

Inhaltsverzeichnis

Aufsätze

- Valérie Leyh (Liège) 1 Die Narrenburg im Waldwinkel. Theodor Storms Auseinandersetzung mit Adalbert Stifter.
- Reika Hane (Berlin) 29 Schweigen des Verstummtten. Stille Rebellion und aggressive Gehorsamkeit in Thomas Bernhards Drama ›Ein Fest für Boris‹.
- Natalie Bloch (Luxembourg) 49 Kapital, Religion, Gewalt. Die Untoten und Zombie-Stimmen in Elfriede Jelineks ›Babel‹.
- Françoise Rétif (Rouen) 69 Ecriture des limites, limites de l'écriture. Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Edmond Jabès.
- Anja Pompe (Berlin) 83 Shakespeare-Factory. Machine Célibataire. Hamletmaschine: Andy Warhol. Marcel Duchamp. Heiner Müller.
- Lisa Schons (Konstanz) 99 „Ah earth you old extinguisher“. Die Funktion der Wüste in Samuel Becketts Dramen.
- Keith Moser (Starkville, MS) 111 The De-centered Humanism and Cosmic Engagement of J. M. G. Le Clézio. Posing Questions in an Age of Suspicion.
- Kai Spanke (Berlin) 131 Zeichen des Holocaust. Ikon, Symbol und Index als reflexive Kategorien in Robert Thalheims ›Am Ende kommen Touristen‹.
- Lukas Werner (Wuppertal)

- 147 VERZEICHNIS DER LITERATURWISSENSCHAFTLICHEN DISSERTATIONEN AN ÖSTERREICHISCHEN UNIVERSITÄTEN

Berichte und Besprechungen

- Klaus Amann (Klagenfurt) 171 Norbert Christian Wolf, Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen; Band 20).
- Kurt Bartsch (Graz) 179 Wilhelm Hemecker und Manfred Mittermayer (Hrsgg.), Mythos Bachmann. Zwischen Inszenierung und Selbstinszenierung.
- Aage Hansen-Löve (München) 186 Jürgen Brokoff, Geschichte der reinen Poesie. Von der Weimarer Klassik bis zur historischen Avantgarde.
- York-Gothart Mix (Marburg/Lahn) 205 ‚Erinnerung ist schon etwas Merkwürdiges. Sie erfindet sich permanent neu.‘ Das nationalsozialistische Getto in der neueren (auto)biographischen Literatur und geschichtswissenschaftlichen Forschung. (Sammelrezension.)

Hrsg. im Auftrag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Institut für Kulturwissenschaften und Theatergeschichte, von Herbert Foltinek, Hans Höller, Michael Rössner. Redaktion: Hermann Blume. REDAKTIONSKOMITEE: Albert Berger (Klagenfurt), Renate Brosch (Stuttgart), Georg Danek (Wien), Aage A. Hansen-Löve (München), Friederike Hassauer (Wien), Manfred Pfister (Berlin), Wolfgang Riehle (Graz), Marie Luise Wandruszka (Bologna), Werner Welzig (Wien).

SPRACHKUNST

Beiträge
zur Literaturwissenschaft
Jahrgang XLII/2011
1. Halbband

S O N D E R D R U C K

Verlag der
Österreichischen Akademie
der Wissenschaften



OAW

KAPITAL, RELIGION, GEWALT

Die Untoten und Zombie-Stimmen in Elfriede Jelineks ›Babel‹

Von Natalie Bloch (Luxembourg)

Der Aufsatz untersucht die Funktionen der Untoten- und Zombie-Stimmen in Elfriede Jelineks Theaterstück ›Babel‹. In diskursanalytischer Perspektive wird das Stück sowohl vor dem Hintergrund des Zombie-Booms im 20. Jahrhundert als auch im Kontext der medialen Verlautbarungssprache des zweiten Irakkriegs betrachtet. Hier lässt sich die These aufstellen, dass in der Rede der lebenden Toten die Funktionsmechanismen von Krieg und Religion in unserer vom Kapital durchdrungenen Welt freigelegt werden.

