise auf das Kunstschaffen Schlingensiefs nehmen ab, sobald sich der Sprecherwechsel vollzieht. Dieser wird durch zwei Hinweise eingeleitet. So steht im Text: „Moment, ich glaube, Parsifal selbst will auch noch etwas dazu sagen“, aber dieser ersten Ansage folgt unmittelbar kein Ich, das zu sprechen beginnt. Die erzählende Stimme setzt fort, bis einige Zeilen später wieder ein Sprecherwechsel angekündigt wird: „[...]“, und dann erst kommt die Wunde die Wunde die Wunde. Sie spricht so wunderbar, wie ich es von ihr erwartet hatte. Sie sagt: War verweist war verweist aus der Welt, verweist, indem ich wiederkehr und höre Unfug aus der Stadt.“ (P)

Nun also wird im Text das Versprechen eingelöst. Es beginnt der Textteil, der von einem sprechenden Ich ausgeführt wird, angekündigt als „sprechende Wunde“ (P). Es ist also nicht Parsifal, der seine Stimme erhebt, sondern es ist die Wunde selbst, die zu sprechen beginnt.

⁶⁷ Michalzik, Peter: *Der Todestag – Schlingensief im Interview mit der Frankfurter Rundschau*. In: http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_michalzik (3.7.2010).

⁶⁸ Lücke, Bärbel: *Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text „Parsifal in Afrika“ für die Theaterinstallation „Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief“*. S. 89.

Parsifal, der „Träger“ der Wunde – dies ist im Text wortwörtlich zu verstehen, da Parsifal die Wunde in seinem Rucksack mit sich führt (vgl. P) –, bleibt weiterhin stumm. Es ist die Wunde, also der eigentliche Grund für die Reise, die Parsifal hofft mittels seiner Weltflucht zu überwinden, die das Wort erhebt.

Da Parsifal von diesem Defizit getrieben ist, kann nur die Wunde selbst zu Wort kommen. Nur die Erlösung Parsifals könnte die Wunde zum Verstummen bringen und ihn selbst wieder zum eigenen Sprecher machen. Doch die Möglichkeit dieser Erlösung wird im Text von Beginn an negiert, da die Reise unter schlechten Vorzeichen steht:

Bevor er findet, muß der Boden gefegt werden. Aber irgendjemand versteht darunter: Es muß der Boden hinweggefegt werden. Die Lippen drücken zwischen sich ihr Geheimnis zusammen und machen sich sofort an die Arbeit. Etwas singt. Parsifal freut sich so, daß er hier sein darf, im ewigen Sand, der bis ans leere Hausdach steht, das sich über der leuchtenden Wunde wölbt, dieser zarten alten gebrechlichen Wunde, und er sagt es auch. Aber er läßt den Kopf jetzt hängen, denn er sieht den Sand, und er sieht, er hat eine bodenlose Aufgabe zu bewältigen, er hat den Verlust aller liebevollen Unschuldigkeit zu gewärtigen, und er hat dafür sein Führungszeugnis zu verlieren, das ihm, dem inzwischen schwer Bescholtenen, doch seine Unbescholtenheit bescheinigen soll. Er weiß, er hat das Führungszeugnis irgendwo hingelegt. Dabei warten hier so viele, die geführt werden wollen! Er sagt viel zu ihnen. Trotzdem wissen sie nicht wohin mit sich. Er verbeißt sich die Kränkung, warum ist er nur so beleidigt worden?, und ist extra nach Afrika, um sich dort als Wasser auf diesen bodenlosen Grund zu vergießen, damit von ihm nichts übrigbleibt als ein leises Zischen. So zischt eine Schlange, wenn sie liebt! Aber auch der heiße Stein, wenn man ihm Wasser gibt. Parsifal muß das verstehen lernen. (P)

Auch hier lassen sich Parallelen zu *Tod-krank.Doc* feststellen. In diesem Text rückt ebenfalls die Krankheit, also die Wunde, ins Zentrum. Handelte es sich in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* noch um eine seelische Wunde des Künstlers, ist es hier die körperliche Wunde, der fehlende Lungenflügel, der das Zentrum des Textes bildet. In diesem Text findet sich ebenfalls die Krankheit als pars pro toto für den Künstler. Auch hier spricht nicht Schlingensiefel, sondern seine Wunde, die ihn überlagert. In *Tod-krank.Doc* wird die Wunde als Motiv noch deutlicher erkennbar, denn in diesem Text wird nicht nur Schlingensiefel selbst mit dieser gleichgesetzt, sondern auch andere Stimmen werden nur durch ihr Defizit repräsentiert. So begegnet man dem Vater des Künstlers im Text als fehlendes Auge – Jelinek bezieht sich hierbei auf die reale Erblindung von Schlingensiefels Vater – und Josef Fritzl, eine weitere

Stimme des Textes, wird über seine Kastrationsangst sowie seinen „Schwellfuß“ (TK) – in Anlehnung an Ödipus⁶⁹ – definiert.

Parsifals Suche wird nicht als individueller Erlösungswunsch präsentiert, sondern Jelinek rezipiert ihn innerhalb der die europäische Kultur prägenden Erlösungsmythen. Bärbel Lücke stellt diesbezüglich fest: „Der jelineksche Parsifal ist eine mythologisch-rationale Vermischungsfigur, mit der die Autorin die Erlösermythen von Dionysos-Pentheus (aus Euripides’ *Bakchen*), Pan, Adonis bis hin zu Christus und Amfortas (und kolonialistisch-ausbeuterischen Missionaren aller Couleur?) entmythologisiert.“⁷⁰ Jelinek dekonstruiert mittels ihrer Verfahrensweise all diese Erlösungsfantasien, sie alle werden als gescheitert präsentiert. So formuliert Lücke weiter: „Der gesamte Text ist eine Absage an den patriarchalen Erlösungsmythos, eingefangen im Bild des Grals als Kelch des Blutes Christi.“⁷¹

Der erste Bezug in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* wird zum Dionysos-Mythos⁷² hergestellt. Dieser wird mittels folgenden Verweises in den Text eingeschrieben: „Ich bin ein Gott, in meine eigenen Hüften eingenäht.“ (P) Die Sprecherinstanz verkörpert an dieser Stelle jedoch nicht nur Dionysos, sondern trägt gleichsam Eigenschaften von Zeus in sich.

Im Verlauf des Textes werden neben Dionysos auch Prometheus, Ödipus und Atlas sowie Euripides’ Tragödie *Die Bakchen* und Nietzsches *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* mittels verfremdeter Zitate eingeführt. All diese Erlösungsmythen werden im Text mit den beiden Leitmotiven, den Gedichten von Rückert und Mörike, verknüpft.

Auch in *Tod-krank.Doc* verarbeitet Jelinek zahlreiche mythologische Figuren, literarische Texte und aktuelle Geschehnisse. Wiederum werden sie vor allem im zweiten Textteil übernommen, bearbeitet und miteinander verbunden. Die Bezugnahme auf Schlingensief ist in diesem Text eindeutiger als in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*, da bereits der dem Titel beigegefügte Zusatz „für Christoph Schlingensief“ diese verdeutlicht.

⁶⁹ Ödipus, Sohn des thebanischen Königs Laios und der Iokaste, wurden aufgrund eines Orakelspruchs, der besagte, er werde seinen Vater töten, gleich nach seiner Geburt mit durchbohrten Füßen im Gebirge ausgesetzt. Dort wurde er von einem Hirten gefunden und zu König Polybos von Korinth gebracht, der ihn aufgrund seiner geschwollenen Füße den Namen Ödipus gab, was „Schwellfuß“ bedeutet. Siehe dazu: Lamer, Hans: *Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*. Stuttgart: Kröner 1976⁸ (= Kröners Taschenausgabe Bd. 96), S. 510-511.

⁷⁰ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) [sic] (für Christoph Schlingensiefs Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*. S. 75.

⁷¹ Ebda. S. 76.

⁷² Dionysos wird in der griechischen Antike als Gott des Weines und des Rausches verehrt. Der Mythos besagt, dass Dionysos ein Sohn des Zeus und der Prinzessin Semele war. Zeus tötete Semele während ihrer Schwangerschaft durch einen Blitzschlag, das ungeborene Kind nähte er sich in seinen Oberschenkel ein. Vgl. dazu: Howatson, Margaret (Hg.): *Reclams Lexikon der Antike*. Stuttgart: Reclam 1996, S. 182.

Die Kapitelüberschrift *In der Krankheit*, die dem ersten Teil des Textes vorangestellt ist, ist nochmals eindeutiges Indiz für die Verbindung zu Christoph Schlingensief, weiß man um den Kontext bescheid, in dem *Tod-krank.Doc* entstanden ist. So identifiziert der Leser, dem Schlingensiefs Krebserkrankung bekannt ist, viel früher als dies in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* der Fall ist, bereits beim Lesen des ersten Satzes Schlingensief als Sprecherinstanz.

In *Tod-krank.Doc* verarbeitet Jelinek Sätze von Schlingensief, die er während seines Krankenhausaufenthaltes auf Tonband gesprochen hat. Da diese Tonbandaufnahmen später in Buchform unter dem Titel *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein!* erschienen sind, können die im Original übernommenen Zitate daraus eindeutig zugeordnet werden.

Durch die Übernahme solcher Zitate wird Schlingensief im Text Präsenz verliehen. Da der erste Satz des Textes den Tonbandaufnahmen entnommen ist, tritt Schlingensief als dominante Konstante des Textes hervor, wodurch der Leser dazu geneigt ist, alle weiteren Zitate zentral auf ihn zu beziehen.

Auch wenn bei *Tod-krank.Doc* von einer durchgehenden Präsenz des Künstlers gesprochen werden kann, ist der Text keineswegs einheitlich gestaltet. Es handelt sich um ein sehr komplexes Textkonstrukt, in dem auf subtile Weise wiederholt auf den Künstler selbst verwiesen wird. Das sprechende Ich wechselt immer wieder seine Identität. Die Bezüge zu Schlingensief werden unterbrochen bzw. überlagert, sodass die aufgebaute Prosopopoiia oftmals nicht mehr zutreffend erscheint. Der Text kehrt jedoch immer wieder zu Schlingensief selbst zurück, so dass er in Hinblick auf den gesamten Text als zentraler Bezugspunkt erscheint.

Der erste der vier Textabschnitte mit dem Titel *In der Krankheit* beginnt mit einem sprechenden Ich, das jedoch im zweiten Satz von einer weiteren Stimme abgelöst wird, die sogleich auf die Problematik des kranken Künstlers eingeht, der schaffen will, aber nicht kann: „Der Blutkuchen ist gebacken, die Brust ist leer, aber irgendwie schief, weil da was fehlt, weil ihrem Besitzer was fehlt, die schaffende Hand will etwas gefragt werden, aber sie gibt nichts mehr her.“ (TK)

Auch wenn noch nicht direkt gesagt wird, dass dem Künstler ein Lungenflügel fehlt, findet sich in dieser Passage ein konkreter Hinweis auf Schlingensiefs Krebserkrankung sowie auf seinen Krankheitsverlauf, der die Entfernung eines Lungenflügels zur Folge hatte. Nach dem kurzen Einwurf setzt das Ich mit dem Sprechen fort: „Das Atmen beschwert sich bei mir, das Blut beschwert sich bei mir, die Höhle in meiner Brust kann nichts mehr sagen, nur Blutkuchen kaufen, von sich selbst kaufen, ab Bauernhof sozusagen, aber nicht essen, sie beschwert sich natürlich bei wem?, bei mir, bei wem sonst?!“ (TK)

Auch diese Stimme nimmt deutlich auf die Krankheit Bezug, und so tendiert der Leser dazu, das sprechende Ich als die Person des Künstlers zu interpretieren. Die Bezüge zur realen Krebserkrankung sind vor allem im ersten Abschnitt deutlich, da die von Schlingensief formulierte Ängste sowie sein Krankheitsverlauf darin zentral verarbeitet werden. Diesen Ängsten wird jedoch eine Folie aus der Antike zur Seite gestellt. Jelinek verbindet die Angst des Künstlers und dessen Schutzsuche bei der Wissenschaftsmedizin mit Zitaten aus Aischylos' *Die Schutzflehenden*: „So, ich geh, von Fremdlingen, unfreundlichen Fremdlingen, Schutz zu erbitten, Herr Doktor, bitte, gewähren Sie mir Schutz, sonst haben Sie ja nichts zu gewähren als Ihr Messer, und das Messer habe ich bereits genossen und auch bereits wieder ausgekotzt.“ (TK)

Aischylos' Tragödie *Die Schutzflehenden* durchzieht den Text leitmotivartig. Sie handelt von den fünfzig Töchtern des Danaos, die aus Ägypten fliehen, um dem Schicksal zu entgehen, ihre eigenen Vettern, die Söhne des Aigyptos, heiraten zu müssen. Auf ihrer Flucht gelangen sie nach Argos, der Heimat ihres Geschlechts, wo sie bei König Pelasgos um Schutz bitten. Dieser nimmt sie schließlich aufgrund ihrer argeischen Abstammung auf. Jelinek verwendet diese Folie um Schlingensief selbst als Flüchtenden darzustellen. Der Künstler tritt jedoch als Fremder im eigenen Körper auf, wodurch sich die Hoffnung auf Schutz als unmöglich erweist, da beide Instanzen in einer Person zusammenfallen.

Neben Zitaten aus Aischylos' *Die Schutzflehenden* finden sich mehrfach Zitate aus Schlingensiefs während des Krankenhausaufenthaltes entstandenen Tonbandaufnahmen, die er bereits in seiner Arbeit *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* verarbeitet hatte.

Aus dem Textkonstrukt treten oftmals Passagen hervor, die sich in ihrem Stil vom restlichen Text unterscheiden und die klar als Originalzitate Schlingensiefs erkennbar sind. Dieser Umgang bewirkt, dass sie eine Sonderstellung im Text einnehmen, die sie wiederum vom Leser als zentral bewerten lässt. Jelinek verwendet diese Aufnahmen Schlingensiefs jedoch nicht nur als Zitate, die in den Text eingewoben werden, um den Künstler selbst präsent zu machen, sondern es sind auch Motive und Bilder, die sie den Tagebuchaufzeichnungen des Künstlers entnimmt und die sie in ihrem Text verarbeitet.

Bereits zu Beginn wird der fehlende Lungenflügel als Loch in der Brust bzw. als Höhle bezeichnet. Der Begriff der „Höhle“ ist in weiterer Folge strukturstiftendes Element des Textes, aus dem sich alle weiteren Kapitel entfalten. Bleibt das erste Kapitel sehr stark der realen Erkrankung Schlingensiefs verhaftet, eröffnet sich in den folgenden drei Kapiteln ein weitaus abstrakter anmutender Raum, der das sprechende Ich nicht mehr auf den Künstler selbst fokussieren lässt, sondern in dem das Ich eine Vielzahl von Stimmen einschließt.

Zentral für die Verbindung der einzelnen Kapitel bleibt jedoch die Vorstellung der entstandenen Höhle in Schlingensiefs Körper, die zum Schauplatz für das weitere Geschehen wird. So heißt es kurz vor Ende des ersten Kapitels: „Ich steige in ein Reich hinab, das mein Körper ist, wo was wächst, wo was gewachsen ist, zuerst das eine, das Gewächs, dann das andre, der Kuchen, ich steige in mir hinab, eine wacklige Leiter, wo steht die überhaupt?, und wo ist die angelehnt?, und wo ist mein Boden?, Tod, wo ist dein Stachel, und wo ist jetzt der Boden für die Leiter, damit sie sicher steht?“ (TK)

Indem das In-Sich-Hinabsteigen von der Sprecherinstanz nicht metaphorisch, sondern wörtlich verstanden wird, mutiert der eigene Körper zum Raum. Obwohl das sprechende Ich immer wieder die Identität wechselt und Schlingensiefs Stimme nicht mehr zentral zu Wort kommt, bleibt der Künstler aufgrund dieser Textstrategie auch in weiterer Folge präsent, da er zum Schauplatz wird.

Im zweiten Kapitel mit dem Titel *Im Bus* ist das sprechende Ich für den Leser noch als Schlingensief identifizierbar. Anders als im ersten Kapitel wechseln die Identitäten des Ichs jedoch vermehrt. So begegnet uns der Sprecher zunächst als Gräber eines U-Bahn-Schachtes, in den plötzlich ein Bus stürzt:

Ich baue da meine U-Bahn so vor mich hin, eine große Aufgabe, ich bin mir bewußt, was das bedeutet, daß man mir einen U-Bahnbau anvertraut hat, aber ich hätte dem Boden nicht vertrauen dürfen. [...] Da gibt plötzlich etwas nach. Ich bins nicht, ich gebe nie nach, aber etwas andres muß nachgeben, es ist die Straßendecke, die nachgibt. In einem Sog aus Wasser, Kies und Schlammassen wird dieses Fahrzeug durch den leckeren Straßenbelag zu mir hinunter in die Tiefe gerissen. Das hält mich jetzt aber sehr von der Arbeit ab! (TK)

Jelinek verarbeitet in diesem Kapitel ein reales Busunglück, das sich am 20.9.1994 in Trudering-Riem bei München ereignet hat. Dabei brach der sich in Bau befindliche U-Bahntunnel ein, ein Bus stürzte in das entstandene Loch und drei Menschen starben. Zwei der drei Opfer wurden erst eineinhalb Jahre später gefunden, nachdem die Bauarbeiten wieder aufgenommen worden waren.

Hinweise auf dieses Geschehen durchziehen diesen Textabschnitt. So wird mehrfach von drei Toten berichtet, was sich erst erklärt, wenn man das historische Ereignis und dessen Hintergründe kennt. Das sprechende Ich, das nun nicht mehr schutzsuchender Kranker ist, erweist sich im zweiten Kapitel als ein Ich, das selbst Verursacher des entstandenen Loches ist. Dieses Ich wird mit dem im Kapitel eingewobenen Geschehen des Busunglücks konfrontiert: „Da will ich weiter an meinem Loch graben, das der Allgemeinheit zugutekommen soll, und da

schicken sie mir einen Teil dieser Allgemeinheit einfach so runter, formlos, die haben kein förmliches Schreiben bei sich gehabt. Fast wäre mir der Bus auf den Kopf gefallen.“ (TK)

Nach dieser kurzen Einleitung, in der der Bezug des Textes zur Kapitelüberschrift deutlich wird, ändert sich die Zuweisung des Ichs jedoch: „Ich bin eine Tochter des Titanen, von mir aus auch mehrerer Titanen, es ist ja immer nur die Mutter sicher, keine Mutter ist sicher, aber meine schon.“ (TK) Nun gibt sich das Ich als Hestia zu erkennen, die Tochter der beiden Titanen Rhea und Kronos. Hestia, die in der griechischen Mythologie als Göttin des Familien- und Staatsherdes, aber auch des Herd- und Opferfeuers verehrt wird⁷³, tritt hier vor allem in ihrer Funktion als Hüterin des Opferfeuers auf: „Sie wollen auch nicht zu Opfern geweiht werden, das haben sie mir ausdrücklich versichert, als sie schreiend durch den Bodenbelag brachen und sich mir, unter Sträuben, aber doch, widerwillig hingaben.“ (TK)

Im weiteren Verlauf des Kapitels verweist das Sprecher-Ich auf unterschiedlichste Identitäten, es changiert zwischen der Sprechsituation des U-Bahnschacht-Gräbers und zwischen einer Reihe von Figuren aus der griechischen Mythologie. So wird die als Hestia charakterisierte Sprecherstimme bald von einem Ich abgelöst, das sich als Totenführer vorstellt und das zunächst mit Charon⁷⁴ in Verbindung gebracht wird. Dass das Ich mit diesem jedoch nicht gleichzusetzen ist, wird klar, sobald der Leser erfährt, dass die Sprecherinstanz auf eben diesen wartet:

Dem Chauffeur dort oben ist das Unglück passiert, das gleich folgen soll, das mir folgen soll, alles soll mir nach unten folgen, wo die Toten sind, nach unten folgen, ich führe sie, ich bin der Totenführer, ich warte auf die Ablöse durch Charon, der wieder Wasserfährer ist, wir teilen uns das, wir teilen uns die Aufgabe, und manchmal paß ich auf seinen Hund auf, der geht mir aber auf die Nerven, also, wo war ich? (TK)

Das Ich des Totenführers und -gräbers bleibt im weiteren Verlauf des Kapitels präsent und wird wiederum mit Schlingensiefel selbst in Verbindung gebracht.

Die zentrale Passage des zweiten Kapitels lautet: „[...] und ich: Gräber und Grab in einem!, was ist mit mir?, da liege ich also, in mir selbst ruhend, ein in sich selbst ruhender Mensch, da lieg ich also, über mir tonnenweise Grabesschotter, [...]“. (TK)

An dieser Stelle verbindet sich das sprechende Ich des ersten Kapitels, das das Gefühl der Fremdheit im eigenen Körper beschreibt, mit dem im zweiten Kapitel entworfenen Ich des Gräbers bzw. Totengräbers, das die Entstehung der Höhle selbst zu verantworten hat.

⁷³ Vgl. Lamer, Hans: *Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*. S. 298.

⁷⁴ Charon gilt in der griechischen Antike als Fährmann, der die Toten über den Fluss Hades in die Unterwelt brachte. Siehe dazu: ebda. S. 123.

An dieser Stelle des Textes ist es nicht die Fremdheit im eigenen Körper, die beschrieben wird, sondern das Ich ist Grab und Gräber in einem. Hat es im ersten Kapitel die Entstehung des Loches bzw. der Höhle noch einem Dritten, dem Arzt, vorgeworfen, erkennt es nun, dass es selbst Urheber des Grabes ist, das zum eigenen Grab werden soll.

Diese Suche nach dem Verursacher des „Loches“ (TK) erinnert an Schlingensiefs Frage nach dem Schuldigen für die Entstehung seiner Krankheit. Diese Frage ist in seiner Arbeit *Mea Culpa* bereits durch den Titel präsent, doch auch in den Vorgängerarbeiten suchte er nach den Ursachen seiner Krankheit.

Schlingensief beschuldigte zunächst seinen Vater, er wolle ihn zu sich ins Jenseits holen⁷⁵, nannte als Ausgangspunkt der Krankheit jedoch bald seine Inszenierung des *Parsifal*⁷⁶. Für ihn war es die „Todesmusik“⁷⁷ Wagners, die das Krebsgeschwür züchtete:

Ich habe in meiner Fantasie ja schon immer ein bisschen mit der Todessehnsucht gespielt. Das ist auch okay, wenn man das spielerisch transformiert. Aber beim „Parsifal“ was es eben kein Spiel mehr. Ich glaube, da ist Folgendes passiert: Ich wollte die Inszenierung so gut machen, dass ich mich von dieser Musik genau auf den Trip habe schicken lassen, den Wagner haben will. Er selbst war vielleicht abgebrüht genug und hat das abreagieren können. Aber ich glaube inzwischen, dass es sich tatsächlich um Todesmusik handelt, um gefährliche Musik, die nicht das Leben, sondern das Sterben feiert.⁷⁸

Bei Jelinek fällt das Ich auf der Suche nach dem Schuldigen bald auf sich selbst zurück. Im zweiten Kapitel begegnet der Leser einem Sprecher, der mit Stolz verkündet, das eigene Grab selbst geschaufelt zu haben. (Vgl. TK)

Am Ende dieses Abschnitts wird das Totengräber-Ich abgelöst durch eine Sprecherstimme, die den Apollinischen Gedanken wiedergibt, den Nietzsche in seinem Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* entwirft. Dieser Gedanke wird über einige Zeit durchgespielt, bis er im Satz endet: „Machen Sie, was Sie wollen, aber sterben Sie nicht!“ (TK), der gleichzeitig das Ende des zweiten Textabschnitts markiert.

Im dritten Textteil *Im Keller* ist zunächst wieder ein Ich präsent, das deutliche Bezüge zu Schlingensief aufweist und das scheinbar die Reise fortsetzt, die im zweiten Kapitel begonnen wurde. Das Ich verlässt den U-Bahnschacht, um wie im Traum in einem nächsten Raum zu „landen“, der sich im Text bald als ganz konkreter Raum zu erkennen gibt:

⁷⁵ Vgl. Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*. S. 16.

⁷⁶ Vgl. N. N.: „*Ich habe dem Krebs eine Tür geöffnet*“. In: Frankfurter Rundschau, 13.9.2008.

⁷⁷ Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*. S. 171.

⁷⁸ Ebda. S. 171.

Der Grund ist eingebrochen, da ist jetzt eine Höhle, ein dunkles Loch, was seh ich? Abziehbilder an den Wänden, Kühlschrank, Lüftung, einen Tagesablauf, der für den Citymarathon schon übt! Da läuft er hin, der Tag, da verläßt es uns nicht, das Verlies; da ist sie hingegossen, die Betontür, unser Stöpsel vor der Leere, ein luft-, schall-, wasser-, gas-, mottenfraßdichter Verschluß für die Ewigkeit, die immer nur in eine Richtung geht, nach innen, nicht hinaus, hinaus dringt nichts, dahinter die Tochter und die Kinder, sind gleich die Frau und die Kinder. (TK)

Ganz deutlich handelt es sich beim beschriebenen Raum um das Kellerverlies von Josef Fritzl. Jelinek verarbeitet hier einen realen Kriminalfall, der 2008 publik wurde. Der in Amstetten lebende Josef Fritzl baute den Keller seines Hauses aus, in dem er seine Tochter 24 Jahre lang einsperrte und immer wieder missbrauchte. In diesem Zeitraum zeugte Fritzl mit seiner Tochter sieben Kinder. Der Fall sorgte für enormes mediales Aufsehen. Jelinek reagierte darauf mit einem auf ihrer Homepage veröffentlichten essayistischen Text mit dem Titel *Im Verlassenen*. Dieser zur Zeit der Textentstehung aktuelle Kriminalfall bildet den Rahmen des dritten Kapitels, was bereits durch die Überschrift markiert wird.