The essay analyses the functions of the Undeath- and Zombie-voices in Elfriede Jelineks play ›Babel‹. The text will be examined in discourseanalytical perspective against the background of the Zombie-Boom in the 20th century as well as in the context of the medial speech of the 2nd War on Iraq. It will be made the case, that the speech of the living death exposes the mechanism of war and religion in a world steeped in capital.

I.

Zombies: Die Rückkehr des Verdrängten

Der als Zombie-Vater geltende Filmemacher George Andrew Romero sagte in einem Interview zu seinem vierten Zombiefilm ›Land of the Dead‹ 2005, dass man seine Zombies als Metaphern für die gesellschaftlichen Zustände in den USA sehen könnte: „Das ist das ja, worum es heutzutage geht in Bushs Amerika. Die Regierung baut sich eine schöne kleine Welt auf, in der sie verdrängt, was ihr nicht gefällt.“¹⁾ Ähnlich verhält es sich in Elfriede Jelineks Textgeflecht ›Babel‹²⁾, auch hier wird die Welt, in der sich der jüngste Irakkrieg abspielt, von den Untoten und den nach Menschenfleisch gierenden Sprechern, mächtig aus den Angeln gehoben, wobei bestimmte Kriegereignisse wie aus einem bizarren kollektiven Unbewussten hochgespült werden.

¹⁾ So GEORGE A. ROMERO in einem Spiegel Online Interview: „Zombies sind wie wir“. <http://www.spiegel.de/kultur/kino/0,1518,368223,00.html> (30.11.2012)

²⁾ Uraufführung durch Nicolas Stemann 2005 am Akademietheater Wien. – Druck: ELFRIEDE JELINEK, Bambiland. Babel. Zwei Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 2004. Die drei ›Babel‹-Texte werden zitiert unter den Siglen: ›Irm sagt‹: IS; ›Margit sagt‹: MS; ›Peter sagt‹: PS.

In diesem Beitrag möchte ich die Funktionen dieser Untoten-Stimmen untersuchen und sie in Hinblick auf die durch sie aufgerufenen bzw. ihnen nahestehenden Diskurse befragen. Die diskursanalytische Vorgehensweise soll unter Berücksichtigung der formalen und sprachlichen Konstruktion der Theatertexte erfolgen, da hierdurch die Themen und Diskurse auf bestimmte Art perspektiviert sind.³⁾ Ich möchte behaupten, dass in der Rede der lebenden Toten in ›Babel‹ die Funktionsmechanismen von Krieg und Religion in unserer vom Kapital durchdrungenen Welt freigelegt werden. Das Untoten-Motiv führt vor, dass deren Funktionieren auf einem Verkennen ihrer Machtstrukturen beruht, die nicht in erster Linie binär konzipiert sind. Damit wird eine Perspektive auf Jelineks Untoten-Ästhetik eröffnet, die bislang wenig Berücksichtigung gefunden hat, was möglicherweise auch mit thematischen Verschiebungen in ihrem Werk zu tun hat, denn der Holocaust und die Verdrängung der Vergangenheit stehen hier nicht mehr im Vordergrund.⁴⁾

Der Boom des Untoten

Ein Blick auf das 20. Jahrhundert zeigt, dass sich der Zustand der modernen Industriegesellschaften anscheinend wunderbar mit dem Zombie-Thema erfassen lässt. Zombies und Untote sind als Großmetapher für soziale Konflikte bestens geeignet,⁵⁾ aber auch ökonomische Verhältnisse,⁶⁾ Genderkonflikte und Männlichkeitskonzepte scheinen sich mit ihnen erklären zu lassen⁷⁾. Seit Romeros erstem genrebildenden Zombiefilm „Night of the Living Dead“ (1969) gibt es bis heute immer wieder temporäre Hochphasen, in denen die Chorus Line⁸⁾ der geschlechtslosen, auf Menschenfleisch fixierten Untoten automatenhaft über die Leinwände schwankt – allerdings in mannigfaltiger filmischer Ausprägung und mit beweg-

³⁾ Die im Text aufgeführten Diskurse und intertextuellen Anspielungen werden also immer als Zitate in ihrer speziellen ästhetischen ‚Formung‘ betrachtet.

⁴⁾ Vgl. hierzu auch ›Bambiland‹ und ›Die Kontrakte des Kaufmanns‹.

⁵⁾ Romero hat es in der Tat geschafft, in jedem seiner Filme das Zombiethema mit neuem gesellschaftskritischem Zündstoff aufzuladen, bspw. mit dem Rassenkonflikt, der zunehmende Kluft zwischen Arm und Reich in der globalisierten Welt, oder den Gefahren einer entfesselten Wissenschaftstechnologie. ROMERO, „Zombies sind wie wir“ (zit. Anm. 1).

⁶⁾ So JOSEPH VOGL im Gespräch mit PHILIPP EKARDT auf dem besagten Untoten-Kongress. Nach Vogl lässt sich der Zombie als ein Schattenwurf des Humankapitals erfassen, das über Lebensversicherung, Bildung und Partnerschaft ökonomischen Effizienzvorstellungen Folge leistet. Diese Effizienzvorstellungen zielen letzten Endes auf die Umsetzung von Geld und wecken das Interesse der ‚Banken-Zombies‘ an uns.

⁷⁾ Vgl. hierzu MICHAEL FÜRST, FLORIAN KRAUTKRÄMER, SERJOSCHA WIEMER (Hrsgg.), Untot. Zombie, Film, Theorie, München 2011, S. 11f.

⁸⁾ „Anders als im Vampirfilm sind es nicht einige wenige, die die Menschen bedrohen, sondern üblicherweise ein entindividualisierter Massenkörper, von dem sich die Menschen hauptsächlich dadurch unterscheiden, dass sie ausgebildete Charaktere mit jeweils eigenständiger narrativer Funktion sind.“ (Ebenda, S. 23.)

licher Metaphorik⁹⁾. In den Jahren um 2010 lässt sich dennoch eine erstaunliche Hochphase des Untoten- und Zombie-Genres beobachten, von dem zahlreiche Filme,¹⁰⁾ aber auch Theatertexte künden, ebenso beginnt die wissenschaftliche Reflexion dieses Themas immens zuzunehmen.¹¹⁾ Der gegenwärtige Zombie-Boom kann hier allerdings nicht eingehend erklärt, sondern nur konstatiert werden, da er den Hintergrund bildet, vor dem auch Elfriede Jelineks Untote zu sehen sind. Bei den Versuchen, die spezifische Jelineksche Ästhetik zu ergründen, wird nämlich oft übersehen, dass die Untoten auch als eine massenkulturelle Anbindung an eine zeitgenössische popkulturelle Großmetapher fungieren – interessant sind hier die Parallelen und Unterschiede zum Film-Zombie auf die ich im Folgenden kurz eingehen möchte.

Durch Jelineks Werk geistern von Beginn an Untote, Vampire und Stimmen, die sich als Tote oder als verwesene Leichen beschreiben. Diese unterscheiden sich allerdings zutiefst von den literarischen Traditionen des Vampirs oder Gespenstes, die im Zeichen einer Literatur des Unheimlichen und Unerklärlichen stehen¹²⁾ und tragen insbesondere in den späteren Texten die Attribute des Film-Zombies. In der Forschung wird allerdings stets nur auf ihre Ästhetik des Unheimlichen verwiesen, „die poetologisch wie medienästhetisch das Unheimliche und Untote im literarischen Schreiben verankert und in steter Reaktion mit den gegenwärtigen Medien (Virtuelle Realität, Fernsehen) steht“.¹³⁾ Doch wird kaum erörtert, dass sich die vampirisch-untoten Widergänger auf höchst ungewöhnliche Weise zu Wort melden und *nicht* – was ja eine naheliegende Vermutung wäre – als vermeintliche ‚Gegenstimmen‘ zu den anderen Stimmen in Jelineks Texten identifiziert werden können. Im Gegenteil, das Sprechen der Untoten stellt keinen Bruch zu dem Sprechen der Lebenden dar, sondern speist sich in seinem eingemeindenden

⁹⁾ Vgl. ebenda, S. 8f.