Während das Ich zunächst noch Schlingensiefel zugeordnet werden kann, der sich plötzlich in diesem Keller befindet und ihn beschreibt, wechselt die sprechende Instanz plötzlich und eine erzählende Stimme meldet sich zu Wort, die Aspekte rund um das reale Geschehen des Kriminalfalls erwähnt. So werden die Einrichtung des Kellers, aber auch die Urlaube des Täters in Thailand vom Sprecher genannt. In der Folge verweist die sprechende Stimme auf Ödipus, der mit Fritzl gleichgesetzt wird: „Den Platz nimmt der Vater ein, der der Großvater ist, mit seiner Tochter, die seine Frau ist, das ist ein einnehmender Mann, der wollte die eigene Mutter zur Frau nehmen, doch das ging nicht, das ging damals noch nicht, das war damals verboten. Ödipus hätte nicht diese schreckliche Fußschwellung bekommen, wäre es nicht verboten gewesen, [...]“. (TK) Nach diesem längeren Einschub folgt plötzlich wieder die Verbindung zu Schlingensiefel. Jelinek assoziiert vom Fall Fritzl ausgehend wieder den Künstler selbst und dessen Erkrankung:

Ich bin ein männliches Kind und habe Interesse an meinen Genitalien, die ich der Mutter schenken möchte, bitte, Mutter, nimm meinen Schwanz auch noch, da du mit Papa, der zu früh ging, der noch selber zügig gehen konnte, meine Füße verstümmelt hast, das tut so weh!, aber den Schwanz hab ich noch. Es wird dauernd an einem herumgeschnitten, und dann fehlt plötzlich etwas, eine Lunge, ein Herz, ein Magen, eine Niere, mein Schwanz fehlt mir derzeit sehr, obwohl ich ihn ja noch habe; (TK)

Findet sich an dieser Stelle bloß ein kurzer Verweis auf Schlingensiefel, indem die Lunge genannt wird, reißt das Sprechen über den Fall Fritzl nach einer weiteren längeren Passage wie-

derum abrupt ab, und Schlingensiefel rückt ins Blickfeld der Sprechinstanz: „Kein einziges Glied darf verstümmelt werden, sonst muß man später mal seine Mutter ficken. Keine Lunge darf herausgeschnitten werden, sonst ist die andre ganz allein, sonst ist der ganze Körper allein, er wird einseitig, weil etwas fehlt.“ (TK)

Nach diesem Einschub wechselt die sprechende Instanz abermals. Ein Ich erhebt das Wort, das Freud zitiert und das wiederum auf Fritzl als Sprecher verweist: „Ich habe meine frühkindliche Sexualperiode, das rinnt und rinnt, ist nicht zu stoppen, diese Periode, ich darf aber die Mutter nicht ficken, nein, nein, das darf ich nicht, einsperren, das geht, aber nicht ficken!, also muß ich auf meine Tochter warten, die darf ich dann [...].“ (TK)

Im weiteren Verlauf des Kapitels finden sich Einschübe innerhalb dieser Rede, die von der fehlenden Lunge berichten und deutliche Verbindungen zu Schlingensiefel herstellen. Diese Passagen sind jedoch ohne Übergang in die Sätze des sprechenden Ich eingebettet, die fehlende Lunge wird mit der Angst des Ich vor Kastration und Penisverlust verbunden.

Im zweiten Teil des Textabschnitts „verflüssigt“⁷⁹ sich die Sprecherinstanz völlig. Konnte zunächst noch zwischen der Stimme Josef Fritzls und der Figur Schlingensiefels getrennt werden, überlagern beide einander zunehmend und gleichen sich einander an. Der Leser begegnet wiederum einem Ich, das seine Höhle – in diesem Fall seinen Keller – selbst geschaffen hat. An dieser Stelle ist das Grab, das dabei entstanden ist, jedoch nicht mehr wie in *Im Bus* das Grab, in dem der Körper ruht, sondern hier ist es der Ort, an dem neues Leben entsteht: „Das Graben ist nicht immer etwas, das zu einem Grab führt, es kann auch zu neuem Leben führen [...].“ (TK)

Das Grab wird durch das Ich, durch den Vater, der gleichzeitig auch Großvater ist, zur Keimzelle neuen Lebens. Das Ich wird somit gleichsam zum Schöpfer, eine gottgleiche Figur, die über Tod und Leben aller sich im Keller befindlichen Personen entscheidet.

Im Keller endet mit der Verarbeitung des *Vater unser*, adaptiert für das sich als allmächtig erweisende sprechende Ich:

Mein Wille geschehe. Zu uns komme mein Reich, das ein Keller ist. Mein Wille gilt im Himmel wie auf Erden. [...] Und führt mich nicht in Versuchung, sondern erlöst euch von dem Übel, das ich bin! Erlöst euch von der einzigen Freude, die ich bin! O Gott, ist mir übel von alldem! Mir reicht es. Aus. Schluß. Sense. Skalpell. Punkt. Ende. Aus. Aus mit dem Ausgang! Aus, aus, aus! (TK)

⁷⁹ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* [sic] (für Christoph Schlingensiefels Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart. S. 66.

Der vierte und letzte Abschnitt des Textes, dem die Überschrift *In der Hölle* vorangestellt ist, beginnt mit einer Frage des sprechenden Ich, ob es sich am richtigen Ort befinde: „Bin ich hier richtig, bin ich für hier richtig hergerichtet, bin ich für meine Hinrichtung richtig hergerichtet? Mir fehlt da was, lassen Sie mich trotzdem rein?“ (TK) Diese Frage lässt vermuten, dass der Keller verlassen worden ist und sich ein weiterer Raum aufgetan hat. Dadurch ist auch offen, welcher Stimme sich dieses sprechende Ich zuweisen lässt. Die zweite Frage verweist aber eindeutig auf einen Sprecher, der an Schlingensiefel selbst erinnert, da sich die Stimme über das Fehlen von etwas, das zwar nicht weiter beschrieben wird, aber als Andeutung auf den fehlenden Lungenflügel gelesen werden kann, äußert.

Doch auch hier wird die Zuweisung zu einem bestimmten Sprecher brüchig, da die eigene Zuschreibung des Ichs die Person Schlingensiefel gleich wieder verlässt: „Ich weiß nur, daß ich hier richtig bin, daß ich hier sitze in all meiner Schönheit als Heiliger, und doch wieder mal am falschen Ende gelandet bin.“ (TK)

Trotz dieser Brüche kann festgestellt werden, dass in diesem Kapitel die Stimme des Künstlers wieder präsenter ist. Es finden sich wieder Zitate aus Schlingensiefels Tonbandaufnahmen und Hinweise auf seine Krankheitsgeschichte. Diese Zitate werden jedoch stets durch andere Stimmen überlagert, wie etwa durch die mythologischen Figuren des Prometheus und Marsyas, aber auch durch die Stimme Josef Fritzl's.

Die finale Wendung nimmt der Text in der Vereinigung des entfernten Lungenflügels Schlingensiefels mit dem blinden Auge seines Vaters und mit der Perversion Fritzl's: „Meine Lunge, mein Auge, mein Vater, meine Frau, die meine Tochter ist, meine Tochter, die mein Enkelkind ist, mein Sohn, der mein Engelssohn ist, mein stolzer Adler, nur kann er nicht fliegen, das heißt, fliegen könnte er vielleicht, aber es gäbe kein Wohin für meinen Horsti.“ (TK)

Am Ende des Textes verendet alles, nur die beiden Lungenflügel steigen aus der Hölle auf: „Meine Lunge, Papis Auge, die Flügel, die Haut, der Adler, alle stürzen sie ineinander, nur die Lungenflügel erheben sich jubelnd, weil sie endlich wieder vereint sind, ein schönes Paar, die beiden!“ (TK)

So endet der Text damit, dass einzig Schlingensiefels Lungenflügel aus der Hölle aufsteigen, während alles andere zurückbleibt. Somit steht der Künstler am Ende allein, so wie zu Beginn von *Tod-krank.Doc*. Wurden im Laufe des Textes die Sprecherinstanz wie auch die Motive immer stärker durchmischt, werden all diese Intertexte zugunsten der Präsenz des Künstlers wieder aufgegeben. Auf diese Weise bildet die Person Schlingensiefels eine Klammer, die alle weiteren Motive in Bezug zu ihm setzt. Durch diese Strategie erscheint der Künstler als der Anfang und das Ende, von dem aus alles zu wuchern beginnt, in den am Ende jedoch alles

zurückgeführt werden kann. Die Stellung des Ich innerhalb des Textes erinnert an Jesus Christus, von dem es in der Offenbarung 22, Vers 13 heißt: „Ich bin das Alpha und das Omega, der Erste und der Letzte, der Anfang und das Ende.“⁸⁰

Die Parallelisierung zwischen Schlingensiefel und Christus wird in den Motiven des Textes nochmals deutlicher. Nicht nur die Struktur des Textes ist bereits darauf angelegt, sondern auch inhaltlich wird darauf Bezug genommen.

Neben der „Verflüssigung“⁸¹ der Sprache, des Sinns und der Figuren werden im Text die Zeit- und Raumebenen ineinander geschoben. Auch diese Eigenschaft wurde von Bärbel Lücke in Bezug auf Jelineks „Theater der Dekonstruktion“ angeführt.⁸²

So legt Jelinek beispielsweise in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* Kunstraum und Realraum übereinander. Die Erlebnisse Schlingensiefels rund um seine Inszenierung in Bayreuth werden mit der Kunstwelt des Parsifal und mit seinem geplanten Kunstprojekt in Afrika parallelisiert. Reales Geschehen wird mit dem Plot zu Schlingensiefels geplantem Film *The African Twintowers* gekoppelt, Schlingensiefels Erlebnisse in Bayreuth nach Afrika verlagert.

In Jelineks Text begegnet uns Parsifal als eine Figur, die die Eigenschaften Schlingensiefels in sich trägt und die seine Bayreuth-Erfahrungen nach Afrika bringt. Afrika, das für Schlingensiefel der Ort sein sollte, an dem er die Inszenierung des *Parsifal* verarbeiten wollte⁸³, wird in Jelineks Text zum abstrakten Raum. Dieser schließt sowohl Bayreuth als auch das „reale“ Afrika, aus eurozentrischer Sicht, in sich ein. In Verbindung mit dem realen Afrika werden Zitate aus David Signers Buch *Die Ökonomie der Hexerei oder Warum es in Afrika keine Wolkenkratzer gibt* im Text verarbeitet. Diese Zitate verknüpft die Autorin mit der Person Schlingensiefels und sie verbindet die afrikanischen Zauberer und Féticheure mit Wolfgang Wagner und dessen Familie. Der abstrakte Ort Afrika wird als das „reale“ Bayreuth und das „reale“ Afrika erkennbar, wie auch in der Figur des Parsifal wiederholt der Künstler Schlingensiefel hervortritt.

Diese Verschränkungen von Raum- und Zeitebenen finden sich auch in *Tod-krank.Doc*; auch hier werden Elemente aus Schlingensiefels Inszenierungen wie beispielsweise aus *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* mit Ereignissen aus Schlingensiefels Biografie gekoppelt.

⁸⁰ Offenbarung des Johannes 22,13.

⁸¹ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) [sic] (für Christoph Schlingensiefels Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*. S. 66.

⁸² Vgl. ebda. S. 63.

⁸³ Vgl. Kralicek, Wolfgang: *Der letzte Künstler*. In: Falter 03/2006.

Aufgrund dieser Textstrategie kommt es zu einer Verschränkung zwischen dem Künstler und seinem eigenen Werk, die nicht mehr auflösbar ist und die Schlingensiefel als untrennbar von seiner Kunstproduktion erscheinen lässt. Wie in seinen eigenen Arbeiten sind auch in Jelineks Texten Künstlichkeit und Authentizität in Hinblick auf den Künstler nicht mehr voneinander zu unterscheiden.

Die Künstlerperson Schlingensiefel erfüllt in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* und *Tod-krank.Doc* die Funktion, Raum- und Zeitebenen in seiner Person zu vereinen, wie er auch alle Motive und „dekontextualisierten Stimmen“⁸⁴ in sich einschließt.

Als assoziierte Sprecherinstanz setzt er alle Intertexte miteinander in Verbindung und stellt sie in einen neuen Kontext. Die scheinbar wahllos aneinandergereihten Zitate erhalten durch die Präsenz des Künstlers neue Funktion, da sie alle in Bezug zu seiner Person stehen und auf ihn zurückgeführt werden können. Die Person des Künstlers verbindet die einzelnen hörbaren Stimmen miteinander und hält den Text zusammen.

2.2 MOTIVFORTSCHREIBUNGEN

Neben der Einbindung der Person des Künstlers als Stimme in den Texten gibt es eine weitere wichtige Ebene der Bezugnahme, und zwar die Fortschreibung seiner Motive. In Jelineks Texten finden sich zahlreiche Motive, die für die einzelnen Arbeiten von Schlingensiefel übernommen und fortgeschrieben wurden.

Die Beeinflussung auf dieser Ebene ist sicherlich gegenseitig. Auch der Künstler verarbeitet – egal ob bewusst oder unbewusst – Motive Jelineks weiter, die er ihren Texten entnimmt. In dieser Arbeit soll der Fokus jedoch ausschließlich auf der Fortschreibung der von Schlingensiefel entnommenen Motive durch Jelinek liegen.

Ich verwende in der Analyse bewusst den Begriff „Fortschreibung“ und spreche nicht von bloßen Motivübernahmen, weil dadurch bereits der Umgang Jelineks mit diesen Motiven deutlich wird. Sie übernimmt nicht nur Motive aus Schlingensiefels Arbeiten, sondern die Motive, die in ihre Texte Eingang finden, werden von ihr weiterverarbeitet und fortgeschrieben. Damit ist gemeint, dass in Jelineks Texten einzelne Motive aus Schlingensiefels Arbeiten erkennbar sind, diese aber in einer völlig neuen Bedeutung präsentiert werden. Jelinek arbeitet

⁸⁴ Lücke, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambi-land/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)* [sic] (für Christoph Schlingensiefels Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart. S. 66.

hier, wie sie auch mit anderen Intertexten arbeitet. Sie beraubt die ursprünglichen Zitate und Motive ihres Kontextes, verknüpft sie mit ihrem bestehenden Motivinventar und verleiht ihnen dadurch eine andere Bedeutung.

Beide Künstler arbeiten mit ähnlichen Motiven. Trotz dieser scheinbaren Nähe muss jedoch festgestellt werden, dass der Zugang zu einzelnen Motiven sowie der Umgang mit ihnen ein ganz anderer ist, ebenso wie auch deren Kontextualisierungen deutlich voneinander divergieren.

Obwohl der Fokus dieses Kapitels auf Jelineks Texten und ihrem Umgang mit einzelnen Motiven liegt, soll immer wieder auch auf die Verwendung der Motive innerhalb der Arbeiten Schlingensiefs selbst verwiesen werden. Das ist deswegen von Interesse und Bedeutung für die Textanalyse, da Arbeitsprozesse der Autorin besser nachverfolgt werden können. Die Quellenkenntnis ermöglicht es, Rückschlüsse bezüglich des Umgangs der Autorin mit einzelnen Motiven zu ziehen sowie Assoziationsgänge deutlich herauszuarbeiten.

Wie schon hinsichtlich der Einbindung des Künstlers als Stimme im Text festgestellt werden konnte, gibt es zahlreiche, jedoch sehr spezifische Hinweise und Bezugnahmen in den für Schlingensief verfassten Werken. Daher war es für die Analyse notwendig, einzelne Motivgruppen zu bestimmen, die in den Arbeiten zentral vorkommen und die für die Textgestaltung von Bedeutung sind.

Es zeigte sich bei dieser Betrachtung, dass sich in Verbindung mit dem Künstlerdiskurs zwei Motivfelder benennen lassen: das Motivfeld der Krankheit und das Motivfeld der Erlösung. Beide finden sich in Schlingensiefs Arbeiten seit Beginn seines Schaffens, waren prägend für die Entwicklung seiner Werke und fanden auch Eingang in Jelineks Texte. Sowohl die Krankheit als auch die Erlösung sind in den Texten der Autorin untrennbar mit Schlingensief verbunden. Ausgehend davon werden die Fragen nach Möglichkeiten und Bedeutung von Kunstschaffen, Fortdauer von Kunst und Erlösung durch Kunst behandelt.

Ich spreche in der Analyse von Motivfeldern, da es sich dabei keineswegs um homogen auftretende Motive handelt, sondern das Motiv der Krankheit wie auch das Motiv der Erlösung eine Vielzahl von Aspekten mit einschließen, die in unterschiedlicher Form in den Werken bearbeitet und zum Ausdruck gebracht werden.

Es lässt sich eine Gruppe mehrerer Einzelmotive festmachen, die unter den Begriffen „Krankheit“ und „Erlösung“ zusammengefasst werden können.

Das Motivfeld der Krankheit, das bei Jelinek erst mit der Krebserkrankung des Künstlers Eingang in ihre Texte gefunden hat, wird vor allem in Bezug auf die Fremdheit der Krankheit im

Körper des Künstlers, aber auch auf das Fremdsein in sich selbst durch die Erkrankung wie auch in der Assoziation des kranken, fehlenden Körperteils mit dem Nichts in den Text eingeschrieben. Innerhalb des Motivfelds der Erlösung finden sich in den Arbeiten vor allem Verweise auf die Vorstellung des Künstlers als Erlöser, aber auch auf religiöse Erlösungsvorstellungen sowie Sexualität.

Innerhalb der Motivfelder ist keine klare Trennung zwischen den einzelnen Ebenen zu ziehen. So wird, um ein Beispiel zu nennen, die Verbindung zwischen der Künstlerfigur und dem Erlöser oftmals über religiöse Zitate hergestellt. Diese Überlagerungen finden sich in allen Texten, es kann kaum ein Aspekt herausgearbeitet werden, der für sich alleine steht und nicht mit anderen Motiven gekoppelt ist.

Für die Analyse war es jedoch wichtig, einzelne Kategorien einzuführen, die es zu beleuchten galt, da nur auf diese Weise einzelne Motivfelder erarbeitet und auch deren Überlagerungen deutlich gemacht werden können. Ich habe mich in der Arbeit dafür entschieden, das Motiv der Krankheit nicht nur als Einzelaspekt des übergeordneten Motivs der Erlösung zu untersuchen, obwohl auch dies eine Möglichkeit der Betrachtung wäre. Die Frage nach Leid und Krankheit ist in den Arbeiten eng mit der Frage nach Erlösung verbunden und ist dem Motiv der Erlösung inhärent. In Hinblick auf die Abhandlung der Krankheit als Leid, das zur Erlösung führt, wird dies im Folgenden auch im Zusammenhang mit dem Motiv der Erlösung behandelt werden.

Da die Krankheit jedoch in *Tod-krank.Doc* eine zentrale Rolle spielt und sie innerhalb dieses Textes auch gesondert auftritt und nicht nur in der Bedeutung des Leidens, das zur Erlösung führt, soll sie auch als Einzelmotiv untersucht werden.

Die inhaltliche Auseinandersetzung mit Christoph Schlingensief und mit seinem Kunstschaffen sowie mit dem Künstlertum im Allgemeinen ist in den für ihn entstandenen Texten zentral. Die Frage nach der Definition von Kunst in Hinblick auf Schlingensiefs Arbeiten wurde von Jelinek bereits in ihren essayistischen Texten aufgegriffen und intensiv bearbeitet. In den Theatertexten sind der Künstler und sein Werk jedoch ebenfalls wichtige Konstanten, die die Texte inhaltlich bestimmen.

2.2.1 Das Motiv der Krankheit

a) Die Personifikation der Krankheit

Jelinek übernimmt in ihrem Text *Tod-krank.Doc* die Darstellung der Krankheit als personifiziertes Fremdes, wie es Schlingensiefel in seinen Arbeiten darstellte. In seinen Aufzeichnungen im Krankenhaus sprach der Künstler von seiner Krankheit als etwas, das getrennt von ihm ein Eigenleben führt: „Allein die Vorstellung, dass ich da etwas Fressendes in mir habe, das sich da irgendwo reinschleicht und mich in die Ecke eines gehandicapten, atemlosen Überlebenskämpfers oder so zwingt, ne!“⁸⁵ Schlingensiefel verhandelte in den Inszenierungen *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* sowie *Mea Culpa* die Ambivalenz der Krankheit, da das Krebsgeschwür einerseits etwas Fremdartiges darstellt, andererseits jedoch vom eigenen Körper genährt wird. In der erstgenannten Arbeit wird diese Empfindung der Krankheit als etwas Fremdes bereits im Titel deutlich.

Dieses Fremde wurde in weiterer Folge von Schlingensiefel personifiziert. In seinen Tagebuchaufzeichnungen trat er häufig in Kontakt mit seinem Krebsgeschwür, das sich darin wie folgt ankündigte: „Hier spricht Dr. Tumor!“⁸⁶ Die Darstellung der Krankheit als personifiziertes Wesen wurde auch Teil der ReadyMade-Oper *Mea Culpa*. Bei diesem Projekt trat auf der Bühne ein überdimensionales Krebsgeschwür auf, mit dem Joachim Meyerhoff, der in der Inszenierung Schlingensiefel verkörperte, kommunizierte.

Jelinek verarbeitet dieses Empfinden in *Tod-krank.Doc*. Sie betont, dass die Krankheit einerseits zum eigenen Körper gehört, diesen jedoch gleichzeitig bedroht: „Das ist kein Kauf, das ist Eigenbedarf, Eigenerlag, da erliegt man sich selbst, indem man aus sich selbst heraus jetzt ausgerechnet einen Kuchen züchtet.“ (TK)

Die Autorin verwendet in ihrem Text die Metapher des Kuchens bzw. Blutkuchens, um die Krankheit zu benennen. Bereits dadurch wird sie als etwas vom restlichen Körper Abgesondertes ersichtlich.

Der Begriff „Blutkuchen“ stammt aus der Hämatologie. Blutkuchen ist in der Medizin ein Synonym für Blutgerinnsel und bezeichnet eine Masse, die bei der Erstarrung des Blutes durch die Bildung von Fibrin entsteht.⁸⁷ Somit wäre der Blutkuchen in Jelineks Text nicht als Metapher zu verstehen, sondern könnte einen realen, in Schlingensiefel aufgrund der Operation

⁸⁵ Schlingensiefel, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*. S. 69.

⁸⁶ Ebda. S. 76.

⁸⁷ Vgl. Kähler, Hans-Joachim: *Medizinisches Wörterbuch. Erklärung von Fachbegriffen aus der ärztlichen Praxis*. Wiesbaden: Englisch 1988⁴, S. 47.

entstandenen Blutkuchen bezeichnen. Der Begriff „Blutkuchen“ besitzt jedoch noch eine weitere Bedeutung, und zwar wird damit eine Speise benannt, die in Deutschland traditionell zur Schlachtzeit gegessen und aus Blut hergestellt wird.⁸⁸ In *Tod-krank.Doc* wird der Begriff „Blutkuchen“ in eben dieser Bedeutung verwendet, wodurch er zur Metapher für die Krankheit wird.

Zwar wird in den Text auch eine Beschreibung der Eigenschaften eines Blutkuchens eingearbeitet, wie er in der Hämatologie definiert wird, doch ist diese Begriffsbedeutung für den Text nicht weiter relevant:

Wie krieg ich das, wo vorher etwas war und jetzt wieder etwas ist, ganz aus Blut, ganz aus Blut, schwarz wie Ebenholz und doch Blut, gestocktes Blut, Blut, das vor dem Ausgang stockt, innehält, und sich dann nicht hinaustraut, ich muß ihm nachhelfen, wie krieg ich das alles in meinen Mund, damit ich es ausspucken, damit ich es aussprechen, damit ich mich aussprechen kann? (TK)

Im Zentrum des Textes steht das Verständnis des Begriffs „Blutkuchen“ als traditionelles Schlachtgericht. Vor allem diese Bedeutungsebene erweist sich als fruchtbar, da Jelinek davon ausgehend ihre Assoziationen weiterentwickelt. So berichtet das sprechende Ich an einer Stelle im Text von der Herstellung des Blutkuchens. Im Zuge dessen werden von der Autorin reale Fakten zur Erzeugung von Blutkuchen verarbeitet: „Danke für die Blumen, danke für den Blutkuchen, ich stelle ihn derweil dorthin, aber zuerst muß ich ihn ordnen, der Kuchen und das Blut müssen gut miteinander verrührt werden, bis wir alle ganz gerührt sind, [...].“ (TK)

Ausgehend von dieser Bedeutung schreibt Jelinek den Wunsch des Sprecher-Ich nach Einverleibung des eigenen Blutkuchens in den Text ein. Die Essensmetaphorik in Verbindung mit der Krankheit ist ebenfalls bereits in Schlingensiefs Beschreibungen seiner Erkrankung vorhanden, auch wenn sie in seinen Arbeiten nicht in einem kannibalischen Akt endet, wie dies bei Jelinek der Fall ist.

Schlingensief beschrieb die Krankheit in seinen Tagebuchaufzeichnungen als etwas, das sich in ihn hineinfrisst, sich an ihm nährt und ihn schließlich auffrisst. So sprach er auf seinen Tonbandaufnahmen über die sich „reinfressende“ Krankheit, die den Körper „missbraucht“⁸⁹,

⁸⁸ Vgl. <http://www.kochmeister.com/r/42113-thueringer-blutkuchen.html> (21.2.2011).

⁸⁹ Ebda. S. 52.

vom Arzt, den er als „Schlächter“ empfindet⁹⁰, und vom Tod, der ihn und seine Familie vor der „Ausrottung“ noch „vierteilt“ und „grillt“⁹¹.

Neben der Beschreibung der Krankheit als etwas Fressendes diene die Essensmetaphorik dem Künstler auch dazu, den eigenen Umgang mit der Krankheit und den Kampf gegen sie zu formulieren: „Ich erblinde nicht, sondern ich zerfresse mir die Seele“⁹².

Jelinek nimmt auch dies in *Tod-krank.Doc* auf, verwendet die Vorstellungen des Aufessens der eigenen Krankheit jedoch nicht mehr als Metapher, sondern im wörtlichen Sinn. So spricht das Ich des Textes häufig über die reale Einverleibung des Blutkuchens, der im eigenen Körper wächst:

Es kränkt manche, daß ich so wenig esse, aber ich kann nicht mehr, kann nicht mehr, und wenn ich könnte, würde ich immer noch meinen guten Blutkuchen essen, den ich mir aus der Brust reiße wie aus dem Köcher einen Pfeil und verschlinge, Sie werden schon sehen, Herr Doktor, was schauen Sie weg, schauen Sie hin! Ich verputze sogar das vernähte Loch, ich fresse alles, runter damit! [...] (TK)

Das Essen des eigenen Blutkuchens wird in weiterer Folge mit Zitaten aus der christlichen Eucharistie verbunden, wodurch der Künstler mit Christus gleichgesetzt wird.

Ein weiterer Aspekt, den Jelinek Schlingensiefs Auseinandersetzungen mit der eigenen Erkrankung entnahm, ist die Angst vor dem Fremden bzw. vor der Krankheit. Bereits der Titel *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* verweist auf dieses Gefühl, das der Künstler aufgrund seiner Krankheit verspürt hat. Immer wieder thematisierte er diese Empfindung auch in seinen Tagebuchaufzeichnungen: „Ist wahrscheinlich blöd, aber ich fühle mich von diesem Ding in meinem Körper gerade extrem beleidigt und massiv bedroht.“⁹³

Die Angst bzw. ein Gefühl des Ausgeliefertseins brachte Schlingensief in seinem Tagebuch zentral zum Ausdruck. Dem Eingeständnis der eigenen Angst folgten die Bitte nach Hilfe und die Beschreibung der eigenen Schutzbedürftigkeit. So notierte der Künstler in seinem Tagebuch die Erkenntnis: „Ich brauche vor allen Dingen Schutz, ich will keinen Gedanken mehr daran verschwenden, ob mein Büro arbeitet oder nicht.“⁹⁴

Der Schrei um Hilfe, verbunden mit der Angst vor der Krankheit und vor dem Tod, findet sich häufig in Schlingensiefs Tagebuchaufzeichnungen. Der Künstler suchte diese Hilfe während seiner Krankheit zum einen in seinem Glauben. Häufig schilderte er Kirchenbesuche, die

⁹⁰ Vgl. ebda. S. 77.

⁹¹ Vgl. ebda. S. 47.

⁹² Ebda. S. 70.

⁹³ Ebda. S. 74.