¹⁰⁾ Wie auch der Klappentext des 2011 erschienenen Sammelbandes ›Untot. Zombie, Film, Theorie‹ (zit. Anm. 7) bestätigt: „In jüngster Zeit haben die Zombies erneut an Popularität gewonnen. In Filmen wie ›28 WEEKS LATER‹, ›ZOMBIELAND‹ und zahlreichen Remakes von Klassikern des Genres erobern sie die Kinoleinwände zurück. Anders als die frühen Voodoo-Zombies sind die Untoten nun häufiger das Resultat biologisch-medizinischer Experimente und der Skrupellosigkeit global agierender Konzerne. Sie sind Träger von Viren oder tragen den Krieg gegen den Terror in die abgeschotteten Kristallpaläste der Finanzmetropolen.“ Natürlich bezeugt auch das Erscheinen dieses Sammelbandes selber das gesteigerte Interesse am Zombie.

¹¹⁾ Mai 2011 fand beispielsweise in Hamburg auf Kampnagel ein international besetzter Kongress mit dem Titel ›Die Untoten. Life Sciences & Pulp Fiction‹ statt.

¹²⁾ Jelinek selber stellt ihr Prosawerk in die Tradition des Gespensterromans der Gothic Novel, wobei in ihren Texten die Motive von Tod, Grab und Geistern eine grundlegend andere Funktion besitzen. 1969, ein Jahr nach dem ersten Romero-Film, wird in einer Anthologie Jelineks ‚Horrorgeschichte‘ ›DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs‹ veröffentlicht, in der eine multiple vampirische Untotenfigur im Zentrum steht und traditionelle Vampir- und Horrorgeschichten travestiert werden.

¹³⁾ Diese Zuschreibungen sind dem Programm des Jelinek-Workshops ›Ich will kein Leben‹ ‚Elfriede Jelineks Ästhetik des Untoten‹ entnommen (<http://www.untot.info> [30.11.2012]).

Duktus und seinen Inhalten aus den gleichen medialen und literarischen (oft der Höhenkammliteratur entnommenen) Quellen.¹⁴⁾

Während sich die Film-Zombies von den Film-Menschen in der Regel durch Gefühlskälte und ein dumpfes entindividualisiertes Bewusstsein unterscheiden, sind die Untoten-Zombie-Stimmen in Jelineks Texten nicht nur so eloquent wie ihre lebenden Pendants, sie werden auch von den gleichen Bedürfnissen getrieben – häufig sind das Kopulations-, Mord- und Gewaltgelüste. Damit stellt sich die Frage, warum überhaupt sich als untot bezeichnende Sprecher oder Stimmen auftreten müssen, wenn sich ihr Sprechen, ihre Wahrnehmung, ihre Themen nicht von dem der Lebenden unterscheidet – wenn es außer der Behauptung tot zu sein, keine Unterscheidungsmerkmale gibt?

In der Sekundärliteratur wird die Untoten-, Zombiemetapher zum einen als Betonung der monströsen Züge der Jelinekschen Figuren und Stimmen verstanden, wie es beispielsweise Lücke für ›Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama‹ tut: „die Identitätsspaltungen, Gefühlsabspaltungen und Realitätsverzerrungen ihrer Zombie-Figuren [macht sie] anhand von Verdrehungsfiguren, Digressionen [...] und Sprachkaskaden sichtbar“¹⁵⁾. Dies bleibt allerdings sehr allgemein, denn außer dass das Zombie-Motiv einen bestimmten Assoziationsraum aufruft, wird ihm kaum eine weitere Funktion zugeschrieben und es findet keine differenziertere Analyse des Zombihaften statt. Eine weitere in der Forschung häufig auftretende Sichtweise bestimmt das Untote allgemein als Allegorie auf die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit und des Holocausts. In der Tat ist dieser Kontext auch in vielen Texten Jelineks vorhanden,¹⁶⁾ doch häufig geraten über seine ausschließliche Fokussierung andere Aspekte des Untoten aus dem Blick. Insbesondere seit ›Kinder der Toten‹ (1995), dem als ihr Opus Magnum angesehenen Prosatext, in welchem sich alle Figuren im Verwesungszustand befinden, wird das die verschiedenen Produktionsebenen durchdringende Untote als Versuch gewertet, der „fehlenden Aufarbeitung und Erinnerung der Opfer des Nationalsozialismus“ Gehör zu verschaffen.¹⁷⁾ Der Zusammenhang von Untotem und der Wiederkehr des Verdrängten scheint auch durch die Biographie der Autorin beglaubigt, wobei ›Kinder der Toten‹ als „schaurig-pathetisch-nihilistische [...] Totenklage auch für ihre eigenen Angehörigen, die im Holocaust ermordet wurden“¹⁸⁾ angesehen wird.