⁹⁴ Ebda. S. 120.

er als heilend und spirituell erlebte. Schlingensiefel berichtete in seinem Tagebuch jedoch auch von Gesprächen mit Heiligen, die er um Schutz bat. Am eindrücklichsten zeigt sich sein Flehen an folgender Textstelle: „Maria, bitte, lieb mich doch, was ist denn los mit euch? Bitte, bitte, ich will leben, ich will noch ganz, ganz lange leben, ich hab noch ganz viel zu tun, ich will noch ganz, ganz viel auf der Erde tun.“⁹⁵

Schlingensiefel wandte sich in seinem Tagebuch immer auch hilfesuchend an seine Ärzte, von denen er sich ebenfalls Schutz erwartete: „Aber ich meine, dafür sind doch die Ärzte da. Wenn es mir nicht gut geht, dann frage ich eben oder dann rufe ich da an oder schreie ‚Hilfe‘, dann kann man vielleicht auch noch um irgendeine Erleichterungstablette bitten.“⁹⁶

Diese Angst vor der Krankheit und das Flehen um Schutz werden in *Tod-krank.Doc* in Verbindung mit Zitaten aus Aischylos’ *Die Schutzflehenden* verarbeitet. Sowohl Schlingensiefel als auch das sprechende Ich des Textes stehen der Medizin skeptisch gegenüber, gleichzeitig stellt sie jedoch die einzige Hoffnung auf Heilung dar.

In *Tod-krank.Doc* bleibt neben der Suche nach Hilfe bei den Ärzten auch die Bitte, die Schlingensiefel in seinem Tagebuch an die Heiligen richtete, erhalten. Jelinek verknüpft diese beiden Instanzen, von denen sich Schlingensiefel Hilfe erhoffte, im Text miteinander, sodass der Arzt im Text als gottgleiche Figur erscheint:

Aber ich flehe um Schutz, Herr Doktor, ich habe durchaus Sympathie für Sie, ich zeige Ihnen meine Sympathie gern, schauen Sie, hier ist sie, sie hat zufällig die Form eines Blutkuchens, welchen Sie indirekt gebacken haben, indem Sie Raum im Ofen schufen, im Ofen, wo sonst die Laibe gebacken werden, ein Guglhupf ist das nicht geworden!, aber immerhin, Sie haben den Raum für diesen guten Blutkuchen bereitet, Sie haben den Raum leergeräumt, eine Lichtung geschaffen wie im Wald, damit der Kuchen gedeihen kann und genügend Platz dafür hat. (TK)

Der Arzt besitzt die Macht, über Leben und Tod des sprechenden Ich zu bestimmen. Er tritt als allmächtiger Schöpfer auf, der das Nichts in der Brust des Ich geschaffen hat und der für den Blutkuchen, der in diesem Nichts zu wachsen beginnt, die Verantwortung trägt.

In *Tod-krank.Doc* versucht das sprechende Ich die Flucht vor der Krankheit zu ergreifen. Diesem folgt die Krankheit jedoch ebenso, wie in Aischylos’ Drama die Vetter den fünfzig Töchtern des Danaos:

Gewähren Sie mir, Fremdling in meinem eigenen Körper, bitte Hilfe und Schutz! Wo sollte man denn sonst geschützt sein als in sich allein? Ja, auch wenn mein Körper

⁹⁵ Ebda. S. 83.

⁹⁶ Ebda. S. 184.

jetzt weniger ist, wenn er kleiner ist, wenn er ein Loch voller Kuchen hat, gewähren Sie ihm Schutz! Es ist ja kein Verdienst, einem, der keinen Schutz braucht, einem Fremden im eigenen Land, einem Fremden im fremden Land, einem Nichts im Vielen, in der Vielfalt, Schutz zu gewähren, und weil es keinen Verdienst bringt, machen Sie es auch nicht, aber es ist doch nur Schutz!, den ich erflehe! Doch Schutz einem, der vor bösem Leumund sicher sein wollte, zu gewähren, das ist schon mehr, [...].“ (TK)

Ein Problem, das sich für das Ich im Text ergibt und das, anders als bei Aischylos, die Flucht unmöglich macht, ist, dass das zu Fliehende und der Fliehende eins sind. Auch wenn sich die Krankheit als das Fremde zu erkennen gibt, ist sie mit dem Körper des Ich verbunden. Dies formulierte auch Schlingensiefel in seinen Tagebuchaufzeichnungen: „Und da werde ich aggressiv, denn ich kann ja nicht abhauen, ich kann vor allem vor mir selbst nicht abhauen, ich kann mich nicht wegschließen und sagen, ich wache etwas später auf, dann ist alles wieder gut.“⁹⁷

Eine Flucht, wie sie den fünfzig Töchtern des Danaos gelungen ist, ist dem sprechenden Ich im Text nicht möglich. Die Krankheit ist Teil des eigenen Körpers, dies muss die Sprecherinstanz erkennen, auch wenn sie versucht, dem zu entfliehen.

Schlingensiefel beschrieb in seinem Tagebuch, dass der Wunsch, vor der Krankheit zu fliehen, überwunden werden muss. In *Tod-krank.Doc* muss das Ich dieses Fremde ebenfalls als untrennbaren Teil akzeptieren: „Ich muß mit der Krankheit ohnedies mitgehen, ich kann sie nicht kränken, ich kann sie nicht wegstoßen, sie hängt so an mir. Ich kann sie nicht enttäuschen, na, komm halt mit, Krankheit!“ (TK)

Die Akzeptanz des Gewächs führt im Text dazu, dass die Sprecherinstanz eine Verwandlung vollzieht: „Ich werde dann im ganzen ein Gewächs sein, ein wunderbares Blutgewächs, man wird mich lieben dafür!“ (TK) Das Ich verschmilzt mit dem Fremdartigen, der Blutkuchen wird zum Ich, in den dieses im zweiten Kapitel hinabsteigt. Das Gewächs im Körper ist nicht mehr das Andere, das vom Arzt verschuldete Gewächs, sondern das Ich selbst bezeichnet sich als Urheber des Kuchens und tritt seine Reise ins Innere des Körpers an.

b) Der Kranke als Wanderer durch Höllenkreise

Neben der Verarbeitung des Motivs der Krankheit als das Fremde im eigenen Körper findet sich auch eine zentrale Verbindung zum Bild der Höhle, das weiterassoziiert wird zur Grube, zum Grab, zum Keller und schließlich zur Hölle.

⁹⁷ Ebda. S. 40.

Die Verknüpfung der Krankheit mit dem Bild der Höhle bildet in gewisser Weise den Mittelpunkt von *Tod-krank.Doc*, von dem aus sich der Text formal und inhaltlich gestaltet.

Schlingensiefel verglich in seinen Tagebuchnotizen das Röntgenbild seines Brustkorbs, auf dem der fehlende Lungenflügel einen schwarzen Fleck bildet, mit einer großen Leere: „Es ist halt ein großes Nichts. Da ist eine Lücke, da ist nichts mehr, und oben ist es noch ein bisschen dunkler, weil das Wasser erst mit der Zeit da reinläuft.“⁹⁸ Auch Jelineks Text beginnt mit der Beschreibung und Wahrnehmung der Krankheit als Leere.

Die Röntgenbildaufnahme, die die Leere in der Brust zu erkennen gibt, bildete den Ausgangspunkt der künstlerischen Auseinandersetzung Schlingensiefels mit seiner Krankheit. In seinem Fluxusoratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* fand sich die Röntgenaufnahme an Stelle der Hostie in einer Monstranz. Sie war das Zentrum der Inszenierung und in weiterer Folge auch der Ausgangspunkt für Jelineks Text.

Schlingensiefel assoziierte in seinen Tagebuchaufzeichnungen die Leere in seiner Brust mit einer Höhle, die in seinem Körper entstanden ist: „Aber als ich den Schnitt gesehen habe, habe ich mir ausgemalt, dass da in mir drin jetzt eine riesige Höhle ist. Ein schreckliches Bild war das.“⁹⁹ Auch in *Tod-krank.Doc* wird die Leere in der Brust als Höhle bezeichnet. So klagt das sprechende Ich, nachdem zu Beginn des Textes kurz die Ausgangssituation beschrieben wurde, über den eigenen Zustand und ersetzt den Begriff der „Leere“ durch den Begriff „Höhle“: „Das Atmen beschwert sich bei mir, das Blut beschwert sich bei mir, die Höhle in meiner Brust kann nichts mehr sagen, nur Blutkuchen kaufen, [...]“ (TK) Die Bezeichnung der Krankheit als Höhle erlaubt in der Folge Assoziationen zu weiteren Bildern. So tauchen im Text weitere verborgene Orte wie ein U-Bahnschacht und das Kellerverlies von Josef Fritzl auf, durch die das sprechende Ich seine Odyssee antritt.

Schlingensiefel beschrieb in seinen Aufzeichnungen ein Gefühl des in dieser Höhle Gefangenseins: „Tja, jetzt habe ich einen Grund in mir selbst, aber der ist so tief, dass man kaum noch aufsteigen kann.“¹⁰⁰ Jelinek übernimmt in ihrem Text *Tod-krank.Doc* diese Darstellung. Auch bei ihr befindet sich die Höhle im eigenen Körper und birgt einen Grund, in den die Sprecherinstanz hinabsteigen kann.

In Jelineks Text markiert die Parallelisierung bzw. Überblendung der Brusthöhle mit einer Erdhöhle, die einen Grund aufweist und in die man hinabsteigen kann, den Beginn des zweiten Kapitels. Die Sprecherinstanz verändert ihre Rolle, sie ist nun nicht mehr leidend und

⁹⁸ Ebda. S. 181.

⁹⁹ Ebda. S. 132.

¹⁰⁰ Ebda. S. 192.

passiv, sondern präsentiert sich als aktiv Tätiger. Eingeleitet wird dieser Wechsel durch folgenden Satz: „Da fragt mich jemand nach meinen Leidenschaften, ich will ihm grade antworten, da, so, da plötzlich dieser Sog. Ein Sog in den Untergrund, nicht hinauf in die Luft.“ (TK) Jelinek verknüpft im zweiten Kapitel ihres Textes das Bild der Höhle mit einem U-Bahnschacht, in dem sich das Ich plötzlich befindet.

Schlingensiefel fragt in seinen Tagebuchaufzeichnungen: „Warum bricht alles zusammen? Die ganze Normalität bricht zusammen.“¹⁰¹ In Jelineks Text wird dieses Zusammen- bzw. Einbrechen wörtlich genommen: „Da gibt plötzlich etwas nach. Ich bins nicht, ich gebe nie nach, aber etwas andres muß nachgeben, es ist die Straßendecke, die nachgibt. In einem Sog aus Wasser, Kies und Schlammassen wird dieses Fahrzeug durch den leckeren Straßenbelag zu mir hinunter in die Tiefe gerissen.“ (TK)

In *Tod-krank.Doc* stürzt plötzlich ein Bus in die Höhle hinab, in der sich das Ich befindet und an seinem U-Bahnschacht gräbt. Etwas von Außen bricht herein, das keine Berechtigung hat, hier zu sein. Es ist etwas von der realen Welt, wodurch das im Verborgenen arbeitende Ich vom Graben abgehalten wird. Die Sprecherinstanz wird zu Beginn des zweiten Kapitels mit etwas konfrontiert, vor dem es geschützt zu sein meinte.

Der Rückzug in die eigene Höhle, das Verborgensein in der Tiefe, abseits der Allgemeinheit und der Welt, um mit sich und der selbst geschaffenen Höhle allein zu sein, wird dem Ich nicht gewährt. Ein Bus, der offensichtlich nicht in diese Höhle gehört, die für eine U-Bahn bestimmt ist – so wird es im Text betont –, bricht ein und konfrontiert das Ich abermals mit der realen Welt, vor der es sicher zu sein glaubte. Erschien der Sog, der das Ich zu Beginn des zweiten Kapitels in die Tiefe zog, als Rettung vor dem Außen, als Ende des Ausgeliefertseins an die Umgebung, an die Medizin, aber auch an die Mitmenschen, wird durch den Einbruch des Busses in den vermeintlich geschützten Graben das Ich wieder mit dem Außen konfrontiert. Der Rückzug ins Innere wird nicht gestattet.

Dieser Einsturz des Busses in die Höhle kann auch als Metapher für den Künstler aufgefasst werden, der abseits der Welt seine Werke produziert und der plötzlich mit dem Außen konfrontiert wird. Dieser Einbruch des Außen hindert den Künstler am Schaffen. Eben das thematisiert Jelinek bereits im ersten Textabschnitt, wo sie die Krankheit als etwas beschreibt, das den Künstler am Schaffensprozess hindert.

Somit kann der Bus als Metapher für die Krebserkrankung des Künstlers interpretiert werden, die plötzlich auf ihn hereinbricht und die das abgeschlossene System, in dem der Künstler

¹⁰¹ Ebda. S. 46.

sicher zu sein glaubte, stört. Jelinek verweist in dieser Passage auf die Sonderstellung des Künstlers, der in seiner eigenen Welt wirkt, in die scheinbar nichts aus der realen Welt eindringen kann. Die Reaktion Jelineks auf die Nachricht des Todes Schlingensiefs zeigt, dass sie ihn ebenfalls als einen Künstler sah, der sich durch sein Kunstschaffen in einer geschützten Position befand. In ihrem Statement betont sie die Unfassbarkeit seines Todes, indem sie die Vielfalt seines Schaffens betont.¹⁰² Dies ist eine deutliche Parallele zur Sprecherinstanz im zweiten Kapitel von *Tod-krank.Doc*.

So wie in *Tod-krank.Doc* ganz unverhofft ein Bus eindringt und die Arbeit unterbricht, drang in Schlingensiefs Leben und Schaffensphase die Krankheit ein, die den Künstler beeinflusste. Entsprechung findet der Vergleich der Erkrankung mit einem Einsturz auch in Schlingensiefs eigenen Auseinandersetzungen. Der Künstler beschrieb immer wieder den Rückzug in sich selbst, der ihn von der Außenwelt trennte: „Aber mich beschäftigen diese Verbindungen zur Welt über mir, sie wühlen mich auf, und ich spüre, dass da in mir wieder etwas auftaucht, was ich vergraben hatte.“¹⁰³ Sprach Schlingensief an dieser Stelle zwar vom Himmel als „Welt über ihm“, so sind die Parallelen zu Jelineks Text doch deutlich.

Jelinek nimmt in *Tod-krank.Doc* zahlreiche Begrifflichkeiten auf, mit denen Schlingensief in seinem Tagebuch die Höhle und den Rückzug beschrieben hat. So findet auch der U-Bahnschacht eine begriffliche Entsprechung in Schlingensiefs Tagebuchaufzeichnungen: „Ich bin wirklich davon überzeugt, dass der Krebs bei mir mit Bayreuth zu tun hat. Kein Papa oder sonst wer, nein, es ist kein anderer, auch kein Objekt, ich bin es selbst gewesen, der diesen dunklen Kanal geöffnet hat.“¹⁰⁴ Eine weitere Parallele ist die Beschreibung des Krankheitsverlaufs als „Umbaumaßnahme“¹⁰⁵ im Körper.

Verwendete Schlingensief diese Begriffe metaphorisch, werden sie in *Tod-krank.Doc* wörtlich genommen: die Decke bricht wirklich ein, das Ich bricht in die eigene Höhle hinab und findet sich dort als Totengräber.

Nicht erst im letzten Textabschnitt, dem die Überschrift *In der Hölle* vorangestellt ist, erweist sich die Höhle, in der sich das Ich befindet, als Hölle. Bereits in *Im Bus* wechselt der Schauplatz als die Sprecherinstanz angibt, stellvertretend für Charon als Totenführer tätig zu sein. Auch hier findet man Parallelen in Schlingensiefs Tagebuchaufzeichnung, der seinen Zustand immer wieder mit einem Aufenthalt in der Hölle verglich: „Es war wie der Aufenthalt in einer

¹⁰² Vgl. N. N.: *Tod mit 49 Jahren. Jelinek: „Schlingensief war einzigartig“*.

¹⁰³ Ebda. S. 168-169.

¹⁰⁴ Ebda. S. 173.

¹⁰⁵ Ebda. S. 226.

kleinen Hölle, weil ich keine Möglichkeit mehr sah zu entkommen oder irgendeine Hoffnung zu sehen.“¹⁰⁶

Doch nicht nur der Zustand der Krankheit wurde als Hölle empfunden, auch die Kämpfe, die Schlingensiefel während seiner künstlerischen Laufbahn austragen musste, wurden von ihm mit dem Begriff der Hölle umschrieben: „Aber auf der anderen Seite möchte ich eben gerne noch lange leben. Und da habe ich Angst, dass Frieden zu schließen bedeutet, sterben zu müssen. Da will ich lieber noch einige Höllenkreise durchsteigen, um weiterzuleben.“¹⁰⁷

In *Tod-krank.Doc* durchwandert das sprechende Ich ebenfalls Höllenkreise. Der Aufbau des Textes erinnert an Dante Alighieris *Göttliche Komödie*. Wandert hier der Künstler selbst in wechselnder Begleitung wie etwa mit dem Schriftsteller Vergil durch die unterschiedlichen Kreise der Hölle, ist es in *Tod-krank.Doc* das Ich, das als Totenführer und gleichzeitig als durch das Totenreich wandernder Künstler auftritt. Auch in Jelineks Text durchlebt das Ich unterschiedliche Höllen: in *Im Bus* trifft es auf die drei Opfer des Busunglücks von 1994. Im dritten Abschnitt *Im Keller* wird der Weg des Ich fortgesetzt. Der U-Bahnschacht wird zum Keller, in dem die Sprecherinstanz auf Josef Fritzl trifft.

Das Ich des Textes durchwandert unterschiedliche Stationen, bis am Ende der Lungenflügel des sprechenden Ich die Höllenkreise überwinden können. Die Wunde der Sprecherinstanz steigt als einzige, wie Dante und Beatrice in *Die Göttliche Komödie*, empor zum Paradies, während Fritzl und die Opfer des Busunglücks in der Hölle verharren. Anders als diese erreicht die Wunde das Paradies jedoch nicht, eine Ankunft wird ihr verwehrt. Die Lungenflügel der Sprecherinstanz enden im Nichts: „Das heißt, es endet schon, aber es endet im Nichts. Darf ich Ihnen einen Rat geben? Es gibt keinen Rat. Aber danke, daß Sie gefragt haben!“ (TK) Auf diese Weise wird die Hoffnung auf Erlösung negiert. Jelineks Sprecherinstanz steigt zwar auf, erreicht jedoch kein Ziel und endet in der Leere.

2.2.2 Das Motiv der Erlösung

a) Die Parallelisierung von Künstler und Erlöser

Parallelisierungen zwischen Künstler und Erlöser – ein beliebtes Motiv in der Kunstgeschichte – lassen sich schon in Schlingensiefels frühesten Arbeiten feststellen. War die Frage nach Erlösung bereits vor dem Beginn seiner Arbeit am Theater in seinen Filmen präsent, kam es

¹⁰⁶ Ebda. S. 224.

¹⁰⁷ Ebda. S. 138.

spätestens seit seinen ersten Inszenierungen am Theater zu einer Überblendung seiner Künstlerperson mit dem Erlöser. So trat er – oder die auf der Bühne agierende Spiegelfigur Schlingensiefs – bereits in seinen ersten Theaterarbeiten in den Rollen unterschiedlicher vermeintlicher Erlöserfiguren auf, sei es in religiöser Hinsicht als Jesus oder in politischer als RAF Terrorist, und ironisierte diese.

Die Frage, inwieweit Kunst zur Erlösung führen kann, dominierte das Schaffen des Künstlers. Zum Höhepunkt gelangte die Bearbeitung dieses Motivs in der Inszenierung von Wagners *Parsifal* in Bayreuth bzw. bereits auf dem künstlerischen Weg dorthin.

In seinen atavistischen Arbeiten bildete die Frage nach der Möglichkeit der Erlösung durch Kunst, in diesem Fall verbunden mit der Kunstform des Aktionismus, eines der zentralen Elemente der Inszenierungen. Schlingensief trat darin selbst als Aktionskünstler auf, um eben diese Form der Erlösung zu erproben.

In Jelineks Texten für die eben angeführten Projekte ist die Verbindung von Kunst und Erlösung noch nicht präsent. Der erste Text für Schlingensief, in dem sich eine Parallelisierung von Künstler und Erlöser findet, ist *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*. Die Frage, ob Erlösung durch Kunst möglich ist, wird von Jelinek mittels der Überblendung des Künstlers mit der Figur des Parsifal in den Text eingeschrieben.

Bärbel Lücke stellt in ihrem Aufsatz *Parsifals Irrfahrt nach Afrika* bezüglich dieser Verbindung folgendes fest:

Vielleicht fing alles an mit Schlingensief, der in Jelineks Text ja selbst zum Parsifal wird (zum fahrenden Kunstritter statt Gralsritter) und auf seinen Irrfahrten, so erzählt im ersten Teil des Jelinek'schen „Parsifal“-Textes rückschauend der auktoriale Erzähler, an „den Fluß Bay (bei Reuthe)“ kommt und sagt, „er solle hier inszenieren“, was er auch tat.¹⁰⁸

Stimme ich Lücke in ihrer Begrifflichkeit – sie spricht von einem auktorialen Erzähler – nicht zu, da in Bezug auf einen Theatertext die Bezeichnung „erzählende Sprecherinstanz“ passender erscheint, ist ihre Feststellung der Überschreibung des Gralsritters mit dem Kunstritter eine zentrale.

Die Figur des Parsifal stellt im Text einerseits Bezug zu Schlingensief selbst her, da er Wagners Oper in Bayreuth inszenierte, andererseits verweist sie auf die Erlösungsthematik.

¹⁰⁸ Lücke, Bärbel: *Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text „Parsifal in Afrika“ für die Theaterinstallation „Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief“*. S. 89.

Schlingensiefel begegnet dem Leser als fahrender Kunstritter, der, wie Parsifal, loszieht, um die richtige, zur Erlösung führende Frage zu stellen. In Jelineks Text heißt es: „Parsifal sucht und sucht“ (P), dass diese Suche eine vergebliche ist, zeigt sich bereits am Beginn des Textes. Jelineks Parsifal ist nach Afrika gekommen, um Erlösung zu finden, doch bereits im ersten Absatz des Textes wird betont, dass dort nichts von ihm übrig bleibt „als ein leises Zischen“ (P). Auch Bärbel Lücke unterstreicht in ihrem Beitrag die negativen Vorzeichen, unter denen die Suche steht.¹⁰⁹ Somit relativiert Jelinek bereits zu Beginn ihres Textes die Möglichkeit der Erlösung durch Kunst.

Dass, anders als in Wagners *Parsifal*, keine Hoffnung auf Erlösung besteht, wird durch ein weiteres Indiz deutlich. Denn in Jelineks Text ist Parsifal auch Amfortas, da er selbst die Wunde trägt, die er zu heilen erhofft. Es gibt keine zweite Figur wie Amfortas, auf die die Wunde ausgelagert ist und die erlöst werden soll, sondern in Jelineks Text sind der zu Erlösende und der Erlöser untrennbar miteinander verbunden. Parsifal ist der Verwundete, der loszieht, um sich selbst zu erlösen, immer mit seiner eigenen Wunde im Gepäck:

Aber er hat sie immer bei sich, da kann man nichts machen, da ist mit Parsifal nicht zu reden, leider, die gerechte Aufteilung der Gralswunde an alle im Kral wäre so aufwendig, würde soviel mathematisches Wissen erfordern, daß Parsifal sie im Rucksack behält, im Ganzen. Er verschenkt seine Wunde nicht, das ist sein Fehler und seine Stärke. Er hat diese Wunde bekommen, und jetzt gibt er sie ums Verrecken nicht mehr her.
(P)

Auch dies wieder ein negatives Vorzeichen für den Künstler, der hofft mittels seiner Werke Erlösung zu finden.

Im Text wird eine Kausalitätskette entworfen: Da der Erlöser sich selbst nicht erlösen kann, ist auch das angestrebte Ziel, andere mittels der Kunst zu erlösen, nicht erreichbar. Das thematisierte auch Schlingensiefel häufig in seinen eigenen Arbeiten. In einem im Jahr 2009 geführten Interview sprach er diese Frage in Bezug auf die Inszenierung von Jelineks Theater-*text Bambiland* an:

Ich habe das Gefühl, oft den Auftrag zu bekommen, jemanden zu erlösen. Da stellt sich für mich jedoch die Frage, wie ich jemand anderen erlösen soll, wenn ich mich selbst nicht erlösen kann, weil ich zum einen nicht weiß, wie es geht und zum anderen

¹⁰⁹ Vgl. ebda. S. 90.

auch nicht weiß, wovon ich mich erlösen soll: von diesem Leben, oder von diesem Schmerz vielleicht?¹¹⁰

Eben diese Problematik, die Schlingensiefel in Hinblick auf seine eigenen Arbeiten beschrieb und die er in seinen Werken thematisierte, findet sich in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*.

Schlingensiefel, der im Zuge seiner Vorbereitungen für die Inszenierung von Wagners *Parsifal* zahlreiche Orte bereiste, um Bilder der Erlösung zu finden, kam schließlich wie Jelineks *Parsifal* in Afrika an. Schlingensiefel setzte diese Reise im Jahr 2005 mit seinem vollständig entwickelten Animatographen fort, mit dem er in Island, Deutschland und abermals Afrika Station machte.

Mit dem Animatographen ging Schlingensiefel auf die Suche nach den großen Menschheitsmythen. So thematisierte er in Island, der ersten Station des Animatographen, die germanische Mythenwelt der Edda. Dieses Projekt schrieb er in Deutschland auf dem historischen Gelände Schloss Neuhardenberg – Schauplatz einer finalen Schlacht des zweiten Weltkriegs und ehemaliger DDR-Regierungsflughafen – sowie in einem Township in Namibia unter dem Titel *The African Twintowers* fort.

Diese Reise ist es, die Jelinek in ihren Text *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* aufnimmt und reflektiert. Die Suche des Künstlers wird mit Parsifals Queste parallelisiert. Doch nicht nur Schlingensiefel macht sich in seinen Projekten auf die Suche nach den großen Menschheitsmythen, die Erlösung versprechen, auch Jelinek verhandelt in ihrem Text unterschiedliche Erlösungsmythen, die sie an bestimmte Erlöserfiguren knüpft.

Die Thematik der Erlösung durch Kunst wird nicht nur durch die Gegenüberstellung der Figur des Parsifal mit dem Künstler hergestellt, sondern der Text präsentiert eine Vielzahl solcher Figuren. So wird Dionysos, der Gott der Wiedergeburt, mittels der Einschreibung von Zitaten aus Euripides' *Die Bakchen* hörbar. Prometheus, Schöpfer und Kulturbringer der Menschen, wird durch ein verfremdetes Zitat der letzten Strophe von Goethes Gedicht *Prometheus* im Text präsent. Heißt es bei Goethe: „Hier sitz' ich, forme Menschen nach meinem Bilde, ein Geschlecht, das mir gleich sei, zu leiden, zu weinen, zu genießen und zu freuen sich, und dein nicht zu achten, wie ich!“¹¹¹, lautet es in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*: „Hier sitz

¹¹⁰ Kovacs, Teresa: „60 Sekunden im Krieg“. *Christoph Schlingensiefels Umgang mit den Bildern des Irakkriegs in Elfriede Jelineks Bambiland*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens Verlag 2011 (in Druck).

¹¹¹ Goethe, Johann Wolfgang: *Prometheus*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Fünfzig Gedichte*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 19-20, S. 20.

ich also jetzt im Dreck, forme, wenn auch unter Druck, Menschen, wenn auch aus Dreck, nach meinem Bild im Dreck, ein Geschlecht aus Dreck, das mir, Dreck, gleich sei, zu leiden im Dreck, zu weinen im Dreck, zu genießen Dreck und zu freuen sich am Dreck, und deines Drecks nicht zu achten, wie ich, Dreck!“ (P)

Bei Jelinek ist Prometheus nicht der Erlöser, der die Menschheit von ihrer Gebundenheit an eine Gottheit befreit und der es ihr ermöglicht, zu autonomen Individuen zu werden, die selbstbestimmt handeln. Durch die Hinzufügung und permanente Wiederholung des Wortes „Dreck“ wird deutlich, dass auch Prometheus keine Erlösung bringt. Somit führt Jelinek Goethes Lobpreis auf das autonome Handeln des Menschen – vor allem in Hinblick auf die Verortung in Afrika, wo das Kollektiv über dem Individuum steht¹¹² – mittels dieser Verfremdung ad absurdum. Die Negation einer solchen Individuation wird auch mit Dionysos verbunden, der ja der Gott der Individuation ist. Für Afrika führen die Leiden der Individuation nicht zur Erlösung, alle im Text anklingenden Versuche schlagen fehl.

Auch Nietzsches Werk *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik* ist in Hinblick auf die Frage nach Erlösung durch Kunst von zentraler Relevanz. Nicht nur in Jelineks Texten werden Zitate daraus verarbeitet, auch für Schlingensiefs Arbeiten bildeten sie häufig Bezugspunkte. In *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* schreibt die Autorin folgende Passage aus Nietzsches Schrift ein:

Je mehr ich nämlich in der Natur jene allgewaltigen Kunsttriebe und in ihnen eine inbrünstige Sehnsucht zum Schein, zum Erlöstwerden durch den Schein gewahr werde, um so mehr fühle ich mich zu der metaphysischen Annahme gedrängt, dass das Wahrhaft-Seiende und Ur-Eine, als das ewig Leidende und Widerspruchsvolle, zugleich die entzückende Vision, den lustvollen Schein, zu seiner steten Erlösung braucht.¹¹³

Jelinek verbindet diese Textstelle mit der von Nietzsche entwickelten Artistenmetaphysik¹¹⁴ und verfremdet diese:

So, der Mensch fällt also hinterher in die Ekstase in das Schreien vor und nach dem Krieg, ins Seiende, ins Ur-Eine, als das ewig-Leidende, was mir schon widerspricht, [...] so sage ich: wir brauchen diesen Schein, der keineswegs ein heller ist, zur stetigen Erlösung, nicht zu sein und fort zu sein. Und wir brauchen diesen Schein, weil wir damit irgendwohin fahren wollen, und der Schein wird kontrolliert. Ich brauche also den Schein. Sonst muß ich leider auf der Stelle wahnsinnig, tödlich getroffen wie ein

¹¹² Vgl. Signer, David: *Die Ökonomie der Hexerei oder Warum es in Afrika keine Wolkenkratzer gibt*. Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag 2004, S. 30.

¹¹³ Nietzsche, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart: Reclam 2007, S. 32.

¹¹⁴ Vgl. Lücke, Bärbel: *Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text „Parsifal in Afrika“ für die Theaterinstallation „Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief“*. S. 96.

Tier geworden sein, damit man mich für würdig hält, für würdig, überhaupt gefangen zu werden, und gefangen hält der Schein mich, ists die Kunst?, die Kunst ist immer Schein, sie ist das Wahrhaft Nichtige, sie ist, was nicht ist, denn sie ist das Werden hier in diesem Raum, der stinkt vor Dreck und Müll und Scheiße und Pisse und Fieberkrankheit, wie jedes Spital in Afrika stinkt [...]. (P)

Da in Afrika Individuation nicht möglich ist und somit das von Nietzsche beschriebene Leiden, das durch die Individuation hervorgerufen wird, nicht existieren kann, ist auch die daraus resultierende Erlösung durch die Kunst für Afrika nicht möglich.

Der Künstler hat sich unfruchtbaren Boden ausgesucht, um als Erlöser zu wirken. Afrika erweist sich im Text als ein Kontinent, der für unsere europäischen Erlösungsvorstellungen nicht empfänglich ist. Im Text wird deutlich, dass der Erlöser – samt aller europäischer Erlösungsphantasien, die er im Gepäck hat – niemanden erlösen wird.

Dem Künstler bleibt nur die Flucht aus der Welt, in der er nichts bewirken kann. Dies wird in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* mittels der darin leitmotivisch anklingenden Gedichte von Mörike (*Verborgenheit*) und Rückert (*Ich bin der Welt abhanden gekommen*) deutlich. So endet der Text mit einem verfremdeten Zitat aus Mörikes Gedicht: „Die Überlebenden lassen sich mitnehmen, lassen sich verarzten oder verapotheken, lassen sich einen Leihwagen geben, lassen sich zum Flughafen fahren, lassen sich sein, o Welt, lassen sich endlich sein, lassen auch dich sein, o Welt, lassen sein lassen sich sein lassen sein. Ich gönne mich keinem anderen, also laß mich sein!“ (P)

Durch die Einschreibung dieser beiden Gedichte in den Text stellt Jelinek Bezug zu den Erlösungsphantasien der Romantik her. Diese Epoche war durch den Willen geprägt, zur Ganzheit zu gelangen. Dies führte dazu, dass sich die Kunst mit der Religion, der Mythologie, der Philosophie und der Wissenschaft verband. Ziel der Kunstproduktion war es, etwas Universelles zu schaffen, das alle Disziplinen miteinander verbindet.¹¹⁵ Somit wird eine weitere wichtige Ebene in der Auseinandersetzung mit Künstlertum und Erlösung im Text präsent.

Die Parallelisierung zwischen Künstler und Erlöser findet sich nicht nur in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*, sondern auch in *Tod-krank.Doc*, wo sie jedoch ganz anders bearbeitet wird. Erfolgt in *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* die Verbindung mittels der Überblendung Schlingensiefs durch die Figur des Parsifal sowie durch die Einschreibung antiker Erlösungsmythen, erklingen in *Tod-krank.Doc* immer wieder Zitate aus der christlichen

¹¹⁵ Vgl. Sørensen, Bengt Algot: *Das Unendliche*. In: Sørensen, Bengt Algot (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: Beck 2003², S. 297-298, S. 297.

Eucharistiefeier, die mit dem vom Leser als Schlingensief wahrgenommenen Ich verknüpft werden.

Der Blutkuchen, der im sprechenden Ich des Textes entsteht, wird mit der Hostie, mit dem Brot der christlichen Eucharistie, gleichgesetzt. Wird in der Messe der Leib Jesu verwandelt und hingegeben, um den Menschen ewiges Leben zu spenden, ist es in *Tod-krank.Doc* der Blutkuchen des Künstlers, der hingegeben wird, um das ewige Leben zu erlangen: „Wer diesen Kuchen ißt, der wird ewig leben, der erhält das ewige Leben. Wer von mir ißt, von meinem Blutkuchen ißt, wird das ewige Leben erhalten, und zwar von einem Arzt.“ (TK)

Das Ich wird in Jelineks Text zum Erlöser, der sich hingibt. Der leidende Künstler wird zur leidenden Christusfigur. Die im Text verarbeiteten Zitate werden jedoch gebrochen, indem die Sätze der Eucharistie nicht mehr symbolisch verstanden, sondern wörtlich genommen werden.

Das Gewächs des Künstlers wird nicht symbolisch verzehrt, sondern das Ich verzehrt den eigenen Blutkuchen in einem kannibalischen Akt. So schließt an die vorher zitierten Sätze folgende Wendung an: „Seit ich das weiß, möchte ich den Kuchen auch wirklich selber essen. Ich gönne ihn keinem anderen.“ (TK)

Der Blutkuchen ist jedoch nicht nur Spender des ewigen Lebens, sondern Jelinek kehrt diese Bedeutung um: „[...] ich habe jetzt den Kuchen in Form eines Blutes, ich bin mein eigen Fleisch und Blut, wer von mir ißt, wird auch krepieren.“ (TK)

Somit tritt der Künstler in *Tod-krank.Doc* nicht in der Rolle des Heilsbringers auf, der über die Selbsthingabe das ewige Leben spenden kann, sondern er ist Erlöser in negativer Form, der durch sein Opfer den Tod bringt. Die Kunst als Todesbringer, wie man ihr bei Jelinek begegnet, erinnert an Schlingensiefs Bezeichnung des *Parsifal* als Todesmusik.¹¹⁶ Schlingensief glaubte an die negative Kraft von Kunst, machte er doch Wagners Musik für seine Krebserkrankung verantwortlich.¹¹⁷

Jelinek spielt in *Tod-krank.Doc* ironisch mit der Parallelisierung von Künstler-Ich und Christusfigur. So weist an einer Stelle das sprechende Ich darauf hin, dass es ein Fehler ist, den eigenen Körper opfern zu wollen: „Bin nicht bereit zu sterben, doch ich biete mich den Essern schon dar, seht hier, mein Leib, der auf sich nahm die Sünden der Welt! Jesus Christus, nimm hin und esse, äh, Moment, umgekehrt, natürlich soll ich seinen Leib essen, ihn hinnehmen und essen, denn es ist sein Fleisch.“ (TK)

¹¹⁶ Vgl. Schlingensief, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein*. S. 171.

¹¹⁷ Vgl. ebda. S. 171.

Auf diese Weise wird das Pathos gebrochen, das durch die Parallelisierung des sprechenden Ich mit Jesus entsteht. Der Künstler kann kein Erlöser sein, da er selbst durch andere – in diesem Fall Christus – erlöst werden will.

Doch auch diese Darstellung wird im Text kurz darauf widerlegt und umgekehrt, so lautet es in *Tod-krank.Doc*: „Dann kann mein Schoß den Kuchen gebären oder meine Brust, gebären den Kuchen für euch alle. Sehet und nehmet hin meinen Leib und mein Blut, das Blut immerhin in Form von Kuchen, das kann Jesus euch nicht bieten, da bin ich besser, oder etwa nicht?“ (TK).

An dieser Stelle findet die Parallelisierung von Künstler-Ich und Erlöser ihren Höhepunkt. Das Ich erscheint nicht nur als Christus-Figur, sondern es ist auch Mutter Maria, da es den Blutkuchen gebiert, so wie Maria den Sohn Gottes zur Welt gebracht hat. Eine weitere Steigerung erfährt das Ich durch den direkten Vergleich mit Christus, der zugunsten des Sprechers ausfällt, da der Künstler nicht nur, wie Jesus, sein Blut hingibt, sondern es auch noch in Form eines Kuchens schenkt. (Vgl. TK)

Somit stellt sich der Künstler als Erlöser über Jesus, den religiösen Erlöser. Durch die immer wieder erfolgten Brechungen im Text ist jedoch ersichtlich, dass weder Kunst noch Religion Erlösung bringen können. In den weiteren Abschnitten kommt es nicht mehr zur Parallelisierung zwischen dem sprechenden Ich und Christus. Das Erlöserbild des Christentums wird in den folgenden Kapiteln durch Figuren aus der griechischen Mythologie ersetzt.

Die vorgenommene Parallelisierung des sprechenden Ich mit Jesus findet sich nicht erst in Jelineks Texten, sondern sie ist bereits in Schlingensiefs eigenen Projekten präsent. Die Autorin bedient sich hier eines Darstellungsprinzips, das sie von den Arbeiten des Künstlers übernommen hat. Bereits in Schlingensiefs ersten Projekten kam es zu einer Überblendung der eigenen Person mit Christus, im Fluxusoratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* wurde dies zum Zentrum der Theaterarbeit. Auf eben diese Inszenierung bezieht sich Jelinek in ihrem Text *Tod-krank.Doc*.

In *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* behandelt der Künstler am intensivsten den Umgang mit der eigenen Krankheit und den eigenen Ängsten vor dem Tod. Das Projekt, bei dem eine Totenmesse für den „zukünftig Verstorbenen“¹¹⁸ gefeiert wurde, stand auch in seiner äußeren Form in der christlichen Messtradition und setzte sich aus deren zentralen Elementen wie Lesung, Evangelium, Predigt, Credo und Eucharistie zusammen. Der Anschein der christ-

¹¹⁸ N. N.: *Liturgie-Fragmente*. In: Programmheft der Ruhrtriennale zu Christoph Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2009.

lichen Messfeier wurde nicht nur aufgrund des Ablaufes erweckt. Da für die Inszenierung der Theaterraum zur Kirche umgebaut wurde, befand sich der Zuschauer nahezu in einer realen Messsituation. Die Bilder des Kreuzgangs an den Seitenwänden der Kirche wurden jedoch durch von Schlingensiefel selbst erzeugte Bilder ersetzt. Somit traten der Künstler und sein Werk an die Stelle des Leidensweges Jesu.

Mittelpunkt der Inszenierung bildete jedoch ein Bild, das auch für Jelineks Text zentral war: die Aufnahme einer Monstranz, in der jedoch nicht mehr der Leib Christi präsentiert wurde, sondern der Leib des Künstlers. An Stelle der Hostie fand sich das Röntgenbild von Schlingensiefels Brust, das die entstandene Leere aufgrund des fehlenden Lungenflügels zeigte und somit die Krankheit ins Zentrum rückte.

Dieses Bild, das auf dem Programmheft zur Inszenierung abgedruckt war, wies darauf hin, dass in der zelebrierten Totenmesse nicht des Leidens und der Auferstehung Christi gedacht wurde, sondern dass die Messe den Künstler selbst feierte und dessen Leidensweg ausstellte. In dieser Messfeier wurden christliche Glaubenssätze durch Zitate seiner eigenen geistigen Vorbilder ersetzt. So verwertete er neben selbst verfassten Texten Zitate von Joseph Beuys und Heiner Müller. Doch auch andere Intertexte fanden Eingang in die Arbeit; so wurde aus Friedrich Hölderlins *Hyperion* zitiert, aus Heinrich von Kleists *Der Prinz von Homburg* und aus Salvador Elizondos *Farabeuf oder Die Chronik eines Augenblicks*. Auch Rückerts Gedicht *Ich bin der Welt abhanden gekommen*, das Jelinek in ihrem Text *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach)* leitmotivisch verarbeitet hat, wurde in die Arbeit aufgenommen.

Der Künstler trat in der Inszenierung selbst auf, um die Wandlung durchzuführen. Die Eucharistie bildete den Höhepunkt der Inszenierung. Schlingensiefel war vor dieser Szene nicht selbst auf der Bühne anwesend, sondern nur durch Zitate aus seinem Tagebuch *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein* und durch sein Double, verkörpert von Stefan Kolosko, präsent. Bei der Eucharistie trat Schlingensiefel selbst an den Altar und sprach die Worte der Wandlung, die jedoch immer wieder durch andere Zitate unterbrochen wurden. So hinterfragte er, ob sich Jesus wirklich aus freiem Willen unterwarf: „Aus freiem Willen dem Leiden unterwarf? Das möchte ich mal sehen. Aus freiem Willen unterwarf, heißt auf der Zeitachse auch zu einem Ende kommen zu wollen. Täuscht sich hier Jesus? Weil aus freiem Willen unterwerfen heißt ja ‚Gut, Erschießt mich jetzt!‘ Kennen wir aus Kitschfilmen, bringt aber in der Realität gar nichts [...].“¹¹⁹

¹¹⁹ Schlingensiefel, Christoph: *Wandlung*. In: Programmheft der Ruhrtriennale zu Christoph Schlingensiefels *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2009.

Schlingensiefel stellte hier einen ähnlichen Vergleich an, wie er auch in Jelineks Text zu finden ist. Er parallelisierte sein Leiden mit dem Leidensweg Christi, kam jedoch zu dem Schluss, dass seine Haltung, dafür zu kämpfen, am Leben zu bleiben und sich nicht freiwillig hinzugeben, die bessere ist.

Der Vergleich zwischen dem Künstler und Jesus entscheidet sich in *Tod-krank.Doc* wie in Schlingensiefels eigenen Arbeiten. Indem sich der Künstler-Erlöser über Christus als Erlöser stellte, wurde in *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* Christi Tod der Wert abgesprochen. So endeten die Worte der Wandlung in der Inszenierung nicht mit einem „Amen“, sondern mit dem Glauben an die Kunst. Daher beendete Schlingensiefel die Wandlung mit einem Begriff aus der Kunst: „Durch ihn und mit ihm und in ihm ist dir, Gott, allmächtiger Vater, in der Einheit des Heiligen Geistes alle Herrlichkeit und Ehre jetzt und in Ewigkeit. Fluxus!“¹²⁰

Dieser zentrale Vergleich wurde Ausgangspunkt für Jelineks Text. Bleibt bei Schlingensiefel alles innerhalb der christlichen Messe verortet, überschreitet Jelinek in ihrem Text diesen Rahmen und verlässt ihn mit Ende des ersten Kapitels. Sie eröffnet neue Räume, indem sie das Röntgenbild von Schlingensiefels Brustkorb zum Ausgangspunkt für weitere Assoziationen werden lässt. Ausgehend von einer Parallelisierung von Künstler- und Erlöserfigur werden in Jelineks Text Verbindungen zur griechischen Mythologie, zu dem Künstlerdiskurs der Romantik und zu tagesaktuellen Geschehnissen geschaffen.

Durch die zahlreichen ironischen Brechungen im Text wird eine Möglichkeit der Erlösung von Beginn an negiert. In beiden Texten ist Erlösung nicht möglich, auch der Künstler kann sie durch sein Schaffen nicht erlangen.

b) Schlingensiefel als „Kunstheiland“

Die Krebserkrankung Schlingensiefels führte zu einer Neubewertung seiner Person und seiner Kunst in der Öffentlichkeit.

So berichteten Medien, wie etwa die österreichische *Kronen Zeitung*, die Schlingensiefel zuvor als „Provokateur“ und „Enfant terrible“ klassifizierten, positiv über seine neueren Arbeiten, in denen er die eigene Krankheit thematisierte:

„Durch meine Schuld“ hatte für Schlingensiefel wohl eine große Bedeutung bei der Arbeit an seinem jüngsten Stück, das keine selbstgefällige, auf Schock bedachte Abhand-

¹²⁰ Ebda.

lung zu seiner Krebserkrankung ist. Jedenfalls hat sein Leiden einen Umbruch in seiner künstlerischen Weltsicht und Menschenbeschau gebracht, das echte Chaos ist einem geordneten gewichen, und in großen Szenen herrscht opernhafte, ja perfekte Inszenierung, die sein Ego auf der Bühne, ein am Ende sichtlich glücklicher Joachim Meyerhoff, ordnet.¹²¹

Auch Joachim Lux betonte den veränderten Umgang mit Schlingensief. In einem Statement in der Sendung *Kulturjournal* des Radiosenders Ö1 meinte er, dass die Krankheit Schlingensief quasi salonfähig gemacht hat. Er stellte jedoch gleichzeitig fest, dass dies nicht an Schlingensief selbst lag, da dieser auch mit der Thematisierung seiner Krankheit immer wieder ironisch brach, sondern vielmehr am Publikum.¹²²

Schlingensief avancierte zur Leitfigur. Stellvertretend für alle Kranken zeigte er die erlittene Wunde und thematisierte die damit verbundenen Todesängste. Durch seine im Internet gegründete Plattform *Geschockte Patienten* sowie seine publizierten Tagebuchaufzeichnungen der Krebserkrankung wurde Schlingensief zu einer Heiligenfigur stilisiert und seine Inszenierungen wurden oftmals nur noch in Hinblick auf seinen Umgang mit der Krankheit und der Möglichkeit von Kunst als Therapie rezipiert, immer mit Schlingensief als leidenden Heiland im Zentrum des Interesses. Eine Kritik von Matthias Heine in *Die Welt* zu Schlingensiefs Fluxusoratorium *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir* zeigt sehr deutlich, wie das Bild vom „Heiland Schlingensief“ in den Medien aufgegriffen wurde:

Wenn es unter uns einen Menschen gibt, der das Zeug zum Schamanen hätte, wie sie in früheren Zeiten die Schlüssel zu den Pforten zwischen dieser und anderen Welten bewahrten, dann ist es Schlingensief. Und ganz nebenbei war es der unterhaltsamste Gottesdienst, an dem ich je teilgenommen habe. Schlingensief muss Papst werden. Wenigstens Narrenpapst. Dann kann der Islam einpacken.¹²³

Zwar setzte sich Schlingensief selbst in seinen Arbeiten immer wieder mit Christus gleich, doch brach er gleichzeitig damit, dekonstruierte dieses Bild und ironisierte es. Dies wird vor allem in seinen Arbeiten *Sterben lernen. Herr Andersen stirbt in 60 Minuten* (2009) und *Via Intolleranza II* (2010) deutlich.

Joachim Lux stellte in seinem Radiostatement fest, dass das Publikum Schlingensief seit seiner Krebserkrankung oftmals nicht mehr folgte¹²⁴. Aufgrund der Stilisierung seiner Person

¹²¹ Gabler, Thomas: *Ewigkeitsfrage endet im Liebestod*. In: Kronen Zeitung, 22.3.2009.

¹²² Vgl. Lux, Joachim in der Sendung *Kulturjournal* auf Ö1 am 26.8.2010.

¹²³ Heine, Matthias: *Schlingensiefs wilde, tolle Krebs-Messe*. In: <http://www.welt.de/kultur/theater/article2476561/Schlingensiefs-wilde-tolle-Krebs-Messe.html> (23.9.2009).

¹²⁴ Vgl. Lux, Joachim in der Sendung *Kulturjournal* auf Ö1 am 26.8.2010.

wurden die von Schlingensiefel inszenierten Brüche nicht mehr wahrgenommen, sondern das Bild von Schlingensiefel als Heiland blieb in den Rezipienten bestehen.

Auch die Vorstellung seiner Idee des Operndorfes in Afrika im Jahr 2008 trug zu der Neubewertung seiner Person in der Öffentlichkeit bei. Ausgehend davon haftete ihm bald der Schein an, unsterblich zu sein, da sein Traum vom Operndorf weiterleben würde. Dies wurde in den Medien bald nach dem Tod Schlingensiefel abermals in Hinblick auf die Frage, welches künstlerische Erbe übrig bleiben würde, thematisiert, nachdem viele prominente Künstler weiterhin ihre Unterstützung zur Realisierung des Projekts zusagten.¹²⁵

Das hatte zur Folge, dass auch Schlingensiefels künstlerisches Schaffen, das zuvor sehr konträr betrachtet wurde, durchgehend positiv bewertet und von einem breiteren Publikum anerkannt wurde.

Diese Verklärung setzte sich nach seinem Tod fort. Zwar wurde in den darauffolgenden Medienberichten und Nachrufen das provokative Potential seiner Arbeiten wieder deutlicher betont, jedoch immer als positiv anerkannt und Schlingensiefel als einer der bedeutendsten deutschen Künstler gewürdigt. So formulierte Matthias Heine in *Die Welt*: „Aber Christoph Schlingensiefel war der letzte in einer Reihe sehr deutscher Großkünstler, die den wahnwitzigen Traum vom Gesamtkunstwerk träumten – ein Nachfahre von Wagner, Kurt Schwitters, Beuys.“¹²⁶

Neben diesen allgemeinen Würdigungen zeigte sich in der unmittelbaren Berichterstattung nach Bekanntwerden von Schlingensiefels Tod jedoch die Verklärung seiner Person ins Metaphysische. So wurde in zahlreichen Berichten betont, dass Schlingensiefel seine Krebserkrankung bereits vor Ausbruch der Krankheit vorhersagte:

Immer wieder wurde Schlingensiefels fast dramatische Vorahnung seines Schicksals zitiert. Als er im Sommer 2004 an seiner Bayreuther „Parsifal“-Inszenierung arbeitete, machte er in einem Interview eine prophetische Bemerkung. Er sei davon überzeugt, nach dem „Parsifal“ Krebs zu bekommen, sagte er. Vier Jahre später sollte sich seine Aussage bewahrheiten.¹²⁷

Diese Tendenz, Schlingensiefel als Heiland zu stilisieren, findet sich auch bei Jelinek. Anders

¹²⁵ Vgl.: Timmerberg, Helge: *Wir trafen Schlingensiefels Traum*. In: <http://www.bild.de/BILD/unterhaltung/kultur/2010/09/05/christoph-schlingensiefel/sein-traum-atmet-weiter-teil-1.html> (13.9.2010). oder auch N. N.: *Mankell will sich für Operndorf einsetzen*. In: <http://derstandard.at/1282978708440/Vermaechtnis-Mankell-will-sich-fuer-Operndorf-einsetzen> (13.9.2010).

¹²⁶ Heine, Matthias: *Schlingensiefel – Tod des lebenswerten Provokateurs*. In: <http://www.welt.de/kultur/article9129878/Schlingensiefel-Tod-des-lebenswerten-Provokateurs.html> (22.8.2010).

¹²⁷ N. N.: *Christoph Schlingensiefel ist tot*. In: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,713076,00.html> (21.8.2010).

als in der Medienberichterstattung ist es bei ihr jedoch vor allem die Künstlerfigur Schlingensief, die im Zentrum des Interesses steht.

Die Autorin verfasste unmittelbar nach dem Tod des Künstlers ein Statement, in dem sie Schlingensief würdigte. Dieses Statement wurde in zahlreichen Zeitungen und Fernsehberichten zitiert. Vor allem ihre Formulierung „Das ist, als ob das Leben selbst gestorben wäre.“¹²⁸ wurde zum geflügelten Wort in der Berichterstattung zu Schlingensiefs Tod.

Des Weiteren verfasste Jelinek für das Theaterfest *Gedenken 3000* an der Berliner Volksbühne am 6.11.2010 den Nachruf *Der Verschwender*. Das Fest sollte Freunden, Weggefährten sowie Fans Gelegenheit bieten, sich von Schlingensief zu verabschieden. Durch Installationen, Darbietungen, Gespräche, Fotografien, Videoeinspielungen und Filme sollten die zahlreichen Bilder, die Schlingensief durch sein Werk hervorgebracht hat, aber auch Bilder über ihn, in Erinnerung gerufen werden.¹²⁹ Jelineks Nachruf, den sie selbst eingelesen hat, wurde als Videoeinspielung in Form einer Endlosschleife im Rahmen der Veranstaltung am Herrenklo gezeigt. Der Text wurde bislang nicht publiziert, es existiert einzig diese Videoaufnahme. Stellt man diesen beiden Texten die früheren Werke der Autorin für Schlingensief gegenüber, wird deutlich, dass die Bewertung seiner Person eine neue ist. Zwar wird bereits in den Theatertexten *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* und *Tod-krank.Doc* die Künstlerfigur mit unterschiedlichen Erlöserfiguren parallelisiert, doch kommt es darin noch zu ironischen Brechungen. Weiters fixieren diese Texte noch nicht so eindeutig einzig die Person Schlingensief, sondern verweisen immer wieder auch allgemein auf das Künstlertum.

In den beiden Texten, die nach dem Tod Schlingensiefs entstanden sind, fokussiert Jelinek jedoch einzig Schlingensief, auch die ironische Brechung fehlt gänzlich. In ihrem am Todestag des Künstlers veröffentlichten Statement schreibt Jelinek: „Er war nicht eigentlich Regisseur (trotz Bayreuth und Parsifal), er war alles, ich weiß kein andres Wort dafür: Er war DER Künstler schlechthin. Er hat eine neue Gattung geprägt, die sich jeder Einordnung entzogen hat. Es kann keinen wie ihn mehr geben. Ein furchtbar trauriger Tag.“¹³⁰

Die Kategorie des Künstlers wird von Jelinek durch die Person Schlingensief ersetzt. In *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* sowie *Tod-krank.Doc* steht Schlingensief noch exemplarisch für das Künstlertum, in den beiden nach dem Tod entstandenen Texten wird dies jedoch von der Autorin umgekehrt und Schlingensief selbst wird zur eigentlichen Kategorie ernannt. In *Der Verschwender* geht sie noch einen Schritt weiter, indem sie den Begriff

¹²⁸ N. N.: *Tod mit 49 Jahren. Jelinek: „Schlingensief war einzigartig“*.