¹⁴⁾ In diesem Verfahren treten „kollektive diskursive Grundbefindlichkeiten“ (FRANZISKA SCHÖSSLER, *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*, Tübingen 2004) zu Tage, die wiederum mit psychoanalytischen und philosophischen Theorien und Erklärungsmodellen überblendet werden. Identitätskonstruktionen und Gewaltmythen, Erinnerungsdiskurse, deutsche Geschichte und zeitgenössische Gewaltformen sind untrennbar miteinander verbunden und legen wortreich frei, was in gegenwärtigen Diskursen nicht gesagt wird.

¹⁵⁾ BÄRBEL LÜCKE, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, Paderborn 2008, S. 143.

¹⁶⁾ Antisemitismus und Holocaust bilden auch den expliziten Kontext der Untoten in neueren Theatertexten Jelineks z. B. in ›Das Werk‹, ›In den Alpen‹ und ›Rechnitz (Der Würgengel)‹.

¹⁷⁾ So das Programm des Jelinek-Workshops ›Ich will kein Leben‹ (zit. Anm. 11).

¹⁸⁾ LÜCKE, *Elfriede Jelinek* (zit. Anm. 15), S. 91.

Diese Sichtweise lässt allerdings ebenfalls einiges außer Acht: Die leitmotivische Prägung untoter Figuren und Stimmen, die sich auf die deutsche Vergangenheit bezieht, scheint nicht die unschuldigen Toten des Holocausts auferstehen zu lassen, wie manche Deutungen nahelegen. So sagt beispielsweise Lücke, ›Kinder der Toten‹ werde „zur grausigen Anklage der Toten an die Lebenden, die das Gedächtnis an die Toten verloren haben und die Taten und Toten verleugnen“¹⁹⁾. Sie geht sogar so weit, die Untoten zu Heiligenfiguren, zu „unruhige[n] Lazarusse[n]“²⁰⁾ zu erhöhen, eine These, die zwar zur Wiederkehr des verdrängten Holocausts passen würde, aber in Anbetracht der zumeist schlachtenden, nach Menschenfleisch gierenden, sexbessenen Untoten-Figuren und Stimmen kaum aufrecht erhalten werden kann. Auch kehren Jelineks Untote *nicht* mit einer Anklage oder einem Auftrag an die Lebenden zurück, wie es dem klassischen Motiv von Schauer- und romantischen Gruselgeschichten entspricht.²¹⁾ Jelineks Widergänger – und hier kommen wir wieder zu Romeros Zombies – sind dumpfe Pendants der Lebenden, Nationalsozialisten, Kannibalen und Schlächter, die durch ihren Tod höchstens in eine andere Daseinsform übergegangen sind.²²⁾ Selbst wenn man die Untoten als Nazi-Täter liest, stellt sich die Frage, warum sie als Untote zurückkehren, wenn sich doch die Lebenden selber schon permanent als Täter profilieren, die für ihr rassistisches Gedankengut keinesfalls über das Auftauchen der Untoten an ihre Nazi-Vergangenheit erinnert werden müssen. Kurz: Wozu braucht man sie?

Wenn untotes und lebendiges Sprechen austauschbar sind, wenn keine armen kranken Lazarusse wieder zum Leben erweckt werden, sondern monströse Sprecher und Stimmen, muss, um die Funktionen dieses Sprechens in den Blick nehmen zu können, sowohl danach gefragt werden, wer denn genau spricht, d. h. wie sich die Untoten-Stimmen konturieren als auch danach, wie das Verhältnis von Leben und Tod bestimmt wird.