¹²⁹ Vgl. http://www.volksbühne.com/praxis/gedenken_3000__fuer_christoph_schlingensief/ (6.3.2011).

¹³⁰ Ebda.

„Kunst“ in Bezug auf Schlingensiefel grundsätzlich in Frage stellt: „Er hat sich wahrscheinlich im Geben vergeudet. Je mehr er gegeben hat in seiner Kunst (oder wie man es halt nennen will), umso erfüllter vom Leben konnte er sich gebärden, und da war dann kein Unterschied zwischen Innen und Außen mehr feststellbar.“ (V)

Neben dieser Infragestellung der Begrifflichkeit „Kunst“ und der Etablierung von Schlingensiefel als eigenständige Kategorie unterstreicht Jelinek in beiden Texten die Differenz zwischen „uns“ und Schlingensiefel. Zweimal in *Der Verschwender* schreibt die Autorin, dass Schlingensiefel Dinge, die er in sich aufgenommen hat, im Anschluss wieder „zu uns herüber“ (V) bzw. „zu uns hinüber“ (V) lenkte, wodurch seine Exklusivität unterstrichen und seine Nicht-Einordenbarkeit nochmals betont wird. Schlingensiefel wird von Jelinek als nicht zur übrigen Gesellschaft gehörend empfunden und beschrieben. Die Autorin macht zusätzlich deutlich, dass er nicht nur außerhalb der Gesellschaft steht, sondern dass er auch „über uns“ steht. Sie beschreibt sein Schaffen als so umfangreich, dass andere Menschen zehn Leben damit ausfüllen hätten können. Schlingensiefel wird zu einer metaphysischen Größe erklärt, die nicht verstanden und nicht gefasst werden kann.

Jelinek definiert Schlingensiefel als jemanden, der alles gegeben hat. Das Wort „alles“ taucht in dem kurzen Text *Der Verschwender* in Hinblick auf Schlingensiefels Werk dreizehnmal auf. Bereits in dem an Schlingensiefels Todestag entstandenen Text schreibt Jelinek: „Mit einer so unglaublichen Kraft hat er alle um sich geschart, seine Gruppe Behinderter, dann auch Schauspielerinnen, Schauspieler, Menschen, die wie von einer umgekehrten Fliehkraft buchstäblich an ihn herangerissen wurden [...]“. ¹³¹ In *Der Verschwender* betont Jelinek das Allumfassende des Künstlers deutlich stärker:

So sehe ich ihn. Er konnte gar nicht so viel nehmen, wie er gegeben hat. Wie im Fieber alles hereinlassen, auch die bösen Keime, alles, alles willkommen war dem Christoph, denn es sollte ja dazu dienen, etwas draus zu machen und es, mit seinen Freunden, Mitarbeitern, Mitarbeiterinnen, dann wieder zu uns hinüber zu lenken. Der Animatograph, ein glitzerndes Karussell von Leben, der alles eingeladen und alles wieder hergeschenkt hat. (V)

Diese Beschreibungen fördern das Bild von Schlingensiefel als „Kunstheiland“. Am Ende ihres Textes setzt Jelinek Schlingensiefels Leben mit dem Wort „alles“ gleich, wodurch der Künstler zu einer metaphysischen Größe wird: „Er war, der, der bekommt und der, der alles gegeben hat, und durch dieses Eins zu Eins hat er sich definiert, das war sein Leben. Das war es auch schon: alles.“ (V)

¹³¹ Ebda.

Jelinek schreibt dem Künstler Eigenschaften zu, die vor allem an Christus erinnern. So steigert sie in *Der Verschwender* den allumfassenden Charakter Schlingensiefs nochmals, wenn sie ihn als selbstlosen Geber charakterisiert:

Christoph hat die ganze Rechnung übernommen. Er hat alles hergeschenkt und dann noch die Rechnung bezahlt. Es war ihm nicht möglich, das alles, was er eingesaugt hat, als eine Art Gewinn zu betrachten und dafür zu kassieren, allein für sich, er konnte es nicht an sich raffen, er musste es immer gleich fortschleudern, nicht im Sinne von Wegwerfen, sondern er hat es zu uns geschleudert, und er wurde immer wirksamer damit für uns, und für sich selbst wurde er dadurch nicht weniger. Nur hat etwas in ihm zu toben begonnen, über das er dann keine Gewalt mehr hatte. Er hat sich wahrscheinlich im Geben vergeudet. (V)

Eine Verklärung Schlingensiefs findet des Weiteren dadurch statt, dass Jelinek, um seine Wirkungsweise zu beschreiben, immer wieder auf eine Topik der Naturgesetze zurückgreift, um den Künstler als eine Kraft zu beschreiben, die diese umkehrt.

Den Höhepunkt findet der Text an folgender Stelle: „Und am Ende war er das Leben selbst, und das Leben wurde zu ihm, buchstäblich in ihn verwandelt; er konnte sich in seiner Arbeit dem Leben gleichsetzen, und sein Leben war daraus bestimmt, daß er alles weggegeben hat, was andre zehn Leben samt Verpflegung hätte leben lassen.“ (V)

Jelinek führt hier die Feststellung „Das ist, als ob das Leben selbst gestorben wäre.“¹³² fort, die sie bereits in dem am Todestag des Künstlers entstandenen Text getroffen hat. Schlingensief steht nun als Synonym für das Leben selbst. So wie Christus durch die Auferstehung Symbol für das Leben wurde, setzt Jelinek Schlingensief aufgrund seiner Kunstproduktion mit dem Leben gleich.

Mit dieser Darstellung erzeugt sie das idealisierte Bild eines Künstlers, ohne es ironisch zu brechen. Stellte sie in ihren Theatertexten *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* sowie *Tod-krank.Doc* die Frage nach der Möglichkeit von Erlösung durch Kunst in Frage, zeichnet Jelinek in den nach Schlingensiefs Tod entstandenen Texten das unantastbare Bild eines Erlösers in den Mittelpunkt.

¹³² Ebda.

2.3 DIE REFLEXION VON SCHLINGENSIEFS KÜNSTLERISCHER FORM

2.3.1 Die künstlerischen Konzepte

a) Die Partei als Konzept der Sichtbarwerdung

Elfriede Jelineks Essay *Laß dir raten: Gründe Staaten!*, der im Zuge der Aktion *Chance 2000* entstanden ist, reflektiert Schlingensiefs Parteigründung als ein Konzept der Sichtbarwerdung. Schlingensiefel wollte mit der Aktion die unsichtbaren Randgruppen der Gesellschaft wie Arbeitslose und Behinderte ins Zentrum des öffentlichen Interesses rücken und sie somit wahrnehmbar machen. Jelinek bezieht sich in ihrem Text auf dieses Vorhaben und geht auf die Frage nach der Möglichkeit ein, Menschen, die in unserer Gesellschaft als nutzlos gelten, wieder einen Wert zu verleihen. Da sich Schlingensiefs Aktion in zwei Teile gliederte, zum einen in den Wahlkampf, die Parteigründung und den Antritt bei der deutschen Bundestagswahl und zum anderen in die Ausrufung des *Chance-Staates*, muss beides bei der Untersuchung von Jelineks Text berücksichtigt werden.

Die Autorin bezieht sich in *Laß dir raten: Gründe Staaten!* sowohl auf die Partei- als auch auf die Staatsgründung und nimmt dabei Motive von Schlingensiefs Arbeit auf. Trennte der Künstler selbst klar zwischen Partei und Staat, differenziert Jelinek nicht zwischen diesen beiden von Schlingensiefel innerhalb seiner Aktion erprobten Formen. In der Analyse soll jedoch trotzdem mitbedacht werden, dass es sich um zwei verschiedene Elemente innerhalb der Aktion handelte, um so bestimmen zu können, auf welche Form die jeweiligen Textpassagen Bezug nehmen.

Da es eine Vorstufe des Essays mit dem Titel *gelb* gibt, der zu Beginn der Aktion entstanden ist und damit eindeutig die Partei beschreibt, kann erarbeitet werden, welche Teile von *Laß dir raten: Gründe Staaten!* die Partei und welche bereits die Staatsgründung reflektieren.

Der Text *gelb* wurde von der Autorin in dem von Schlingensiefel mit *Thinktank* betitelten Chat veröffentlicht, der begleitend zur Aktion ein Forum bot, um sich über deren Wirkungsweise auszutauschen. Jelinek postete ihren Eintrag anonym, doch aufgrund der starken Bezüge zu *Laß dir raten: Gründe Staaten!* kann der Text der Autorin zugeordnet werden.

Als zentrales Verdienst von *Chance 2000* beschreibt Jelinek in ihrem Essay die Verweigerung, Menschen, die außerhalb der Gesellschaft stehen, zu übersehen bzw. unsichtbar werden

zu lassen. Dies führte auch Schlingensiefel als das zentrale Anliegen der Aktion an. So wurde auf dem ersten Flugblatt der Partei folgende Forderung formuliert:

Die Initiative CHANCE 2000 fordert Selbstbewußtsein und Selbstdarstellung nicht nur für die normale Minderheit, sondern auch für die abweichenden Minderheiten, die insgesamt die Mehrheit sind! Für 6 Millionen Arbeitslose, 9 Millionen Behinderte und für -zig Millionen, von denen es keine Bilder gibt und die sich keine Bilder mehr machen, die zwar da sind, aber nirgends vorkommen.¹³³

Dass Jelinek diese Forderung als die wichtigste Konstante der Aktion empfand, zeigt sich dadurch, dass sie diese bereits in ihrem Chatbeitrag verarbeitete, in dem sie die Frage stellt: „[...] wie macht man die, die unsichtbar sein und offenbar bleiben sollen, sichtbar?“¹³⁴

In ihrem Essay *Laß dir raten: Gründe Staaten!* erweitert sie diese Frage. Die Eigenschaft „unsichtbar“ wird von Jelinek konkretisiert, indem sie eine Verbindung zwischen der scheinbaren Nutz- und Funktionslosigkeit und dem Nicht-Sichtbar-Sein herstellt: „Wie sollen diejenigen, die scheinbar nicht funktionieren und sich derzeit noch bereitwillig aus dem Leben forträumen, weil sie sich auf dem öffentlichen Platz, den sie nicht einnehmen dürfen, auch noch schämen, wie und wo sollen die Arbeitslosen, die Ziellosen, die Ortlosen also gesehen werden?“ (GS)

Jelinek beschreibt somit ein Konzept, das auch Diedrich Diederichsen in einem am 16.4.1998 in der *Zeit* erschienenen Artikel über *Chance 2000* als Grundpfeiler der Aktion anführt:

Als zentrale Position hat er [Schlingensiefel] sich eine in vielen Szenezirkeln kursierende, hauptsächlich aus feministischen und postkolonialen US-Diskussionen importierte Repräsentationskritik ausgeguckt: In unserem System seien unter anderem Arbeitslose und Behinderte nicht oder falsch vertreten, sie seien nicht sichtbar. Dabei vermischt Schlingensiefel ein politisches mit einem kultur- und medienkritischen Argument; [...].¹³⁵

Diederichsen führt in seinem Text zentrale Felder der Visual Culture Studies an, die sich mit der Frage nach der Sichtbarkeit von bestimmten Bildern in unserer Gesellschaft, aber auch nach dem kulturellen, sozialen und politischen Umgang mit Bildern beschäftigen.

Schlingensiefel forderte in seiner Aktion die Menschen dazu auf, zu handeln und selbst tätig zu werden. Dies zeigt sich deutlich am Beispiel des gewählten Wahlspruches der Partei: „Wähle

¹³³ Schlingensiefel, Christoph / Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*. S. 31.

¹³⁴ Jelinek, Elfriede: *gelb*. S. 216.

¹³⁵ Diederichsen, Diedrich: *Christoph Schlingensiefel macht Wahlkampf am Prenzlauer Berg*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): *Chance 2000. Die Dokumentation*. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 30-39, S. 36.

dich selbst!“¹³⁶. Für Schlingensiefel stellte das selbstbestimmte Handeln des Menschen einen möglichen Weg dar, um in der Gesellschaft gesehen zu werden, da er die Untätigkeit als zentralen Grund für das Verschwinden einzelner Gesellschaftsgruppen begriff. In einem Brief an die Parteimitglieder beschrieb Schlingensiefel diese Problematik wie folgt: „Die Wahl zwischen Fernsehkanälen hat den gleichen Haken wie die Wahl zwischen politischen Parteien. Sie wählen immer andere und anderes, nie sich selbst! Eigentlich komisch.“¹³⁷

Die bereitwillige Unsichtbarkeit von Minderheiten wird auch von Jelinek in ihrem Essay angesprochen, wenn sie, wie im oben zitierten Textausschnitt ersichtlich, darauf eingeht, dass sich diese Unsichtbaren sogar freiwillig aus der Öffentlichkeit entfernen, weil sie sich für ihre Untätigkeit schämen. Schlingensiefel forderte aus diesem Grund folgendes: „Das Volk kann doch nicht einfach verschwinden und das wahre Leben den Kunstfiguren überlassen! Deshalb fordern wir Sie auf: gehen Sie auf Sendung! Machen Sie mal was! Was ist egal.“¹³⁸

Jelinek stellt in ihrem Chatbeitrag ebenfalls die Frage, wie man das Verschwinden einzelner Menschen in unserer Gesellschaft verhindern kann: „Wie kann man diese Leerstelle von entfunktionalisierten Menschen definieren als, im Gegenteil, die Mitte von allem, die die größte [sic] Aufmerksamkeit verdient, ja, mehr noch: die alles andere macht, denn die Leere entsteht ja nur dadurch, daß rundherum Lärm ist?“¹³⁹ Diese im *Thinktank* noch als Frage formulierte Aufgabe wird im Essay *Laß dir raten: Gründe Staaten!* mit dem von Schlingensiefel entworfenen Konzept von *Chance 2000* beantwortet:

Sie [die Leerstelle der Arbeitslosen] ist aber in Wirklichkeit dazu da, daß jemand wie Chance (oder z.B. auch Pierre Bourdieu mit seiner Arbeitslosenbewegung in Frankreich) sein Kommunikationsbündel dort hineinwirft, und dadurch wird diese Leerstelle im Gegenteil zu der Mitte von allem, die die größte Aufmerksamkeit verdient und, danke Chance, auch bekommen wird. Der derzeit noch Verborgene wird, dank der neuartigen Kommunikationsmethoden von Chance 2000, zum Zentrum neuer politischer Aktivität, er wird Ziel und Ausgangspunkt der Politik in einem, denn er selbst hat ja wieder einen anderen im Auge, mit dem er seinen Staat bilden kann, und so erhält er seine politische Macht (zurück). (GS)

In dieser Passage wird auf Schlingensiefels Konzept Bezug genommen, den Arbeitslosen wieder zum Tätigen zu erklären. Diese Umwertung stellte ein zentrales Anliegen der Aktion dar. Schlingensiefel widmete dieser Neudefinition von Arbeitslosigkeit ein eigenes Kapitel in der zu *Chance 2000* entstandenen Publikation. Darin formulierte er die Forderung nach Neubewer-

¹³⁶ Schlingensiefel, Christoph / Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*. S. 119.

¹³⁷ Ebda. S. 14.

¹³⁸ Ebda. S. 15.

¹³⁹ Jelinek, Elfriede: *gelb*. S. 216.

tung folgendermaßen: „Ein Arbeitsloser ist auch ein Arbeitssuchender, ein Archäologe unserer Zeit. Das ist eine Berufsgruppe. Das muß anerkannt werden als Berufsgruppe. Das ist einer der beliebtesten Berufe in der Zukunft.“¹⁴⁰

Dieser Appell zielt nicht nur auf eine neue Sicht auf Arbeitslose ab, sondern er sollte ein Umdenken in der Bewertung des Menschen evozieren. Der Einzelne sollte nicht nach seinem Nutzen für die Gesellschaft beurteilt werden, der nur daran gemessen wird, ob er eine Tätigkeit ausübt, die bezahlt wird oder nicht. Schlingensiefel stellte sich somit gegen die vorhandene Definition von Arbeit, die immer auch mit finanzieller Entlohnung verbunden ist. Jelinek greift dies auf und beschreibt diese Neudefinition als mögliches Ergebnis der von Schlingensiefel initiierten Parteigründung:

Indem diese nicht Funktionierenden also verborgen bleiben sollen, was „Versagen“ genannt wird, beginnt sie [gemeint ist hier die Leere], glaube ich, als etwas anderes zu fungieren. [...] Aber indem wir sie [gemeint sind hier die Unsichtbaren der Gesellschaft] politisch zu den eigentlich Handelnden machen, indem wir ihnen das Sich-Verstecken sozusagen verweigern und diese Leerflecken zu Landestationen von Kommunikationsleitstrahlen machen, wird die Wahrheit ALLER, daß die einen eben taugen, funktionieren, Geld verdienen und die andren nicht, zur Unwahrheit.¹⁴¹

Interessant ist, dass die Autorin, anders als dies Schlingensiefel mit seiner Partei fordert, das Tätigsein und das selbstbestimmte Handeln des Einzelnen nicht in den Mittelpunkt stellt. Im Gegensatz zu Schlingensiefel, der zum Handeln aufforderte, auch wenn dies gleichzeitig bedeutete zu scheitern, sieht Jelinek den größten Wert der Aktion darin, einen anderen zu sehen und selbst gesehen zu werden. Für sie steht die Sichtbarwerdung des Individuums in der Gesellschaft im Mittelpunkt der Aktion.

Jelinek betont vor allem das Moment der Gegenseitigkeit, das für sie untrennbar mit der Sichtbarwerdung verbunden ist. Die Autorin rekurriert hierbei auf ein Prinzip, das der französische Philosoph und Phänomenologe Maurice Merleau-Ponty für die Phänomenologie beschreibt. Merleau-Ponty geht in seinem Werk *Das Sichtbare und das Unsichtbare* auf die Doppelbedeutung von Sehen und Gesehenwerden ein und erkennt dieses Wechselspiel als Ursprung des Seins: „Das Sichtbare kann mich somit nur deshalb erfüllen und besetzen, weil

¹⁴⁰ Schlingensiefel, Christoph / Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*. S. 16.

¹⁴¹ Jelinek, Elfriede: *gelb*. S. 217.

ich als derjenige, der es sieht, es nicht aus der Tiefe des Nichts heraus sehe, sondern aus der Mitte seiner selbst, denn als Sehender bin ich ebenfalls sichtbar [...].“¹⁴²

Besonders deutlich wird dieses Verständnis der Autorin von Sichtbarkeit am Ende ihres Essays: „Den heute als untauglich und unproduktiv Angesehenen wird das Verbergen, dank Chance, ab sofort verweigert, das heißt, einer verweigert [sic] das Unsichtbarwerden einem anderen und wird selbst wieder sichtbar, indem er einen anderen (sich) sehen läßt. Das ist seine Chance.“ (GS)

Der Wert der Aktion liegt für Jelinek vor allem in ihrem Potential, Unsichtbares wieder als Bild sichtbar zu machen. Dies führt in die Bereiche der Phänomenologie und auch der bildenden Kunst. Die Autorin geht auf Schlingensiefs *Chance 2000* nicht als Aktion ein, die zum Bereich des Theaters zu zählen ist, sondern sie situiert sie in der bildenden Kunst. Dies ist eine Tendenz, die in der späteren Auseinandersetzung Jelineks mit Schlingensiefel immer deutlicher wird.

Jelinek beschreibt nicht nur den bildlichen Charakter der Aktion, sondern sie verwendet das Bild der „Breitbandpartei“ (GS) in ihrem Essay, um die Funktionsweise der Partei am Beispiel der Frequenzsprungmethode von Hedy Kiesler-Lamarr und George Antheil deutlicher beschreiben zu können. Bereits in ihrem Chatbeitrag greift die Autorin auf dieses Bild zurück:

Ich hatte ja CHANCE2000 als eine neue Art von Partei-Maschine zu beschreiben versucht, die nach dem Frequenzsprung-Modell jeden mit jedem in Verbindung kommen läßt. Am Ende entwirrt sich der Kabelsalat, und der Sender kommt mit seinem Empfänger in Kontakt; in einem gigantischen Gewirr von Stimmen finden sich dann die richtigen. Und wären es immer nur einer und einer, einer und eine.¹⁴³

In ihrem Essay *Laß dir raten: Gründe Staaten!* konkretisiert sie diesen Vergleich, hier wird das Bild der „Breitbandpartei“ im Vergleich zum Chatbeitrag stark erweitert und detaillierter ausgeführt:

Signale springen zwischen mehreren Frequenzen hin und her, und da sie eben ununterbrochen springen, können sie nicht gefaßt und, im Fall von Chance, in irgendwelche etablierten Formationen eingemeindet werden. Als nächstes müssen diese Signale irgendwie synchronisiert werden, damit wenigstens zwei Leute sich miteinander, wie zwei Modems, in Übereinstimmung bringen, verständigen können. Es muß das Sprungmuster der Frequenzen bei Sender und Empfänger so zusammengeschalet

¹⁴² Merleau-Ponty, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. und mit einem Vor- und Nachwort von Claude Lefort. Übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Fink 1994 (Übergänge Bd. 13), S. 152.

¹⁴³ Jelinek, Elfriede: *gelb*. S. 216.

werden, daß beide sich aufeinander beziehen und miteinander die Partei Chance 2000 bilden können; also eigentlich sind es sehr viele Parteien Chance 2000, je aus mindestens zwei Personen bestehend, ihre Frequenzen und Kapazitäten werden nämlich zusammengespannt. So schnell wie diese zwei (oder natürlich auch mehrere, viele!) können die etablierten politischen Bewegungen niemals reagieren. Auf diese Weise ist also eine Art Breitbandpartei, ein Kabelbündel, entstanden, wo Sprachfrequenzen, ausgesandt von einzelnen, am Ende, wunderbar entwirrt, beim jeweiligen Empfänger ankommen. So ist Chance 2000 auch nicht zu fassen, denn sie ist überall, ohne deshalb gesichtslos zu sein. (GS)

Im Vergleich dieser beiden Passagen zeigt sich, dass Jelinek das Bild der „Breitbandpartei“ in unterschiedlicher Weise verwendet. Im Chatbeitrag bedient sie sich dieses Bildes, um die Unsichtbaren in der Gesellschaft zu thematisieren. Dabei stellt sie die Vielzahl von Frequenzen, die nebeneinander funktionieren, den Menschen, die das eben nicht tun, gegenüber und begründet damit das Verschwinden eines Großteils der Bevölkerung.

In ihrem Essay fällt dieser Vergleich hingegen weg. Hier wird das Prinzip der Frequenzsprungmethode als grundsätzliches Erfolgsrezept für Schlingensiefs Partei genannt und in weiterer Folge mit dem Funktionsprinzip des *Chance-Staates* verknüpft.

Laß dir raten: Gründe Staaten! wurde nur um wenige neue Aspekte erweitert, die sich explizit auf die Gründung des *Chance-Staates* beziehen. Meist werden Vergleiche, die bereits in Hinblick auf die Parteigründung angewandt wurden, in den Text integriert und auf die Staatsgründung bezogen.

Ein optisch abgehobener Zusatz steht jedoch gleich am Beginn des Essays, der in der Vorstufe noch nicht existierte und der auf Schlingensiefs Staatskonzept rekurriert. Darin schreibt Jelinek: „Seit sich das Gemeinsame der Gleichen als nicht möglich erwiesen hat, muß es möglich werden, daß zwei gemeinsam schon ein Staat sein können. Die Parteien werden dann uninteressant sein, und es wird egal sein, was Politiker verlautbaren.“ (GS) Dieses neue Konzept eines Staates, das die alten Systeme verabschiedet, wie Schlingensief es mit seiner Aktion forderte, wird anschließend an diesen ersten Absatz nochmals verdeutlicht: „Ab sofort wird die Politik etwas anderes sein als bisher. Ich stelle mir das so vor, daß alles was denkt und vorkommt sofort und direkt miteinander in Kontakt treten und ein Staat sein wird können, ohne deshalb schon Staat machen zu müssen.“ (GS)

Die Autorin beschreibt an dieser Stelle etwas, was der Künstler in seiner Rede zur Staatsgründung explizit benannte: „Deshalb freue ich mich, heute Abend einen Staat ohne Territorium gründen zu dürfen, den CHANCESTAAT. Ein Staat ohne Territorium, der genau in dem

Moment immer entsteht, wenn sich zwei oder drei Personen zusammenfinden, die als Diplomaten dieses Staates in Kontakt zueinander treten.“¹⁴⁴

In Jelineks Text entsteht eine Vermischung der beiden in der Aktion entwickelten Formen der Partei und des Staates, was darauf zurückzuführen ist, dass die Autorin für die Staatsgründung den bereits bestehenden Chateintrag erweitert, der jedoch die Partei beschreibt. So wechselt Jelinek in ihren Ausführungen immer wieder zwischen Partei und Staat, sodass keine klaren Grenzen mehr zu erkennen sind. Sie wendet beispielsweise die Frequenzsprungmethode von Kiesler-Lamarr und Antheil, mit deren Hilfe sie in *gelb* die Partei zu beschreiben versuchte, auf den *Chance-Staat* an: „Also ist im Chance 2000-Staat die eine Hälfte für die andere verantwortlich, und wenn einer übrigbleibt, nehme ich ihn dazu.“ (GS), um dann wieder zur zentralen Forderung der *Chance 2000*-Partei nach der Sichtbarwerdung von Randgruppen zurückzukehren.

Auch das Konzept der Sichtbarwerdung, das Jelinek in ihrem Chatbeitrag für Schlingensiefs Partei beschrieben hat, wird in *Laß dir raten: Gründe Staaten!* auf den Staat übertragen. War es zunächst die Partei, die durch gegenseitiges Sehen und Gesehenwerden das Verschwinden des Einzelnen unmöglich gemacht hat, ist es nun der Staat, der das Unsichtbarwerden des Einzelnen verhindert.

Obwohl *Laß dir raten: Gründe Staaten!* für die Ausrufung des *Chance-Staates* entstanden ist, geht die Autorin darin immer wieder auf die Struktur der neuen Partei *Chance 2000* ein und versucht diese als künstlerisches Konzept der Sichtbarwerdung zu beschreiben, während sich Schlingensief mit seiner Staatsgründung vom Konzept der Partei verabschiedete um ein neues, übergeordnetes Konzept zu schaffen: „Ab sofort entfernt sich der Staat von seinen Dienern und geht über in den Zusammenschluß diplomatischer Kontakte, die den Gegenüber als gleichwertigen, seinen Einzel-Staat vertretenden Diplomaten anerkennt.“¹⁴⁵

Auch darauf bezieht sich Jelinek in ihrem Text, indem sie am Beginn eine Absage an die Parteien formuliert. Somit scheint sich Jelinek zunächst ebenfalls vom Mikrokosmos der Partei zu entfernen und sich hin zum übergeordneten System des Staates zu bewegen. Doch im weiteren Textverlauf kehrt sie wieder zum Konzept der Partei zurück, das sie zentral reflektiert. Dadurch entsteht ein gewisser Widerspruch, der zur Folge hat, dass in der Rezeption von Jelineks Text der Staat nicht klar vom Parteienkonzept zu unterscheiden ist und sogar als ein der Partei untergeordnetes Prinzip wahrgenommen wird.

¹⁴⁴ Schlingensief, Christoph: *Rede zur Staatsgründung*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias: *Chance 2000*. Die Dokumentation. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 250-252, S. 251.

¹⁴⁵ Ebda. S. 250.

Abschließend lässt sich sagen, dass Jelinek in ihrem Text deutlich auf Forderungen von Schlingensiefs Aktion Bezug nimmt. Die große Bedeutung der von Schlingensief durchgeführten Aktion wird von Jelinek am Ende ihres Textes deutlich unterstrichen: „Ich glaube, daß eine politische Kraft wie Chance 2000, die niemandem verantwortlich ist, wo aber jeder mindestens einem anderen verantwortlich ist, in Zukunft noch sehr wichtig werden wird, wichtiger als wir es uns heute vorstellen können.“ (GS)

Bereits diese erste, intensive Auseinandersetzung der Autorin mit Schlingensiefs Kunstschaffen zeigt eine große Wertschätzung seiner Arbeit. Handelt es sich hier noch um die Beschreibung einer öffentlichen Aktion, lässt sich jedoch bereits feststellen, dass Jelinek vor allem auf die bildende Kunst Bezug nimmt, um Schlingensiefs Projekte zu beschreiben.

b) Der Container als Projektionsfläche

Nennt Jelinek in ihrem Text für *Chance 2000* die Partei als eine Möglichkeit der Sichtbarwerdung, erkennt sie in Schlingensiefs Aktion *Bitte liebt Österreich. Erste österreichische Koalitionswoche* den für das Projekt aufgebauten Container in seiner Funktion als Projektionsfläche als wichtigstes Element, um Menschen und Meinungen sichtbar zu machen.

Der Container hatte in Schlingensiefs Aktion zwei Funktionen: Zunächst war er Zentrum des Geschehens – immerhin beherbergte er Asylwerber, die auf ihre Abschiebung warteten, und bildete die Bühne für Schlingensiefs Auftritte –, er war aber auch, wie es Jelinek beschreibt, passive Projektionsfläche für die Zuschauer, die sich um ihn sammelten. Die Autorin führt in ihren essayistischen Texten *Der Raum im Raum* sowie *Interferenzen im E-Werk* beide Funktionen als zentral für die Aktion an.

So beschreibt sie, dass der Container einerseits dazu diene, bestimmte Dinge, die für das Funktionieren der Aktion notwendig waren, auszustellen. Diesbezüglich nennt sie die auf ihm angebrachten Werbeslogans des Wahlkampfes der Wiener FPÖ sowie die Bilder und fiktiven Lebensläufe der einzelnen Asylwerber in Anlehnung an das TV-Format *Big Brother*. Andererseits, so formuliert es Jelinek, bot er aber auch eine freie Fläche, auf die die Zuschauer ihre eigenen Bilder projizieren konnten (Vgl. IE S. 164-165).

Diese beiden unterschiedlichen Funktionen des Containers bilden ein Spannungsfeld, von dem aus die Autorin den Wert der Aktion beschreibt. Dass der Container einerseits Bilder produzierte und ausstellte, die Zuseher andererseits ihre eigenen Bilder wieder auf den Con-

tainer projizierten, führte zu einer Überlagerung dieser Bilder, was die Wirksamkeit der Aktion gewährleistete und was im Titel *Interferenzen im E-Werk* bereits angedeutet wird.

Elfriede Jelinek nähert sich in ihren beiden zur Aktion entstandenen Texten dieser speziellen, für sie zentralen Funktion des Containers in Schlingensiefs Konzept. In *Der Raum im Raum* beschreibt sie zunächst die Ausgangssituation, die eine Aktion wie diese überhaupt nötig machte. So geht sie zu Beginn darauf ein, dass Fremde und Asylanten, von denen wir scheinbar keinen Gebrauch machen können, in unserer Gesellschaft unsichtbar sind und auch sein sollen. Dies formuliert sie im Text wie folgt: „Wir sind das Album, in das sie [gemeint sind die Asylwerber] geklebt werden, um niemals wieder angeschaut zu werden. Sie haben keinen Zweck und sollen sich nicht auch noch ausbreiten dürfen.“ (RR, S. 159)

Ein zentrales Vorhaben Schlingensiefs war es, mit der Aktion die sonst unsichtbaren Mitglieder unserer Gesellschaft auszustellen, um sie so wieder sichtbar zu machen. Diesen Anspruch verfolgte er bereits bei seiner Parteigründung in Hinblick auf die zahlreichen Arbeitslosen in Deutschland. Nun übertrug er es auf die scheinbar „Fremden“ unserer Gesellschaft, entwickelte jedoch ein völlig neues, auf die Situation angepasstes Konzept, um dieses Ziel der Sichtbarwerdung zu erreichen.

Anders als bei seiner Aktion *Chance 2000*, wo er dazu aufforderte, tätig zu werden, stellte er in Wien die Untätigkeit der Menschen aus, um durch Potenzierung auf die Unsichtbaren aufmerksam zu machen.

Jelinek stellt das Nicht-Gesehen-Werden, das aufgrund der scheinbaren Nutzlosigkeit mancher Menschen entsteht, an den Beginn des Textes *Der Raum im Raum*, um anhand dieses Beispiels die Funktion des Containers zu beschreiben.

Nachdem im Text die Ausgangslage der Aktion verdeutlicht wurde, kommt die Autorin auf das Konstrukt des Containers zu sprechen: „Der Container in Schlingensiefs Konzept ist, glaube ich, nicht einfach eine Versuchsanordnung, die uns mit etwas konfrontieren will, mit dem Faschisten in uns oder dem eher sozial und teilerisch Gesinnten [...]“. (RR, S. 159)

Bereits an dieser Stelle wird deutlich, dass es sich beim Container um ein sehr komplexes Konstrukt handelte. Obwohl er das Zentrum der Aktion bildete, erkannte Jelinek, dass die Besonderheit des Containers nicht darin lag, dass er etwas ausstellte, um den Zusehern einen Spiegel vorzuhalten, sondern dass die wichtigste Funktion in seinem bloßen Vorhandensein lag.

In ihrem Text *Interferenzen im E-Werk* beschreibt die Autorin die Schwierigkeit, den Container und seine Funktion zu erfassen: „Es ist aber nicht einfach, es ist so kompliziert, obwohl es

einfach scheint, was hier gezeigt wird, dass ich mir immer noch das Hirn zermartere, wie man es beschreiben könnte.“ (IE, S. 163)

Jelinek räumt in beiden essayistischen Texten ein, trotz des Versuchs, die Funktionsweise des Containers zu verstehen, kein klares Bild davon zu bekommen. Dies führt sie zur zentralen Frage, woher die Wirkungskraft dieses Konstrukts kommt, das die österreichische Medienlandschaft und viele Besucher der Aktion in Rage brachte. Dieser Frage versucht sich die Autorin auf unterschiedliche Weise zu nähern.

In ihrem Text *Der Raum im Raum* bezieht sie sich auf zahlreiche Intertexte, die Schlingensief in seiner Aktion aufgegriffen hat. Sie nimmt darin zunächst auf das auf dem Container angebrachte Schild Bezug, das der Aktion eine gewisse „Überschrift“ verlieh. Auf dem Schild war der Slogan „Ausländer raus“ in Anlehnung an den fremdenfeindlichen Wahlkampf der FPÖ im Zuge der Nationalratswahl 1999 zu lesen. Die Autorin verarbeitete diesen Slogan in leicht verfremdeter Form: „Bitte, es muss an diesen Asylanten was dran sein, aber wirklich verstehen werden wir diese Ausländer nie, daher besser: raus! Zu unsrer eigenen Sicherheit! Genau das ist gesagt worden und auf ein Schild geschrieben, nicht mehr, nicht weniger, es ist, was viele sagen.“ (RR, S. 159-160)

Dieses Schild mit der Aufschrift „Ausländer raus“ wurde zum Sinnbild aller Widersprüche, die Schlingensief mittels seiner Aktion hervorrief. Jelinek bezieht sich in *Der Raum im Raum* auf die Vorwürfe, die von Seiten der FPÖ gegen Schlingensief erhoben wurden, er würde mit diesem Schild dem Ruf Österreichs schaden. Der Protest von Seiten der FPÖ gegen Schlingensiefs Kunstaktion führte so weit, dass er von ihnen wegen Ausländerhetze angezeigt wurde.¹⁴⁶ Schlingensief entkräftete diese Vorwürfe jedoch mit dem Argument, er habe nichts auf das Schild geschrieben, was nicht ohnehin im Zuge des FPÖ-Wahlkampfes plakatiert wurde. Diesen Aspekt, dass Schlingensief eigentlich keine neuen Bilder erschuf, sondern nur bekannte Bilder miteinander in Verbindung setzte, die in der Kombination jedoch neuartig wirken, greift Jelinek in ihren Beiträgen auf.

So bezieht sie sich auch in ihrem zweiten für Schlingensief entstandenen Text *Interferenzen im E-Werk* auf die übernommenen Slogans des FPÖ-Wahlkampfes. Sie geht gleich zu Beginn auf das am Container angebrachte Schild ein, diesmal übernimmt sie den Slogan jedoch im Original: „Am Dach das Transparent: Ausländer raus. Und schon haben wir ein Denkmal unserer eigenen Schande hergestellt bekommen. Es wird jeden Tag den Leuten gezeigt, damit

¹⁴⁶ Vgl. Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus: *Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 232-233.

auf uns auch deutlich angeschrieben steht (als wüsste es inzwischen nicht jeder), was wir sind, wenn wir partout etwas anderes nicht gewesen sein wollen.“ (IE, S. 163)

Viel deutlicher als im ersten Text bezieht sich die Autorin an dieser Stelle auf den Container, in dem die Asylwerber untergebracht wurden und auf die darauf angebrachte Aufschrift „Ausländer raus“. Sie geht auch in *Interferenzen im E-Werk* auf die Kritik ein, Schlingensiefels Aktion würde dem Ruf Österreichs schaden und würde ein falsches Bild von Österreich transportieren, kehrt diese jedoch um, indem sie als positiven Wert der Aktion anerkennt, dass endlich die Wahrheit über Österreich ausgesprochen und -gestellt wird.

Am Ende des Textes *Interferenzen im E-Werk* nimmt Jelinek nochmals explizit auf den Wahlkampf der FPÖ Bezug: „Würden wir denken wollen, gäbe es genug zu bedenken, keine Sorge. Aber die Damen und Herren mit den gelben Überfremdungsplakaten, die wollen sich mit ihren vorgefertigten Meinungen, die sie sich als Bedienerinnen halten, eben immer nur: bedienen lassen mit dem, was sie schon wissen.“ (IE, S. 165-166)

Jelinek übernimmt in ihren Texten zentrale Elemente von Schlingensiefels Aktion, die sich auf die FPÖ und deren Wahlkampf beziehen. Der Künstler verband diese in seiner Arbeit mit bekannten Medienbildern. Auch diese Arbeitsweise wird von Jelinek in ihren Texten reflektiert:

Das wird durch die Containeraktion natürlich betont, verstärkt, die keinerlei Nützlichkeitsprüfung in Bezug auf diese Menschen anstellt, sondern deren Ding-Seite sogar noch ergänzt, bis ins Lächerliche hinein betont, aber auch ihre Mensch-Seite fälscht und sie noch dazu in ein gefälschtes Environment platziert, das früher von einem geschickten Theaternaler gemalt worden wäre (die Oper!) und jetzt von einem niederländischen TV-Produzenten ersonnen worden ist (jeder wird lächerlich, wenn er nur als Ding genommen wird, als Person ist er es sowieso). (RR, S. 160)

Die Autorin bezieht sich in weiterer Folge vor allem auf die dem *Big Brother*-Format nachempfundenen Lebensläufe der Containerbewohner, um auf die durch die Aktion hervorgerufene Ambivalenz zwischen Fiktion und Realität einzugehen. Dies ist eine der Qualitäten, die Jelinek in Schlingensiefels Aktion erkennt.

Dadurch, dass der Container nicht den Anspruch erhob, Realität abzubilden, sondern, wie Jelinek es formuliert, „Fiktionen aller Art“ (RR, S. 161) präsentierte, entstand eine Künstlichkeit, die entscheidend zur Wirkung des Containers beitrug.

In *Der Raum im Raum* führt sie ihre Gedanken zum Wirkungspotential der Aktion weiter aus und kommt zu einem für die Funktionsweise des Containers entscheidenden Schluss: „Und letztlich ist nicht das Fleisch dieser ‚Versuchspersonen‘ das Äußerste, das begriffen werden

kann, der Container wird selbst zum Fleisch, zur Außenhaut, auf die etwas projiziert wird [...].“ (RR, S. 161)

Sie erkennt im Container eine Konstruktion, die bereits an den später von Schlingensiefel entwickelten Animatographen erinnert. Zwar ist der Container noch keine drehbare Fotoplatte, noch kein „Seelenschreiber“¹⁴⁷, doch funktioniert er in der Beschreibung Jelineks auch schon durch die permanente Aufnahme und Wiedergabe von Bildern.

Nimmt Schlingensiefels Animatograph tatsächlich Bilder auf, weil Kameras auf ihm installiert sind, die alle Bilder speichern und wiedergeben können, kann der Container als dessen Vorstufe betrachtet werden, der die Bilder, die in den Köpfen der Menschen vorhanden sind, aufnimmt und wiedergibt, jedoch ohne dass diese wirklich sichtbar wären.

Dieser animatographische Charakter des Containers wird von Jelinek als zentrales Konzept der Aktion genannt:

Aber, ich kann es auch nicht ganz genau fassen, hier wird nicht nur alles gebündelt, was mit der grauenerregenden Vergangenheit dieses Landes, seiner schandbaren Regierung und dem ekelerregenden Wiener Wahlkampf der FPÖ zu tun hat, nein, hier kommt noch mehr dazu: das Medienexperiment „Big Brother“ und alles, was es im Kopf jedes Einzelnen, der es im Fernsehen oder im Internet gesehen hat, hergestellt hat, also in den Köpfen der Rezipienten dieser Aktion im Container, [...]. (IE, S. 164)

Die Autorin bezieht sich an dieser Stelle auf die Bilder, die Schlingensiefel in *Bitte liebt Österreich* entstehen ließ, und verweist des Weiteren darauf, dass die Aktion nicht nur aufgrund der Bilder, die Schlingensiefel produzierte, funktioniert hat, sondern auch deswegen, weil die Bilder der Aktion auf die bereits vorgefertigten Bilder der Rezipienten trafen.

Jelineks Beschreibung erinnert an dieser Stelle an Hans Beltings Ausführungen seiner Bildtheorie, der den Menschen als „Ort der Bilder“¹⁴⁸ bezeichnet. Belting definiert den Menschen als aktiv Sehenden und Deutenden, der die äußeren Bilder aufnimmt und zu inneren Bildern macht. Der menschliche Körper ist für Belting das Trägermedium für Erinnerungsbilder, die durch das Gedächtnis archiviert und mittels der Erinnerung produziert werden.¹⁴⁹ Belting spricht in seiner Theorie von eben diesem kollektiven Bildgedächtnis, das Jelinek in ihrem Text als zentrales Element für das Funktionieren von Schlingensiefels Container anführt. So formuliert die Autorin das Wirkungspotential dieser Bilder, die bei der Aktion aufeinander-

¹⁴⁷ Schlingensiefel, Christoph / Ahrens, Gerhard: *Das Universum hat keinen Schatten*.

¹⁴⁸ Belting, Hans: *Der Ort der Bilder*. In: Belting, Hans / Haustein, Lydia (Hg.): *Das Erbe der Bilder*. München: Beck 1998, S. 34-53, S. 34.

¹⁴⁹ Vgl. Küssner, Lisa Marie: *Sprach-Bilder versus Theater-Bilder. Möglichkeiten eines szenischen Umgangs mit den „Bilderwelten“ von Werner Fritsch*. Marburg: Tectum Verlag 2006, S. 25-26.

treffen, folgendermaßen: „[...] und da entstehen Interferenzen zwischen dem, was der Zuseher sieht, dem, was er in der Fernsehsendung gesehen hat, und dem, was er sowieso immer schon gewusst oder später vielleicht dazugelernt hat. Und zwar unzählige Interferenzen.“ (IE, S. 164-165) Jelinek unterstreicht in dieser Passage ein wichtiges Funktionsprinzip der Aktion: Die Überlagerung verschiedener Bildebenen.

Zusammenfassend kann festgestellt werden, dass Jelinek in ihren essayistischen Texten zu Schlingensiefels *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* Elemente verarbeitet, die sie der Aktion entnimmt, um zu beschreiben, was die Qualitäten des Containers sind, die ihn wirksam werden lassen.

Des Weiteren geht sie immer wieder auf das Konstrukt des Containers ein. So beschreibt sie in ihren Texten den Container selbst als eine Art Bild. Dies wird vor allem deutlich, wenn sie auf ein Foto Bezug nimmt, das Schlingensiefel ihr im Zuge der Aktion gezeigt hat. So geht sie in *Interferenzen im E-Werk* darauf ein, dass Schlingensiefels Aktion, auch wenn er selbst daran zweifelt, Kunst ist. Dies verdeutlicht sie am Beispiel des Fotos von Joseph Beuys, das diesen mit einem Coyoten bei seiner Aktion *I like America and America likes me* zeigt. Ebenso wie dieses Bild Kunst ist, weil es auf mehr verweist, als den einen Moment, der am Foto festgehalten wird, begreift Jelinek auch Schlingensiefels Container als ein Bild, das zwar immer nur einen Moment darstellt, aber auch darüber hinausweist: „Der Container ist ein Moment, und der Betrachter bestimmt die Dauer seines Interesses, mit dem er ihn und sein Inneres im Auge behalten möchte.“ (IE, S. 164)

Sie begründet den künstlerischen Wert von Schlingensiefels Containeraktion mit dem Argument, dass der Künstler damit etwas geschaffen hat, das über sein eigenes Bild hinausweist. Dies entspricht der Definition des Kunstwerks, die die Bildtheorie entworfen hat: „Das Kunstwerk schafft eine eigene Welt, die anders als diejenige, aus der es seine Stoffe nimmt, etwas Neues hervorbringt, das über die bloße [sic] Abbildung hinausgeht.“¹⁵⁰

Des Weiteren erläutert Jelinek in ihrem Text *Interferenzen im E-Werk* ausführlich die Situation des Rezipienten/der Rezipientin: „Vorher finden Dinge dort [gemeint ist der Container] statt, die man sich im Internet oder auf den Bildschirmen außen am Container anschauen kann, aber man kann nicht hinein.“ (IE, S. 163) Die von ihr dargestellte Situation der Zuschauer der Containeraktion gleicht der Situation des Rezipienten/der Rezipientin eines Gemäldes, da auch Jelinek eine klare Trennung zwischen dem Bild, in diesem Fall das Innere

¹⁵⁰ Bock, Wolfgang: *Bild – Schrift – Cyberspace. Grundkurs Medienwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 2002, S. 46.

des Containers, und dem Rezipienten/der Rezipientin erkennt. Die Autorin selbst wurde – anders als die Zuschauer der Aktion – Teil des Bildes, da sie selbst einen Nachmittag im Container verbrachte, um mit den Asylwerbern ein Theaterstück zu schreiben.

Für beide essayistische Texte Jelineks kann festgehalten werden, was bereits in Hinblick auf ihren ersten essayistischen Text für Schlingensief festgelegt werden konnte, dass die Autorin den Kunstcharakter der Aktion unterstreicht, indem sie die Aktion als Bild definiert.

c) Der Animatograph als „bewegtes Bild“

In ihrem essayistischen Text *Schlingensief* versucht Jelinek, neben der Definition Schlingensiefs als bildenden Künstler und der Reflexion seines Umgangs mit ihren Texten, vor allem den von ihm entwickelten Animatographen zu beschreiben.

Schlingensiefs Idee zum Animatographen entstand im Zuge der atavistischen Arbeiten und wurde in der Inszenierung des *Parsifal* konkretisiert – in Bezug auf diese Inszenierung sprach Schlingensief vom „Ur-Animatographen“¹⁵¹. Der Animatograph begleitete den Künstler über eine sehr lange Arbeitsperiode und die dabei entwickelten Strategien flossen auch in seine letzten Arbeiten ein.

Jelinek, die den Animatographen als die zentrale Entwicklung Schlingensiefs betrachtet, geht in ihrem Text *Schlingensief* zunächst auf dessen Eigenschaften ein, die sie von Schlingensiefs eigenen theoretischen Beschreibungen übernimmt¹⁵²:

Der Animatograph ist der Übersetzer, in und auf ihm ist alles möglich und daher alles unmöglich, indem es geschieht. Eine sich drehende Fotoplatte, auf die alles draufkann, was da ist, alles einsteigen! Er stellt, gerade in dieser permanenten Drehung als ein sich ständig bewegendes „Transformationskörper“ (also einer, der alles aufnimmt und wiedergibt, gerade darin, daß er einem nichts wiedergibt, was er einmal hat, denn er gibt es ständig her, er nimmt und gibt, unaufhörlich, alles, was möglich ist, nimmt er und gibt er, Schlingensief nennt ihn einen „Seelenschreiber“, er schreibt auf, was da ist, was es aber nicht gibt), [...]. (S)

Wenn Jelinek den Animatographen als „Übersetzer“ bezeichnet, bezieht sie sich auf eine Arbeitsweise Schlingensiefs, die er im Rahmen der Island-Edition des Animatographen in Hinblick auf dessen Konstrukt und dessen Funktionsweise entwickelt hat. So formulierte der Künstler in einem Gespräch das Funktionsprinzip des Animatographen folgendermaßen: „Wir

¹⁵¹ Schlingensief, Christoph / Ahrens, Gerhard: *Das Universum hat keinen Schatten. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Gerhard Ahrens*.

¹⁵² Vgl. ebda.

arbeiten eigentlich ganz im Sinne der Edda-Methode. Das isländische Wort für ‚übersetzen‘ heißt ‚auftauen‘. Eigentlich tauen wir auf. Wir sind erstarrte Dinge, die Angst haben, erhitzt zu werden. Wir tauen gerade auf, und das gibt uns die Möglichkeit zu fließen, dieses Fließen ist in dieser Zeit erst einmal eine große Befreiung.“¹⁵³ Auch den Begriff der „Fotoplatte“ entnimmt Jelinek Schlingensiefs Beschreibung des Animatographen wie auch die Bezeichnung des Konstrukts als „Transformationskörper“ und „Seelenschreiber“¹⁵⁴.

Nachdem Jelinek in ihrem Text die Eigenschaften des Animatographen angeführt hat, der als lebendiger Organismus versucht, die alltäglichen Inszenierungen und Rituale der Menschen außerhalb des Kunstraumes einzufangen¹⁵⁵, bezieht sie sich auf seine Stellung in Schlingensiefs Werk: einerseits betrachtet sie ihn als „Mittelpunktskoordinate“, gleichzeitig ist er aber auch eine sich ständig bewegende Einzelkoordinate. Jelinek beschreibt hier ein System, das an Deleuzes/Guattaris Rhizom erinnert¹⁵⁶. Die Akteure des Kunstwerks bilden Linien, die unberechenbar und nicht fassbar sind. Jelinek verweist dabei auch auf die Miteinbeziehung von behinderten Darstellern in seine Arbeiten, die diese Spontaneität und Unberechenbarkeit nochmals förderten.

Auch Schlingensief berief sich immer wieder auf diese Struktur. So nahm er die Struktur des Rhizoms zum Ausgangspunkt seiner Parteigründung *Chance 2000*, die seither zentral für seine Arbeitsweise wurde.

Aufgrund der speziellen Struktur des Animatographen, die einen permanenten Austausch zwischen allen Elementen ermöglichte, erreichte der Künstler eine Auflösung der Trennung zwischen Zuschauer und Akteur. In dieser neu entwickelten Form waren alle am Projekt beteiligt und Bestandteil des Kunstwerks. So wie jeder Teilnehmer des Kunstprojekts vom Animatographen verändert wurde, änderte dieser gleichsam mit seiner Anwesenheit das Kunstwerk.

Auf diese Aktivität des Zuschauers geht Jelinek in *Schlingensief* ein. Sie führt die Aktivität als die zentrale Qualität in Hinblick auf Schlingensiefs Animatographen an: „Aber sie sind auf andre Weise flüchtige, noch amorphe Körper, die selbst etwas formen und dabei jedesmal etwas anderes sind, schon bevor etwas aus ihnen gemacht wird, auch wenn sie gleich bleiben, sie selbst bleiben oder außer sich geraten.“ (S)

¹⁵³ Ebda.

¹⁵⁴ Vgl. ebda.

¹⁵⁵ Vgl. van der Horst, Jörg: *Eine „Lebensmaschine“ von Christoph Schlingensief*. In: Programmheft der Stiftung Schloss Neuhausen zu Christoph Schlingensiefs *Der Animatograph. Odins Parsipark*, 2005.

¹⁵⁶ Vgl. Deleuze, Gilles / Guattari, Felix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag 1977.

Schlingensiefel öffnete mit seinem Animatographen einen endlosen Kunstraum, der aus unendlich vielen Projektionen bestand. Somit existierte auch der Darsteller auf der Bühne nicht mehr, wie es Jelinek in ihrem Text beschreibt: „Man kann auf eine Person, die Schlingensiefel auf die Bühne gestellt hat [...], alles projizieren, denn sie sind selbst alle Projektionen. Es sind Projektionen auf Projektionen auf Projektionen.“ (S) Somit findet Jelinek Schlingensiefels Anspruch, den „Menschen nicht nur zu projizieren“, wie es durch das Bild geschieht, „sondern ihn selbst zum Projektor zu machen“¹⁵⁷ erfüllt.

Erkennt Jelinek bereits in der Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* den Container als eine Art Animatograph, der projiziert, aber auf den vor allem auch projiziert wird – mit dem Unterschied zum späteren wirklichen Animatographen, der auch noch den Anspruch erhob, alle Medien und Disziplinen, in denen Schlingensiefel arbeitete, miteinander zu vereinen –, streicht die Autorin auch in ihrem Text *Schlingensiefel* dieses Spiel mit Projektionen hervor.

Durch den Animatographen konnte Schlingensiefel die klassische Trennung zwischen Rezipient und Kunstwerk aufheben. Eben darin sieht Jelinek das zentrale Verdienst Schlingensiefels und begründet somit seine Sonderstellung als Regisseur.

2.3.2 Schlingensiefel als bildender Künstler

Aufgrund von Schlingensiefels Arbeitsweise, Film, Theater, Oper und Aktionismus miteinander zu verbinden, ist eine Kategorisierung des Künstlers oft nicht eindeutig zu treffen. Betonte er selbst immer wieder, vom Film zu kommen¹⁵⁸, und begründete damit seinen speziellen Einsatz von Bildern und Filmen am Theater, ordneten ihn Wissenschaftler sowie Journalisten sehr unterschiedlichen Genres zu.¹⁵⁹

Elfriede Jelinek beschreibt Schlingensiefel als bildenden Künstler. Dass sie ihn nicht in den Bereich des Theaters einordnet, zeigt bereits die Kategorisierung des für ihn entstandenen essayistischen Textes *Schlingensiefel* auf ihrer Homepage. Dieser findet sich nicht unter der Rubrik „zum Theater“, sondern er wurde von ihr im Abschnitt „zur Kunst“ veröffentlicht.