Im Folgenden werden die untoten Stimmen in ›Babel‹ also *nicht* als Metapher auf die verdrängte nationalsozialistische Geschichte gelesen, die ja in vielen Texten Jelineks aufgerufen wird, sondern der Schwerpunkt liegt auf der genauen Analyse ihrer Erscheinungsformen und Kontexte, die, so meine anfängliche Behauptung, globale Sinnkonstruktionen und Funktionsmechanismen freilegen. Dabei bedient sich Jelinek der traditionellen Dichotomien binärer Oppositionsmodelle und legt ihre ideologischen Verstrickungen und Antriebe frei, indem sie sie umbaut und

¹⁹⁾ Ebenda, S. 92.

²⁰⁾ Ebenda.

²¹⁾ Dabei soll zumeist etwas in der Gegenwart richtig gestellt werden, damit sie wieder verschwinden oder aber sie selber haben noch etwas zu erledigen.

²²⁾ Jelineks Schreibmotiv scheint hier in erster Linie Vergeltung bzw. Rache an den Überlebenden. In einem Interview sagt sie, dass die zu Unrecht Lebenden bei ihr sterben müssten „und wenn sie schon tot sind, töte ich sie ein zweites Mal, doppelt hält besser. [...] Ich bin da im Grunde ganz totalitär. Ich sage, dass nach dem, wie die Nazis hier gehaust haben, niemand das Recht hat, ruhig und glücklich zu leben.“ „Ich bin die Liebesmüllabfuhr“, Interview mit ELFRIEDE JELINEK: <http://www.profil.at/articles/0448/560/99059/interview-ich-liebesmuellabfuhr> (30.11.2012)

entstellt. Doch bevor untersucht werden kann, welche ‚übertünchten‘ Diskurse des hegemonialen und medialen Sprechens die Untoten-Figuren in ›Babel‹ zu Tage fördern und welche binären Modelle dabei aufgelöst werden, soll die Gesamtstruktur des Textes betrachtet werden, da diese das Untoten-Motiv auf spezifische Weise perspektiviert.

II.

Das Textgeflecht ›Babel‹

Das Textgeflecht ›Babel‹ bildet zusammen mit ›Bambiland‹, das Christoph Schlingensiefel 2003 am Wiener Burgtheater uraufführte, einen komplexen Organismus, der über vielschichtige Verbindungen zum Irakkrieg zusammenwirkt. In ›Bambiland‹ wird der Krieg selber zum „Kriegsnebenschauplatz“²³⁾, während die Zurschaustellung des Krieges als ‚stark‘, ‚potent‘, ‚geil‘ in einem Lobgesang auf Waffen und Technik in den Vordergrund rückt. ›Babel‹ hingegen kann als „Nachkriegstrauma-Protokoll“²⁴⁾ bezeichnet werden, das nicht minder ironisch angelegt ist. In einer Mischung aus religiöser, gewalttätiger und voyeuristischer Euphorie wird der Krieg in ›Babel‹ in unendlichen Sprachspielen persifliert und kommentiert. Dabei rücken in jedem der drei ›Babel‹ Texte jeweils andere Kriegs-Aspekte in den Vordergrund und zugleich mäandern durch alle Teile bestimmte Motive und Themen, wie beispielsweise die Einflechtung religiöser Bezüge und göttlicher Anrufungen.

Schon die mythologische Referenz des Titels verweist sowohl auf das Sprachgewirr zu ›Babel‹ als auch auf den Golfkrieg: Die hebräische Fassung der Bibel übersetzt „Babel“ als Wortspiel, das „Geplapper“ oder „Wirrsal“ bedeutet. Der Titel ›Babel‹ lässt sich damit schon als metasprachlicher Kommentar auf die drei höchst hybriden Sprecherstimmen lesen und auf die Unentwirrbarkeit des Textes, welcher die Rezipientin hilflos gegenübersteht. Doch das Zitieren des Babel-Mythos ruft neben der Sprachverwirrung noch weitere Themen auf, die insgesamt im Kontext des Irakkriegs gelesen werden können, wie beispielsweise das der Hybris, und verweist auf die topographische Situierung des Ortes – das alte Babel lag im ehemaligen Mesopotamien, dem heutigen Irak.