¹⁵⁷ van der Horst, Jörg: *Eine „Lebensmaschine“ von Christoph Schlingensiefel*.

¹⁵⁸ Vgl. Kovacs, Teresa: „60 Sekunden im Krieg“. *Christoph Schlingensiefels Umgang mit den Bildern des Irakkriegs in Elfriede Jelineks Bambiland*.

¹⁵⁹ Neben der Kategorisierung Schlingensiefels als Theaterregisseur finden sich immer wieder Charakterisierungen seiner Arbeit, die auf die bildende Kunst verweisen. Vgl. dazu z.B. Kralicek, Wolfgang: *Sammlung Schlingensiefel. Im Namen des Hasen: Christoph Schlingensiefel präsentiert im Burgtheater die szenische Installation „Area 7“*. Hier heißt es: „Aber auch vom Theater scheint Schlingensiefel sich schrittweise zu entfernen – in Richtung Bildende Kunst.“

Beinhaltet die Rubrik „zum Theater“ essayistische Texte zu Einar Schleefs, Jossi Wielers und Heiner Müllers Theaterarbeiten, um nur einige Beispiele anzuführen, finden sich ihre Ausführungen zu Schlingensief unter Beiträgen zu bildenden Künstlern wie Kurt Ohnsorg, VALIE EXPORT, Robert Zeppel-Sperl und Bruno Gironcoli.

In *Schlingensief* formuliert Jelinek sehr deutlich, wie sie die Arbeiten des Künstlers bewertet: „Ich sah und sehe Christoph ja als Bildenden Künstler, seine Theaterarbeit ist immer mehr in diese Richtung gegangen, in Richtung von etwas Prozessuellem, das im Fortgang etwas entstehen läßt, das sich zwar immer auf dem Theater realisieren ließ, aber Theater nicht war, sondern etwas anderes.“ (S)

Durch die Beschreibung von Schlingensiefs Arbeit als etwas Prozessuales ordnet Jelinek den Künstler bereits in eine ganz bestimmte Bildtradition der modernen Malerei ein. Der Begriff „Prozess“ bezeichnet eine Methode, die seit dem Happening immer mehr an Bedeutung gewann. Der Begriff fasst eine Form der Kunst zusammen, die nicht mehr das fertige Kunstwerk ausstellt, sondern dessen Prozesshaftigkeit und Entstehung ins Zentrum des Interesses stellt. Das kann so weit gehen, dass es zu keinem Endergebnis kommt, sondern der Prozess als Initialzündung auf einen größeren Kontext verweist.¹⁶⁰ Vertreter dieser Kunstrichtung sind Jackson Pollock, Yves Klein, Arnulf Rainer, Hermann Nitsch, Max Weiler u.a.

Jelinek stellt Schlingensief somit in eine Tradition, auf die er bereits selbst Bezug nahm. So berief er sich in all seinen Projekten auf Joseph Beuys, auch Dieter Roth wurde von Schlingensief im Rahmen seiner animatographischen Arbeiten immer wieder zitiert und in seinen ataktischen Arbeiten waren vor allem die Wiener Aktionisten präsent.

Neben dem unmittelbaren Bezug auf Vertreter der prozessualen Kunst findet sich das Prozesshafte auch in der Inszenierungsarbeit des Künstlers. So stellten seine Theaterarbeiten keine abgeschlossenen Werke dar, sondern wurden Abend für Abend weiterentwickelt. Dies ist eine Grundkonstante, die für all seine Werke gilt, wodurch in Hinblick auf seine Arbeiten nicht von einem Endprodukt gesprochen werden kann.

Obwohl eine Einordnung Schlingensiefs in die Theatertradition, kommend von Piscator oder auch Brecht, möglich wäre, unterstreicht Jelinek die Bildhaftigkeit seiner Werke. Auf diese Weise erhält Schlingensief eine Sonderstellung, die ihn von anderen Theatermachern unterscheidet. In *Schlingensief* wird dies von Jelinek klar betont:

¹⁶⁰ Vgl. Jappe, Elisabeth: *Performance. Ritual. Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München, New York: Prestel-Verlag 1993, S. 10.

[...] die entscheidenden Texte kommen ja immer aus seiner, des Regisseurs eigener Erfahrung, egal, wer sie letztlich geschrieben hat, meist er selber. Alles er. Alles seins. Das macht es zur Kunst, im Gegensatz zum Theater, das fremde Erfahrungen klappernd und ruckend und ächzend irgendwie in einen Bühnenraum wirft und das in jedem Zuschauer etwas anderes entstehen läßt [...]. (S)

Jelinek trennt in ihrem Essay „Kunst“ und „Theater“ voneinander und setzt die „Kunst“ dem „Theater“ entgegen. Dies macht sie, indem sie „Kunst“ als etwas definiert, das Ausdruck der eigenen Persönlichkeit ist, wohingegen das „Theater“ für sie eine Art Zwischeninstanz darstellt, die nicht unmittelbar eigene Empfindungen, sondern die Empfindungen Dritter auf die Bühne bringt.

Den Versuch, Schlingensiefs Arbeiten als „Kunst“ zu beschreiben, hat Jelinek bereits in ihrem essayistischen Text *Interferenzen im E-Werk* unternommen. Auch hier betont sie den Kunstcharakter von Schlingensiefs Projekten, wenn sie dezidiert ausspricht: „[...] es ist Kunst, was du da machst.“ (IE, S. 164)

Jelineks Definition trifft auf Schlingensiefs Arbeiten zu. Vor allem der prozessuale Charakter war eines der entscheidenden Elemente seiner Arbeit. Da der Künstler in seinen Projekten immer mit Bildern arbeitete – seien es Filmbilder oder eigene, oftmals im Rahmen der Inszenierung entstandene, Malereien –, ist eine Zuordnung des Künstlers zur bildenden Kunst, wie sie die Autorin vornimmt, möglich. Im Laufe seines künstlerischen Werdegangs kann zwar eine Entwicklung in Richtung Malerei festgestellt werden, eine Reduktion Schlingensiefs auf die bildende Kunst ist jedoch insofern problematisch, da sie andere Elemente seiner Arbeit, wie zum Beispiel den Einsatz von Musik, vernachlässigt.

Jelinek gelingt es aufgrund der Zuordnung des Künstlers Schlingensief zum Bereich der bildenden Kunst, die Besonderheit seiner Arbeiten sowie deren spezifische Wirkung zu beschreiben und in eine Tradition einzuordnen. Dieser Blick auf Schlingensief findet sich konsequent in all ihren Definitionsversuchen seiner Arbeiten. Den Zugang zu seinem Werk fand die Autorin immer über die Betrachtung Schlingensiefs als einen Erzeuger von Bildern. Bereits in ihren frühen essayistischen Texten zu Schlingensiefs Arbeiten steht dies im Zentrum ihrer Betrachtung, im neuesten Text führt sie diesen Einordnungsversuch des Künstlers Schlingensief weiter aus.

Versucht Jelinek in ihren früheren essayistischen Texten einzelne Aktionen zu beschreiben und deren Wirkungsweise zu analysieren, so findet sich in *Schlingensief* ein Blick der Autorin auf das Gesamtwerk des Künstlers und auf seine Arbeitsweise.

Dass Jelinek Schlingensief nicht dem Theater zuordnet, kann mit ihrer Ablehnung des herkömmlichen Theaters begründet werden. In zahlreichen essayistischen Texten formuliert Jelinek den Wunsch eines neuen Theaters, das das bestehende überwindet.¹⁶¹ In Schlingensief sieht sie einen Künstler, der die Grenzen des Theaterraums überwunden hat.

2.4 DIE REFLEXION DES EIGENEN VERSCHWINDENS

Neben der Auseinandersetzung Jelineks mit den Verfahrensweisen, den künstlerischen Konzepten sowie der Ästhetik von Schlingensiefs Kunstschaffen und der Aufnahme der Frage nach der Möglichkeit der Erlösung durch Kunst ist vor allem die Infragestellung des Vorkommens ihrer Texte und der Versuch der Beschreibung von Schlingensiefs Umgang mit ihren Texten für die Autorin von zentraler Bedeutung.

Jelinek versucht, neben den allgemeinen Beschreibungen von Schlingensiefs Kunstschaffen, auch bewusst die Frage nach der Verbindung zwischen sich und dem Künstler zu stellen. Hierbei vergleicht sie die jeweiligen Arbeitsweisen miteinander und geht auf die gemeinsamen Projekte ein, indem sie die Frage stellt, ob es überhaupt möglich ist, Teil von Schlingensiefs Kunstschaffen zu sein.

Diese Reflexionen stellt die Autorin vor allem in ihrem essayistischen Text *Schlingensief* an. Darin geht sie ausführlich auf die gemeinsamen Arbeiten sowie auf das Verhältnis zwischen sich und Schlingensief ein. Um zu analysieren, wie Jelinek Schlingensiefs Umgang mit ihren Texten reflektiert, ist es zunächst wichtig darzustellen, auf welche Weise Jelineks Texte in Schlingensiefs Arbeiten präsent waren und welchen Stellenwert sie in den einzelnen Inszenierungen hatten.

2.4.1 Schlingensiefs Umgang mit Jelineks Texten

Jelineks Texte fanden in die Arbeiten des Künstlers auf unterschiedliche Weise Eingang. Teilweise kam kaum Originaltext in den Werken vor, wie es für die Inszenierungen *Bambiland*, *Attabambi Pornoland*, *Mea Culpa* und die Filmaufnahmen *The African Twintowers*

¹⁶¹ Vgl. diesbezüglich Jelinek, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102; Jelinek, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos. – Sens : indifférent. Corps : inutile*. In: Theater-schrift 11 (1997), S. 22-23.

festzustellen ist, und teilweise wurden die Texte unbearbeitet in die Werke eingefügt, wie es in *Area 7* oder auch innerhalb der Aktion *Chance 2000* der Fall war.

Kam es zu einer Übernahme des gesamten Textes in die Arbeiten, war es immer die Autorin selbst, die ihre Texte las. So wurde bei beiden Projekten ein Video produziert, das Jelinek beim Lesen ihres Textes zeigt und das innerhalb der Theaterarbeiten auf eine Leinwand projiziert wurde.

Meist dienten Jelineks Texte jedoch nur als Anhaltspunkte für die Inszenierungen, von denen aus Schlingensiefel assoziierte. Sie stellten für die Darsteller die Basis dar, zu der sie immer wieder zurückkehren konnten. Aufgrund dieser Form war für die Zuschauer im Theater kaum Text von Jelinek selbst zu hören, weshalb die Texte der Autorin häufig im Gesamten in den einzelnen Programmheften zu den Inszenierungen abgedruckt wurden.

Bereits der von Jelinek eingelesene Text für Schlingensiefels Partei *Chance 2000* wurde per Video im Rahmen einer Veranstaltung zu Schlingensiefels Gründung des *Chance-Staates* eingespielt. Auch in Schlingensiefels Inszenierung ihres Theatertextes *Bambiland* war die Autorin auf diese Weise präsent. Im Rahmen dieser Realisierung drehte Schlingensiefel den *Attaistischen Film*, der Mitglieder der *Church of Fear* beim Gang durch die Wiener Innenstadt zeigte. Die Prozession führte von der Ringstraße in einen Keller und endete mit einem Cumshot, der einen Pornodarsteller beim Ejakulieren in die amerikanische Flagge zeigte. Innerhalb dieses Videos, das auf die große, in der Mitte der Bühne platzierte Leinwand projiziert wurde, war auch Jelinek zu sehen. Schlingensiefel filmte sie in einem Kaffeehaus sitzend beim Lesen eines Buches.

Innerhalb der Arbeit *Area 7* wurde Jelinek auf ein großes Segel beim Lesen ihres Textes *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* projiziert. Diesen Text verwendete Schlingensiefel bereits in Afrika bei den Dreharbeiten zu *The African Twintowers*. Dabei wurden Passagen des Textes, die von Schauspielern gesprochen wurden, ein erstes Mal vom Animatographen aufgenommen. Für die Installation *Area 7* im Wiener Burgtheater filmte Schlingensiefel Jelinek beim Lesen ihres Textes und projizierte sie auf eine der zahlreichen Leinwände seines im Burgtheater aufgebauten Animatographen. Jelinek wurde somit zu einem der zahlreichen Bilder der Installation, die alle Impressionen und Klänge, die Schlingensiefel seit der *Parsifal*-Inszenierung begleiteten, vereinte.

Innerhalb der Aktion *Bitte liebt Österreich – Erste österreichische Koalitionswoche* wurde Jelinek zwar nicht auf eine Leinwand projiziert, aber sie wurde Teil der Arbeit und war als Bild präsent. Da sie im Unterschied zu den Zuschauern den Container betreten konnte und dort mit den Asylwerbern einen Nachmittag verbrachte, um mit ihnen ein Kasperltheaterstück

zu schreiben, war sie nicht nur Betrachterin, sondern wurde Bestandteil der Aktion und des von Schlingensiefel erzeugten Bildes.

Aufgrund des Vorhandenseins der Autorin als Bild in den Arbeiten des Künstlers passierte das, was Jelinek mit ihrem Schreiben bezweckt: sie selbst verschwand als Person. Jelinek, die vor allem durch neue Formen, wie die Publikation eines Romans im Internet, versucht, nicht mehr greifbar zu sein, scheint durch die Zusammenarbeit mit Schlingensiefel eben dies erreicht zu haben.

Indem sie Teil des Kunstwerks wurde, war die Autorin als reale Person nicht mehr vorhanden, da sie in den Status der Künstlichkeit transformiert wurde. Wolfgang Bock beschreibt diesen Vorgang in Hinblick auf die Fotografie: „Es scheint so, als seien es die empirischen Objekte, die auf dem Bild ihren Ausdruck hinterließen. Erscheinen die Dinge auf dem Photo wie Originale, so ist gerade das ihr ästhetischer Schein, der zugleich darauf basiert, dass das Original als empirisches Gegenstück verschwindet.“¹⁶²

Die Frage nach dem Verschwinden durch Schlingensiefels Umgang mit ihren Texten ist für Jelinek zentral. Sie versucht es zu fassen und zu beschreiben, strebt jedoch auch nach einer Möglichkeit, innerhalb der Arbeiten Schlingensiefels vorhanden zu sein.

2.4.2 Jelineks Auseinandersetzung mit dem Verschwinden im Kunstwerk

Wird die Autorin in Schlingensiefels Inszenierungen Teil des Kunstwerks und verschwindet somit als reale Person, so bildet ihre Reflexion dieses Vorgangs eine weitere Ebene der Auseinandersetzung mit dem Künstler.

Man könnte dabei von einer Metaebene sprechen, da, verfolgt man die einzelnen Bezüge, diese Reflexion am Ende und gleichzeitig wieder am Beginn aller Zusammenhänge und Fortschreibungen zwischen den beiden Künstlern steht. Will man diesen Prozess nachvollziehen, können bis zur Reflexion der Autorin über ihr eigenes Verschwinden in Schlingensiefels Arbeiten folgende Schritte nachgezeichnet werden: Der Künstler realisiert ein Projekt, Jelinek reflektiert dieses Projekt in ihrem Text bzw. schreibt Motive dieser Arbeit in ihrem Text fort, Schlingensiefel verwendet diesen Text in seiner Inszenierung, wodurch die Autorin zu einem Bestandteil des Kunstwerkes wird. Nun tritt sie in weiterer Folge wieder aus diesem Kunstwerk heraus, indem sie ihr eigenes Verschwinden reflektiert.

¹⁶² Bock, Wolfgang: *Bild – Schrift – Cyberspace. Grundkurs Medienwissenschaft*. S. 39.

In ihrem Text *Schlingensiefel* versucht sie zu beschreiben, wie der Künstler mit ihren Texten arbeitet, und stellt dem ihren eigenen Umgang mit seinem Werk gegenüber. So beschreibt Jelinek, dass beide das Werk des jeweils anderen verfolgt und Impulse davon in die eigene Arbeit aufgenommen haben: „Was uns gegenseitig am Werk des anderen in die Augen gestochen ist, konnte vom jeweils anderen nicht direkt benutzt werden.“ (S) Die Formulierung unterstreicht bereits, dass die gegenseitige Beeinflussung kaum zu fassen ist, da es sich um keine direkten Übernahmen handelt, sondern um indirekte Anregungen. Trotzdem versucht Jelinek in *Schlingensiefel* herauszufinden, ob sie in irgendeiner Weise innerhalb der gemeinsamen Arbeiten präsent ist.

Um sich dieser Frage zu nähern, stellt Jelinek zunächst am Beispiel der Inszenierung von *Bambiland* die Verwertung ihrer Texte in Schlingensiefels Arbeiten dar. Diesbezüglich führt sie folgendes an: „Was ich weiß, ist, daß er meine Texte direkt nicht gebraucht hat, nicht einmal in der ‚Bambiland‘-Uraufführung. Er hätte dasselbe Stück auch ohne einen einzigen Satz von mir, mit ganz anderen Sätzen, egal von wem, genauso realisiert. Davon bin ich überzeugt.“ (S)

Diese Äußerung zeigt bereits, wie Jelinek die gemeinsamen Arbeiten einschätzt. In ihrer allgemeinen Betrachtung Schlingensiefels wird deutlich, welche Sonderstellung sie dem Künstler einräumt, indem sie die Einzigartigkeit seiner Person und seiner Arbeitsweise betont. Diese Feststellung führt sie bei der Betrachtung des Vorkommens ihrer eigenen Texte innerhalb von Schlingensiefels Arbeiten fort.

Aufgrund seiner Besonderheiten scheint es der Autorin unmöglich, dass auch von ihr etwas in den einzelnen Inszenierungen vorhanden sein kann. Dieses Nichtvorhandensein beschreibt sie nicht erst rückblickend für die gemeinsamen Arbeiten, sondern bereits vor der Uraufführung von *Bambiland* formulierte sie dies ähnlich wie in *Schlingensiefel*. Damals ging sie darauf ein, dass ihr Text keinerlei Bedeutung für Schlingensiefels Inszenierung hätte, und betonte, dass der Künstler mit dem Wiener Telefonbuch exakt dasselbe Stück inszeniert hätte.¹⁶³

Unterstreicht die Autorin immer wieder, dass sie in Schlingensiefels Arbeiten nicht enthalten ist, erkennt sie jedoch gleichzeitig an, dass er ihre Texte „auf andre Weise wirksam“ (S) werden lässt, als dies bei anderen Regisseuren der Fall ist. Diese Sonderposition begründet sie durch seine Arbeitsweise und seine künstlerische Form. Daher gesteht sie in Hinblick auf seine Realisierungen folgendes zu: „Ich kann nicht, wie bei anderen Regisseuren sagen: Das habe ich so und so gemeint, aber der macht ja was ganz andres draus! (aus genau diesen hier

¹⁶³ Vgl. Hirschmann, Christoph: *Brennpunkt „Bambiland“*.

sehr vage ausgeführten Gründen würde ich eben genau das nicht sagen, denn es soll ja etwas ganz andres draus werden, nicht, damit ich fortkommen [sic], sondern damit ich VON MIR endlich fortkomme!).“ (S)

Somit akzeptiert Jelinek den spezifischen Umgang Schlingensiefs mit ihren Texten. Gleichzeitig wird durch diese Formulierung auch wieder deutlich, dass sich Schlingensief ihrem Fassungs- und Beschreibungsvermögen entzieht, da sie nur in Hinblick auf seine Arbeiten keine Aussage darüber treffen kann, ob die Intention ihrer Texte vorhanden ist oder nicht.

Sie geht in *Schlingensief* noch einen Schritt weiter und hält fest, dass die Frage nach dem, was von ihren Texten in Schlingensiefs Inszenierungen erhalten blieb, in Hinblick auf die Arbeiten des Künstlers nicht gestellt werden könne. Dies begründet sie damit, dass er ihren Text und sie selbst zum Verschwinden brachte, sodass von ihrem ursprünglichen Textmaterial nichts mehr übrig geblieben ist: „Der Lärm [gemeint ist damit ihr Text] war schon, jetzt ist es eine Projektion auf den Animatographen, auf den man allerdings alles projizieren kann, und man selbst, ist man dabei, verschwindet darin spurlos.“ (S)

Jelinek vergleicht die Unbeschreibbarkeit der Art des Vorhandenseins ihrer Texte in Schlingensiefs Arbeiten mit Wittgensteins Feststellung, dass auf die Frage: „War DAS Donner oder ein Schuß“ nicht die Frage „War das ein Lärm“ folgen kann¹⁶⁴. Betrachtet man Schlingensiefs Inszenierungen als Donner oder Schuss, kann nach dem ursprünglichen Text, der mit dem Lärm gleichzusetzen ist, nicht mehr gefragt werden.

Da es der Autorin nicht möglich scheint, ihr Vorkommen in Schlingensiefs Arbeiten zu beschreiben, geht sie dazu über, ihr Verschwinden zu thematisieren. Dies wird durch den Satz „Schlingensief ist mein Assistent des Verschwindens“ (S) eingeleitet. Die Autorin betrachtet dieses Verschwinden nicht als eine Absenz, bei der die Künstlerfigur zwar weg ist, im Werk jedoch vorhanden bleibt, sondern sie beschreibt es als wirkliches Verschwinden: „Man steht also mit offenem Mund und schaut und verschwindet gleichzeitig, aber nicht in dem Sinn, in dem vollendete Meister in ihren eigenen Werken verschwinden (und nur mehr die Werke sind das Bleibende), sondern indem man da war und dann eben fort ist.“ (S)

Obwohl Schlingensief in Interviews immer wieder betonte, dass ihn einige Sätze aus Jelineks Texten zu bestimmten Bildern angeregt haben – wie etwa der Satz „Endlich spritzt der ab“¹⁶⁵ in der Inszenierung von *Bambiland*¹⁶⁶ –, sieht die Autorin die Besonderheit von Schlingensiefs

¹⁶⁴ Vgl. Wittgenstein, Ludwig: *Wiener Ausgabe. Studien Texte*. Bd. 2, hrsg. v. Michael Nedo. Wien, New York: Springer 1994, S. 208.

¹⁶⁵ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S.84.

¹⁶⁶ Vgl. Kovacs, Teresa: „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.“ *Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs*. S. 18.

Umgang mit ihren Texten darin, dass er gerade „[...] KEINE Möglichkeit nimmt und sie dann beschreibt und überschreibt. Mit sich selbst.“ (S)

Auch in der Reflexion des Umgangs mit ihren Texten stellt Jelinek die Künstlerperson Schlingensief ins Zentrum ihrer Betrachtung. Es wird deutlich, dass ihr Werk innerhalb von Schlingensiefs Arbeiten nicht existieren kann, da alles vom Künstler selbst ausgeht und durch diesen geprägt ist. Schlingensief stellte niemals den Anspruch, Jelineks Texte auf der Bühne zu realisieren. Die Autorin verwendet den Begriff des „Verschwindens“ sowie des „Auflösens“, um eben diese Art des Umgangs mit ihrem Text zu beschreiben. Da es der Autorin nicht möglich ist, in Schlingensiefs Arbeiten etwas von ihrem eigenen Werk zu finden, hält sie fest, dass diese Frage nicht gestellt werden muss:

Wir verstehen einander, indem ich aus mir verschwinden muß, was ich allerdings schon vorher gewußt habe, verschwinden nicht, um anders wieder aufzutauchen, sondern um gar nicht mehr aufzutauchen, um eingegangen zu sein, nicht im Sinne von sterben, sondern im Sinn von Sich Auflösen. Ich kann nicht mehr kontrollieren, ob ich in etwas, in dem ich nicht mehr vorkomme, noch vorhanden bin oder schon ganz weg. Aber selbst, wenn ich ganz verschwunden wäre, wäre das ein wunderbares Gefühl, das ich gar nicht beschreiben kann. Und vielleicht liegt in diesem Nicht-Beschreibenkönnen die Lehre des Künstlers, der alles Beschriebene und Beschreibende ablehnen muß [...]. (S)

Jelinek stellt am Ende des Textes fest, dass es nicht entscheidend ist, in welcher Form sie in den Arbeiten noch existiert oder auch nicht existiert. Doch auch von dieser Erkenntnis ausgehend, lässt sich keine Beschreibung der Zusammenarbeit finden. Dies ist vielleicht die einzige mögliche Schlussfolgerung der Beschreibungsversuche der Zusammenarbeit, die Jelinek in ihrem Text angestellt hat, dass das Faszinierende in der Unbeschreibbarkeit liegt, die die gemeinsamen Arbeiten der beiden auszeichnet.

Obwohl Jelinek versucht ihr Verschwinden zu beschreiben und dies als die Erfüllung ihres eigenen Wunsches, nicht mehr vorhanden zu sein, bezeichnet, zeigen sich in *Schlingensief* immer wieder Bestrebungen der Autorin, doch in Schlingensiefs Arbeiten vorhanden zu sein. So ausführlich sie auf das eigene Verschwinden eingeht, verweist sie immer auch auf die Transformation ihrer Texte, die wiederum das Vorhandensein in den Arbeiten garantieren würde. Am Ende des Textes betont sie die Möglichkeit ihres Vorkommens besonders deutlich: „Die Permutationen, zahllose, könnten auch mich enthalten, wenigstens die eine oder andre davon, aber sie enthalten mich nicht. Sie sind ich, weil ein anderer Ich gesagt hat.“ (S)

Spricht Jelinek zunächst jedes Vorhandensein ab, wird am Ende des Textes das „Ich“ wieder präsent. Die Autorin formuliert eine Möglichkeit des Existierens in Schlingensiefs Kunstwerken, die ein Vorhandensein des Einzelnen darin begründet, dass ein Dritter dieses Ich wahrnimmt bzw. ausspricht.

3. CONCLUSIO

In allen für Christoph Schlingensiefel entstandenen Texten Jelineks lässt sich die Tendenz erkennen, Schlingensiefel als einzigartig darzustellen. Jelinek thematisiert in diesen Texten v.a. die Fragen nach der Bedeutung von Kunstschaffen, der Fortdauer von Kunst sowie der Möglichkeit der Erlösung durch Kunst. Mittels dieser Fragen versucht sie Schlingensiefel als Künstler einzuordnen und sein Werk zu beschreiben.

Es ist festzustellen, dass Jelinek den Künstler seit Beginn der Zusammenarbeit immer stärker verklärt. Wollte sie ihn zunächst nur von anderen Theaterregisseuren abgrenzen, zeichnete sie in den neueren Texten ein Bild von Schlingensiefel als „Kunstheiland“.

In ihren frühen essayistischen Texten versucht Jelinek die Besonderheit Schlingensiefels zu betonen, indem sie ihn dem Bereich der bildenden Kunst zuordnet. Sie begründet diese Einordnung mit dem prozesshaften Charakter seiner Arbeiten, den sie auf die Tradition in der bildenden Kunst zurückführt. Jelinek trennt in ihren Texten zwischen Theater und Kunst und beschreibt die Kunst als dem Theater übergeordnet. Dieser Blick auf Schlingensiefel findet sich in all ihren Texten.