Die drei ›Babel‹-Texte treten darüber hinaus nicht nur über bestimmte sprachliche Motive und Metaphern in eine lose Beziehung zueinander, sondern auch durch die den Texten vorausgehenden Nennungen der Sprecherinstanzen „Irm“, „Margit“ und „Peter“. Auch wenn mit diesen Namensnennungen sichtbare Körper für die theatrale Situation suggeriert werden, fungieren sie jedoch nur noch als bloße Hülle des Sprechens. Jenseits der diskursiven Ordnungen existieren sie nicht mehr, denn die vermeintliche Identität, die durch die Namen vorgegeben zu sein

²³⁾ CHRISTOPH SCHLINGENSIEFEL, *Unnobles Dynamit*. Elfriede Jelinek. Vorwort, in: JELINEK, *Bambiland. Babel* (zit. Anm. 2), S. 7–12, hier: S. 9.

²⁴⁾ FRANZ WILLE, *Der wüste Sturm*, in: *Theater heute* (2005), S. 6f., hier: S. 6.

scheint, wird durch die Einarbeitung verschiedenster Subjekt- und Geschlechtszuschreibungen, Zitate und Sprechweisen komplett zerstört und unterlaufen. In allen Texten finden sich verschiedene Stimmen, auf die über den Gebrauch der Indices „ich“ und „wir“ hingewiesen wird und in denen sich verschiedene Redeperspektiven kreuzen. Dennoch erschließt sich der Zusammenhang der ›Babel‹-Texte nur schwer, weshalb die beiden für das Untote-Motiv relevanten Texte, ›Margit sagt‹ und ›Peter sagt‹²⁵⁾, kurz skizziert werden sollen.

In ›Margit‹ werden Antriebe und Ursachen des Krieges verhandelt, dabei gewinnt die religiöse Ladung des Sprechens Oberhand. Die Verknüpfung von Religion und Krieg wird gepaart mit Kannibalismus und Kastrationsszenarien. Inzestuöse Mutter-Sohn-Beziehungen, der religiöse, im wahrsten Sinne einverleibend-verschlingende Blick auf ihren Sohn, den Jäger, Märtyrer und Kannibalen, dominieren das mütterliche Sprechen. Als „Mutter-Zombie“²⁶⁾, die Gottes Sohn in einem unbewussten, aber gewaltsamen Tötungsakt empfangen hat,²⁷⁾ als universale Mutterfigur, als Maria und Mutter aller Märtyrer, bleibt sie sich im gesamten Text durchgängig treu und stilisiert den Muttermythos in unzähligen Wortspielen, in denen die erlittene und ausgeführte Gewalt mit Theorien von Freud, Gross und Lacan überblendet wird. Mit ihrem Muttersein steht naturgemäß der Sohn im Zentrum ihrer Rede, an ihm führt die „Margit-Maria-Mutter-Gottes“-Stimme²⁸⁾ das bereits im ersten Text, ›Irm sagt‹, begonnene Kannibalismus-Thema weiter.

In ›Peter‹ wird schließlich die Gewalt des Irakkrieges (Folter, Mord, Miss-handlungen) in ihrer medialen Darstellung thematisiert. Diese wird permanent mit mythologischen Bildern der Antike überblendet und zugleich mit einer politischen Mythenkritik beleuchtet, indem Jelinek sie unter anderem mit Benjamins ›Kunstwerk‹-Aufsatz (1935/1955), aber auch mit seiner ›Kritik der Gewalt‹ (1921) und Giorgio Agambens ›Ausnahmestand‹ (dt. 2004) liest. Waren es in den vorausgehenden Monologen die Frauen und Mutterfiguren, die das Wort führten, ist es nun scheinbar der Sohn – Krieger, Märtyrer, Apoll und ‚Gottvater‘ Bush zugleich – der das Kriegstreiben in seinen zahlreichen medialen Facetten und mythologischen Überblendungen zur Sprache kommen lässt. Ein Grund, warum der ›Margit‹-Text mit seinen religiösen Themen eine grundierend ergänzende Funktion für den ›Peter‹-Text vermuten lässt. Eine dominante paradoxe Selbstzuschreibung des Sprechers besteht darin, dass er sich immer wieder als untoter Toter (erneut eine Zombie-Figur) beschreibt, der als Soldat bzw. Häftling im Krieg gehäutet wurde. Die „Häutung“ stellt ihn zugleich in einen Kontext zu der ebenfalls als Ich-Stimme

²⁵⁾ Im Folgenden als ›Margit‹ und ›Peter‹ bezeichnet.