Bereits in ihrem essayistischen Text *Schlingensiefel* ist eine Steigerung in der Bewertung Schlingensiefels im Vergleich zu den früheren Texten zu erkennen. Am Beispiel des von Schlingensiefel entwickelten Animatographen begründet Jelinek die Einzigartigkeit des Künstlers. Jelinek beschreibt den Animatographen als Kulminationspunkt all seiner Arbeiten, da er aufgrund seiner speziellen Form den permanenten Austausch zwischen allen Elementen des Kunstwerks, aber auch zwischen Kunst und Leben sowie die Auflösung der Trennung zwischen Zuschauer und Akteur ermöglicht. Darin sieht Jelinek das zentrale Verdienst des Künstlers und am Beispiel dieser konkreten Entwicklung unterstreicht sie seine Sonderstellung im Bereich des Theaters noch deutlicher.

In den nach Schlingensiefels Tod entstanden Texten ist eine weitere Erhöhung des Künstlers festzustellen, da Jelinek darin Schlingensiefel mit dem Leben gleichsetzt. In diesen neuesten Texten begründet sie nicht mehr anhand eines konkreten Beispiels die Einzigartigkeit Schlingensiefels, sondern sie verklärt Schlingensiefel als eine Erlöserfigur, deren Kunstschaffen von der Gesellschaft nicht verstanden und gefasst werden kann.

Das Motiv der Erlösung und die Parallelisierung von Künstler und Erlöser werden von Jelinek nicht erst in den neuesten essayistischen Texten thematisiert, sondern sind bereits wichtigster Bestandteil der für Schlingensiefel entstandenen Theatertexte.

In den Theatertexten ist vor allem die Frage präsent, ob Kunst zur Erlösung führen und ob der Künstler als Erlöser auftreten kann. Jelinek orientiert sich dabei an Schlingensiefels Arbeiten. Die Parallelisierung des Künstlers mit Jesus und die Überlagerung der Parsifal-Thematik mit dem Kunstschaffen Schlingensiefels finden sich bereits in seinen Produktionen. Auch die Hinweise Jelineks auf Schlingensiefels Biografie, seinen künstlerischen Werdegang und seine Arbeiten entsprechen Schlingensiefels eigener Arbeitsweise.

In den Theatertexten wird die Möglichkeit der Erlösung jedoch grundsätzlich negiert, wohingegen Jelinek in den neuesten Texten für Schlingensiefel diese Einschätzung umkehrt, indem sie ein Bild von Schlingensiefel als unantastbaren Erlöser entwirft.

Nicht zuletzt stellt Jelinek, um die Einzigartigkeit des Künstlers zu betonen, dem Werk Schlingensiefels ihr eigenes Werk gegenüber. Sie versucht das eigene Vorkommen in den gemeinsamen Arbeiten zu beschreiben und zu analysieren. Besonders in ihrem essayistischen Text *Schlingensiefel* zeigt sich der Wunsch der Autorin, die Bezüge zwischen ihren eigenen Texten und Schlingensiefels Produktionen aufzuzeigen. Die Sonderstellung Schlingensiefels wird betont, indem die Autorin ihre eigene Arbeit immer wieder als unbedeutend für sein Schaffen beschreibt.

Jelinek stellt ein Verschwinden ihrer Person und ihrer Werke innerhalb der Arbeiten des Künstlers fest, sie betont jedoch gleichzeitig, dass Schlingensiefel ihre Werke „auf andere Weise wirksam“ (S) gemacht hat. Eben dieses Spannungsfeld wird von der Autorin thematisiert, jedoch nicht gelöst. Obwohl sie an vielen Stellen des Textes *Schlingensiefel* negiert, dass der Künstler ihr Textmaterial verwendet oder für seine Inszenierungen gebraucht hat, spricht sie auch von einer Transformation ihrer Texte durch den Künstler.

Abschließend kann festgehalten werden, dass die Auseinandersetzung Jelineks mit ihrem eigenen Vorkommen in den Arbeiten des Künstlers ist deshalb so bedeutend, weil sie, dadurch dass sie Schlingensiefel eine Sonderstellung im Bereich der Kunst einräumt und ihn als einzigartig beschreibt, auch ihre eigenen Texte und ihre Rolle als Autorin neu bewertet. Jelinek verfasste für Schlingensiefel zahlreiche Texte und das, obwohl sie bereits bei seiner Uraufführung von *Bambiland* betonte, dass er ihre Werke nicht brauchen würde. Das zeigt, dass sie Teil von Schlingensiefels Kunstschaffen sein wollte und somit Bestandteil einer von ihr als einzigartig empfundenen Kunstform.

4. SIGLENVERZEICHNIS

Es handelt sich bei allen hier angeführten Werken um Texte von Elfriede Jelinek. In Siglen werden die Texte der Autorin angegeben, die Untersuchungsgegenstand der Arbeit sind. Die genaue Angabe findet sich im Literaturverzeichnis.

GS = *Laß dir raten: Gründe Staaten!*

RR = *Der Raum im Raum.*

IE = *Interferenzen im E-Werk.*

IS = *Irm sagt:*

MS = *Margit sagt:*

P = *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*

TK = *Tod-krank.Doc*

S = *Schlingensief*

V = *Der Verschwender*

5. LITERATURVERZEICHNIS

PRIMÄRLITERATUR

a) Primärwerke von Elfriede Jelinek

JELINEK, Elfriede: *gelb*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): Chance 2000. Die Dokumentation. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 216-217.

JELINEK, Elfriede: *Laß dir raten: Gründe Staaten!* In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fschling.htm> (= Elfriede Jelineks Homepage, Rubrik: zu Politik und Gesellschaft), (15.9.2010).

JELINEK, Elfriede: *Der Raum im Raum*. In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 159-162.

JELINEK, Elfriede: *Interferenzen im E-Werk*. In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 163-166.

JELINEK, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

JELINEK, Elfriede: *Irm sagt:.* In: Programmheft des Schauspielhauses Zürich zu Christoph Schlingensiefs *Attabambi-Pornoland. Eine Reise durchs Schwein*, 2004.

JELINEK, Elfriede: *Margit sagt:.* In: Programmheft des Schauspielhauses Zürich zu Christoph Schlingensiefs *Attabambi-Pornoland. Eine Reise durchs Schwein*, 2004.

JELINEK, Elfriede: *Babel*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, S. 85-228.

JELINEK, Elfriede: *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*. In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/farea.htm>, datiert mit 13.2.2006 (= Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Aktuelles, Theatertexte), (15.9.2010).

JELINEK, Elfriede: *Tod-krank.Doc*. In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/ftkrank.htm>, datiert mit 3.3.2009 / 21.8.2010 (= Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Aktuelles, Theatertexte), (15.9.2010).

JELINEK, Elfriede: *Schlingensief*. In: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fschlings.htm>, datiert mit 1.6.2010 (= Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Aktuelles, zur Kunst), (15.9.2010).

JELINEK, Elfriede: *Der Verschwender*. Unveröffentlichtes Manuskript der Autorin.

JELINEK, Elfriede: *Ich möchte seicht sein*. In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102.

JELINEK, Elfriede: *Sinn egal. Körper zwecklos. – Sens : indifférent. Corps : inutile*. In: Theaterschrift 11 (1997), S. 22-33.

b) Primärwerke von Christoph Schlingensief

SCHLINGENSIEF, Christoph / Hegemann, Carl: *Chance 2000. Wähle Dich selbst*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1998.

SCHLINGENSIEF, Christoph: *Rede zur Staatsgründung*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): *Chance 2000. Die Dokumentation*. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 250-252.

SCHLINGENSIEF, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung*. Köln: Kiepenheuer & Witsch 2009.

SCHLINGENSIEF, Christoph: *Wandlung*. In: Programmheft der Ruhrtriennale zu Christoph Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2009.

c) Weitere Primärwerke

DELEUZE, Gilles / GUATTARI, Felix: *Rhizom*. Berlin: Merve Verlag 1977.

GOETHE, Johann Wolfgang: *Prometheus*. In: Goethe, Johann Wolfgang: *Fünfzig Gedichte*. Stuttgart: Reclam 1999, S. 19-20.

NIETZSCHE, Friedrich: *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*. Stuttgart: Reclam 2007.

N. N.: *Liturgie-Fragmente*. In: Programmheft der Ruhrtriennale zu Christoph Schlingensiefs *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*, 2009.

SIGNER, David: *Die Ökonomie der Hexerei oder Warum es in Afrika keine Wolkenkratzer gibt*. Wuppertal: Edition Trickster im Peter Hammer Verlag 2004.

WITTGENSTEIN, Ludwig: *Wiener Ausgabe. Studien Texte*. Bd. 2, hrsg. v. Michael Nedo. Wien, New York: Springer 1994.

SEKUNDÄRLITERATUR

a) Selbständige Werke

ANNÜß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Wilhelm Fink Verlag 2007².

BERKA, Roman: *Schlingensieffs Animatograph. Beobachtungen eines künstlerischen Langzeitprojekts von Christoph Schlingensief*. Diplomarbeit Univ. Wien 2008.

BOCK, Wolfgang: *Bild – Schrift – Cyberspace. Grundkurs Medienwissenschaft*. Bielefeld: Aisthesis 2002.

JANKE, Pia (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen*. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).

JAPPE, Elisabeth: *Performance. Ritual. Prozeß. Handbuch der Aktionskunst in Europa*. München, New York: Prestel-Verlag 1993.

KÜSSNER, Lisa Marie: *Sprach-Bilder versus Theater-Bilder. Möglichkeiten eines szenischen Umgangs mit den „Bilderwelten“ von Werner Fritsch*. Marburg: Tectum Verlag 2006.

LILIENTHAL, Matthias / PHILIPP, Claus: *Schlingensieffs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000.

LÜCKE, Bärbel: *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*. Paderborn: Wilhelm Fink Verlag 2008.

MERLAU-PONTY, Maurice: *Das Sichtbare und das Unsichtbare gefolgt von Arbeitsnotizen*. Hg. und mit einem Vor- und Nachwort von Claude Lefort. Übersetzt von Regula Giuliani und Bernhard Waldenfels. München: Fink 1994 (= Band 13 der Reihe Übergänge).

THYSSEN-BORNEMISZA ART CONTEMPORARY (Hg.): *The Animatograph*. Wien: T-B A21 2006.

b) Unselbständige Werke

BELTING, Hans: *Der Ort der Bilder*. In: Belting, Hans / Haustein, Lydia (Hg.): *Das Erbe der Bilder*. München: Beck 1998, S. 34-53.

BIERBICHLER, Josef: *Container, Kunst und Demokraten. Ein Besuch in Schlingensieffs Asylanten-Wohnheim*. In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): *Schlingensieffs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich*. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 176-181.

DIEDERICHSEN, Diedrich: *Christoph Schlingensief macht Wahlkampf am Prenzlauer Berg*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): Chance 2000. Die Dokumentation. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 30-39.

KOVACS, Teresa: „60 Sekunden im Krieg“. *Christoph Schlingensiefs Umgang mit den Bildern des Irakkriegs in Elfriede Jelineks Bambiland*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens Verlag 2011 (in Druck).

LÜCKE, Bärbel: *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vaternord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer – Elfriede Jelineks Bambiland und zwei Monologe. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse*. In: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 3/2004, S. 362-381.

LÜCKE, Bärbel: *Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) [sic] (für Christoph Schlingensiefs Area 7) zum Königinnendrama Ulrike Maria Stuart*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 61-83.

LÜCKE, Bärbel: *Parsifals Irrfahrt nach Afrika. Zu Elfriede Jelineks Text „Parsifal in Afrika“ für die Theaterinstallation „Area 7. Eine Matthäusexpedition von Christoph Schlingensief“*. In: Landes, Brigitte (Hg.): Stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2006, S. 89-96.

LUX, Joachim: „*Theaterverweigerer*“ *an der Burg. Schleef – Stemann – Schlingensief – Häusermann*. In: Janke, Pia (Hg.): Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens Verlag 2007 (= Band 3 der Reihe DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums), S. 152-168.

N. N.: *Der Animatograph*. In: Programmheft der Stiftung Schloss Neuhausen zu Christoph Schlingensiefs *Der Animatograph. Odins Parsipark*, 2005.

N. N.: *Gong Xiaowei*. In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Frankfurt/Main: Suhrkamp 2000, S. 114-115.

PHILIPP, Claus: *Brief an die Burg*. In: Programmheft des Wiener Burgtheaters zu Christoph Schlingensiefs *Area 7 – Matthäusexpedition*, 2006.

STREHLER, Stefan: *Das Mysterium vom Wolfgangsee*. In: Finke, Johannes / Wulff, Matthias (Hg.): Chance 2000. Die Dokumentation. Agenbach: Lautsprecher-Verlag 1999, S. 73-91.

UMATHUM, Sandra: *Christoph Schlingensief. Regisseur der schnellen Reaktion*. In: Dürschmidt, Anja / Engelhardt, Barbara: Theater der Zeit. Arbeitsbuch 2003, S. 144-151.

VAN DER HORST, Jörg: *Eine „Lebensmaschine“ von Christoph Schlingensief*. In: Programmheft der Stiftung Schloss Neuhausen zu Christoph Schlingensiefs *Der Animatograph. Odins Parsipark*, 2005.

c) Nachschlagewerke, Lexika

HOWATSON, Margaret (Hg.): *Reclams Lexikon der Antike*. Stuttgart: Reclam 1996.

KÄHLER, Hans-Joachim: *Medizinisches Wörterbuch. Erklärung von Fachbegriffen aus der ärztlichen Praxis*. Wiesbaden: Englisch 1988⁴.

LAMER, Hans: *Wörterbuch der Antike. Mit Berücksichtigung ihres Fortwirkens*. Stuttgart: Kröner 1976⁸ (= Kröners Taschenausgabe Bd. 96).

SØRENSEN, Bengt Algot: *Das Unendliche*. In: Sørensen, Bengt Algot (Hg.): *Geschichte der deutschen Literatur*. Band 1. Vom Mittelalter bis zur Romantik. München: Beck 2003², S. 297-298.

d) Interviews

Interviews mit Elfriede Jelinek

N. N.: *Albträume Interview*. In: Der Standard, Album Bambiland, 13.12.2003.

Interviews mit Christoph Schlingensief

AHRENS, Gerhard / SCHLINGENSIEF, Christoph: *Das Universum hat keinen Schatten*. In: Programmheft der Stiftung Schloss Neuhausen zu Christoph Schlingensiefs *Der Animatograph. Odins Parsipark*, 2005.

KOVACS, Teresa: „*Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen.*“ *Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2010. Wien: Praesens Verlag 2010, S. 15-29.

MICHALZIK, Peter: *Der Todestag – Schlingensief im Interview mit der Frankfurter Rundschau*. In: http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t044&article=2004_michalzik (3.7.2010).

N. N.: „*Ich habe dem Krebs eine Tür geöffnet*“. In: Frankfurter Rundschau, 13.9.2008.

SLOTERDIJK, Peter / SCHLINGENSIEF, Christoph: *Der Theatervirus. Peter Sloterdijk im Gespräch mit Christoph Schlingensief*. In: Theater heute, Nr. 8/9 August/Sept. 2000, S. 1-2.

Weitere Interviews

WILLE, Franz / LILIENTHAL, Matthias: *80 Prozent Eigendynamik!* In: Theater heute, Nr. 10 Okt. 2010, S. 18-23.

LUX, Joachim in der Sendung *Kulturjournal* auf Ö1 am 26.8.2010.

e) Zeitungsberichte und Rezensionen

CERNY, Karin / GRISSEMANN, Stefan: „*Habe verdammt viel Elternhaus dabei*“. In: Profil, 1.12.2003.

GABLER, Thomas: *Ewigkeitsfrage endet im Liebestod*. In: Kronen Zeitung, 22.3.2009.

HEINE, Matthias: *Schlingensiefs wilde, tolle Krebs-Messe*. In: <http://www.welt.de/kultur/theater/article2476561/Schlingensiefs-wilde-tolle-Krebs-Messe.html> (23.9.2009).

HEINE, Matthias: *Schlingensief – Tod des liebenswerten Provokateurs*. In: <http://www.welt.de/kultur/article9129878/Schlingensief-Tod-des-liebenswerten-Provokateurs.html> (22.8.2010).

HIRSCHMANN, Christoph: *Brennpunkt „Bambiland“*. In: Format, 5.12.2003.

KNAPP, Michaela: *Schlingensief: „Die Messer werden gewetzt“*. In: Format, 28.11.2003.

KRALICEK, Wolfgang: *Der letzte Künstler*. In: Falter 3/2006.

KRALICEK, Wolfgang: *Österreich wie es stinkt und lacht*. In: Theater heute, Nr. 8/9 August/Sept. 2000, S. 4-11.

KRALICEK, Wolfgang: *Sammlung Schlingensief. Im Namen des Hasen: Christoph Schlingensief präsentiert im Burgtheater die szenische Installation „Area 7“*. In: Theater heute, Nr. 3 März 2006, S. 8-9.

N. N.: „*Melancholische Cassandra*“. In: Profil, 11.10.2004.

N. N.: *Tod mit 49 Jahren. Jelinek: „Schlingensief war einzigartig“*. In: <http://www.oe24.at/kultur/Jelinek-Schlingensief-war-einzigartig-0761000.ece> (21.8.2010).

N. N.: *Mankell will sich für Operndorf einsetzen*. In: <http://derstandard.at/1282978708440/Vermaechtnis-Mankell-will-sich-fuer-Operndorf-einsetzen> (13.9.2010).

N. N.: *Christoph Schlingensief ist tot*. In: <http://www.spiegel.de/kultur/gesellschaft/0,1518,713076,00.html> (21.8.2010).

SICHROVSKY, Heinz / AUGUSTIN, Elisabeth: *Gewalt, Porno und Ekstasen aus der Hölle der Obsession*. In: News, 18.12.2003.

TIMMERBERG, Helge: *Wir trafen Schlingensiefs Traum*. In: <http://www.bild.de/BILD/unterhaltung/kultur/2010/09/05/christoph-schlingensief/sein-traum-atmet-weiter-teil-1.html> (13.9.2010).

f) Internetquellen

N. N.: *Chance 2000 – Partei der letzten Chance / Wahlkampfzirkus '98 / Wahlkampftournee / Wahldebakel '98*. In: <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t014> (15.7.2010).

<http://www.church-of-fear.net/deutsch/index.html> (15.7.2010).

<http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t041> (15.7.2010).

<http://www.kochmeister.com/r/42113-thueringer-blutkuchen.html> (21.2.2011).

http://www.volksbühne.com/praxis/gedenken_3000__fuer_christoph_schlingensief/ (6.3.2011).

5. ANHANG

5.1 ABSTRACT

In den Jahren 1998 bis 2010 entstanden zahlreiche gemeinsame Projekte der beiden Künstler Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensief. Jelinek verfasste für und über den Künstler eine Vielzahl an Texten. Das Textkorpus, das für die Zusammenarbeit und für die Auseinandersetzung der Autorin mit Schlingensief relevant ist, umfasst fünf essayistische Texte (*Laß dir raten: Gründe Staaten!*, *Der Raum im Raum*, *Interferenzen im E-Werk*, *Schlingensief*, *Der Verschwender*), sechs Theatertexte (*Ich liebe Österreich*, *Bambiland*, *Irm sagt:*, *Margit sagt:*, *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)*, *Tod-krank.Doc*), einen Chateintrag (*gelb*) sowie ein Statement zum Tod von Schlingensief.

Jelineks Texte für und über Schlingensief unterscheiden sich formal nicht von ihrem übrigen Werk, nehmen jedoch inhaltlich deutlich auf den Künstler Bezug. Es können vier Ebenen bestimmt werden, die für die Präsenz des Künstlers und seines Werks innerhalb der Texte von Bedeutung sind: die Strategie, Schlingensief als mögliche Sprecherinstanz hörbar zu machen; die Übernahme und Fortschreibung von Motiven; die Reflexion von Schlingensiefs Ästhetik; die Reflexion der Zusammenarbeit.

Durch die Textstrategie, Schlingensief als mögliche Stimme hörbar zu machen, wird v.a. in den beiden Theatertexten *Parsifal: (Laß o Welt o Schreck laß nach!)* und *Tod-krank.Doc* die Präsenz des Künstlers erzeugt. Mithilfe von Verweisen auf Schlingensiefs Biografie und auf sein Werk wird er vom Leser als mögliche Sprecherinstanz assoziiert.

Motivübernahmen und -fortschreibungen sind in allen Texten vorhanden. Die wichtigsten Motive sind das Motiv der Erlösung und das Motiv der Krankheit. Beide wurden von Schlingensief zentral bearbeitet und fanden Eingang in Jelineks Texte. Das Motiv der Krankheit wird von Jelinek im Theatertext *Tod-krank.Doc* aufgegriffen. Sie assoziiert mit der Krankheit eine Höhle im Körper und entwickelt daraus ihren Text weiter. Das Motiv der Erlösung wird von Jelinek v.a. mit religiösen und antiken Erlösungsmythen verbunden sowie mit der Frage, ob Kunst zur Erlösung führen kann. Jelinek dekonstruiert in ihren Texten jegliche Erlösungsphantasien und negiert die Frage nach der Möglichkeit der Erlösung durch Kunst. In den nach dem Tod entstandenen Texten der Autorin zeigt sich jedoch die Tendenz, Schlingensief als „Kunstheiland“ zu verklären.

In den essayistischen Texten reflektiert Jelinek Schlingensiefs Ästhetik. Sie ordnet ihn als bildenden Künstler ein und unterstreicht den Kunstcharakter seiner Arbeiten. Der von Schlingensief entwickelte Animatograph stellt für sie das zentrale Element seiner Arbeiten dar, da Schlingensief damit die Trennung zwischen Publikum und Bühne aufhob.

Jelinek stellt besonders in den neuesten essayistischen Texten die Frage nach ihrem eigenen Vorkommen innerhalb der Arbeiten des Künstlers. Einerseits betont sie, dass ihre Person und ihre Texte in den Werken des Künstlers zum Verschwinden gebracht wurden, andererseits hält sie fest, dass Schlingensief ihre Texte transformierte und „auf andre Weise wirksam“ (S) werden ließ. Jelinek löst dieses Spannungsfeld, das sie damit eröffnet, nicht auf, beendet ihren Text *Schlingensief* jedoch mit einer Formulierung, die die Möglichkeit des Vorhandenseins in den Werken Schlingensiefs nicht ausschließt.

Trotz der speziellen Form der Zusammenarbeit muss in Hinblick auf Jelinek und Schlingensief von einem künstlerischen Austausch gesprochen werden, da Jelinek in ihren Texten deutlich auf den Künstler Bezug nimmt und es innerhalb der Arbeiten Berührungspunkte gibt, von denen ausgehend wiederum neue Werke entwickelt wurden.

5.2 LEBENSLAUF

NAME: Maria Teresa Kovacs

PERSÖNLICHE DATEN

geb. am 4.9.1987

ledig

AUSBILDUNGSDATEN

1997-2001 Musisches Realgymnasium Oberschützen

2001-2006 Musikgymnasium Oberschützen

seit WS 2006 Studium der Germanistik und Theater-, Film- und Medienwissenschaft

BERUFSPRAXIS

2007-2008 Praktikum im Elfriede Jelinek-Forschungszentrum

WS 2008/09-WS 2009/10 Tutorin am Institut für Germanistik

seit Herbst 2008 wissenschaftliche Mitarbeiterin im Elfriede Jelinek-Forschungszentrum

Februar 2009-Jänner 2010 Mitarbeiterin des Forschungsprojekts *Aufbau eines Multimedia-Archivs zu den feministischen Arbeiten Elfriede Jelineks sowie Erstellung eines Gesamtbestandskatalogs* am Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.

April 2009 Diskussionsleitung des Gesprächs *Kein Ort.Nirgends.* mit Raimund Fastenbauer, Paul Gulda, Walter Manoschek, Jonny Moser und Berthold Sandorffy im Rahmen der Veranstaltungsreihe „Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*“ von 23.4.-20.5.2009 in Wien, veranstaltet vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum

Jänner 2010 Einführungsvortrag „60 Sekunden im Krieg“. *Christoph Schlingensiefels Umgang mit Bildern des Irakkriegs* bei der Veranstaltung „Wir sind wieder vor dem Fernseher gesessen.“. Medien-Krieg-Kunst“ am 20.1. im Projektspace Karlsplatz der Kunsthalle Wien, veranstaltet vom Elfriede Jelinek-Forschungszentrum

seit April 2010 Mitarbeiterin des Forschungsprojektes *Körper-Macht-Medien. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wissenschaftliche Auswertung und öffentliche Präsentation* am Elfriede Jelinek-Forschungszentrum.

Oktober 2010 Vortrag im Rahmen der „Langen Nacht der Museen“ in Rechnitz mit dem Titel *Rechnitz (Der Würgeengel) – Künstlerische Auseinandersetzungen mit dem Massaker in Rechnitz vom 24. März 1945*

MITORGANISATION VON VERANSTALTUNGEN

Jänner 2009 Symposium: „RITUAL.MACHT.BLASPHEMIE. Kunst und Katholizismus in Österreich seit 1945“ (in Kooperation mit der Universität Wien, dem Wiener Volkstheater und dem Essl Museum)

April-Mai 2009 Veranstaltungsreihe „Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)*“ (in Kooperation mit der Israelitischen Kultusgemeinde, dem Jüdischen Museum Wien, R.E.F.U.G.I.U.S und dem Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien)

März 2010 Buchpräsentation *Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“* im Institut für Theater-, Film- und Medienwissenschaft der Universität Wien

PUBLIKATIONSLISTE

BUCHPUBLIKATION ALS HERAUSGEBERIN

„Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Wien: Praesens Verlag 2010 (= DISKURSE.KON-TEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd. 6). (zus. mit Pia Janke und Christian Schenkermayr).

AUFSÄTZE

„Nimm hin und iß mein Fleisch“. Zum Kannibalismusmotiv im Epilog von Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian (Hg.): Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Wien: Praesens Verlag 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), S. 289-309.

Chronik der Ereignisse. In: Janke, Pia / Kovacs, Teresa / Schenkermayr, Christian: Die endlose Unschuldigkeit. Elfriede Jelineks „Rechnitz (Der Würgeengel)“. Wien: Praesens Verlag 2010 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 6), S. 28-44.

„Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen“. (Gespräch mit Christoph Schlingensiefel). In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. ELFRIEDE JELINEK-FORSCHUNGSZENTRUM 2010. Wien: Praesens Verlag 2010, S. 15-29.

Chronik des Jahres 2009. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. ELFRIEDE JELINEK-FORSCHUNGSZENTRUM 2010. Wien: Praesens Verlag 2010, S. 279-303.

„60 Sekunden im Krieg“. Christoph Schlingensiefels Umgang mit den Bildern des Irakkriegs in Elfriede Jelineks *Bambiland*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. ELFRIEDE JELINEK-FORSCHUNGSZENTRUM 2011. (In Druck)

Chronik des Jahres 2010. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. ELFRIEDE JELINEK-FORSCHUNGSZENTRUM 2011. (In Druck)

INTERNETPUBLIKATIONEN

Ich liebe Österreich (Theatertext). Auf der Internetplattform „JeliNetz“: <http://www.univie.ac.at/jelinetz/> (4.6.2007).

Rechnitz (Der Würgeengel) (Theatertext). Auf der Internetplattform „JeliNetz“: <http://www.univie.ac.at/jelinetz/> (4.6.2007).

Lust (Roman). Auf der Internetplattform „JeliNetz“: <http://www.univie.ac.at/jelinetz/> (4.6.2007).

MITARBEIT AN PUBLIKATIONEN

Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek Forschungszentrum 2010. Wien: Praesens Verlag 2010.

Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens Verlag 2011 (In Druck).