²⁶⁾ BÄRBEL LÜCKE, *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis. Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer*. Elfriede Jelineks ›Bambiland und zwei Monologe‹. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse, in: *Weimarer Beiträge* 50 (2004), S. 362–381, hier: S. 376.

²⁷⁾ „Ob das vielleicht Töten war, was der Gott mit mir gemacht hat? Nein. Es scheint etwas anderes gewesen zu sein, allerdings ähnlich gewaltsam.“ (MS, 99)

²⁸⁾ LÜCKE, *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis* (zit. Anm. 26), S. 375.

im Text herumgeisternden mythischen Figur des Marsyas, der als flötespielender Konkurrent Apolls von diesem an eine Fichte gehängt und ebenfalls gehäutet wurde. Mitunter lässt sich kaum entscheiden, ob Marsyas, der Söldner oder gar Apoll selber spricht.²⁹⁾ Dementsprechend kann der Sprecher auch flugs das Geschlecht und den Numerus wechseln und beispielsweise zu den drei prominenten Abu Ghraib Folterinnen Lynndie England, Sabrina Harmann und Megan Ambuhl werden. Die Themen der Gottes-Apoll-Bush-Figur, der medialen Bilder, des Krieges und der archaischen Mythen bilden also die Matrix der Stimmen in ›Peter‹ analog zum Kontext von Mutter-Maria, Märtyrer und Kannibalismus in ›Margit‹.

Obwohl ich mich in diesem Beitrag auf die Texte konzentrieren und keine Inszenierungen in den Blick nehmen werde,³⁰⁾ möchte ich zunächst die Paradoxie der leibhaftigen Anwesenheit der sich als tot ausgebenden Sprecher auf der Bühne umreißen, da diese theaterästhetischen Überlegungen auch zu einer ersten Hypothese in Bezug auf die Funktionen des Sprechens der ›Babel‹-Toten führen.

Exkurs: Das Paradox der lebenden Toten

Das Paradox der lebenden Toten betrifft nicht nur das Untoten- und Zombie-Thema, sondern ebenso die Frage, was passiert, wenn körperloses, entindividualisiertes Sprechen an konkrete Körper gebunden wird. Denn auch wenn Jelineks Theatertexte für ein Theater jenseits der Repräsentation und Abbildung, der Illusion und Identifikation stehen, muss ihre Bühnendimension mitgedacht werden und damit die „Rückbindung des Denkens an den Körper. Denken will sich – ebenso notwendig wie letztlich vergeblich – als vom Körper, vom Leiblichen getrennte, eigene und eigenständige Wirklichkeit behaupten. Auf der Bühne ist aber die Verlotung der Rede mit dem Körper unübersehbar. Sprache ist hier an leiblichen Ausdruck gefesselt.“³¹⁾

Im zweiten und dritten ›Babel‹-Text (›Margit sagt‹ und ›Peter sagt‹) weisen sich die Sprecher immer wieder explizit als Tote aus. *Margit* macht schon im ersten Satz ihres Monologs in einer klangvoll ironischen Alliteration deutlich, dass sie munter und höchst ‚lebendig‘ aus dem Totenreich reden kann: „Ich bin ausgerechnet auf meinem Wunder-wunden-Wanderweg zu Gott getötet worden“ (MS, 99) und auch *Peter* stellt in den ersten Sätzen klar, dass er bereits tot ist: „meins [damit ist das Immunsystem gemeint, Anm. d. Verf.] ist am Krieg getestet worden, an den Toten, die wir wieder neu hereinbekommen haben. Ich gehöre jetzt schon zu ihnen“

²⁹⁾ Dieser Vorgang des Kippens einer Figur und eines Themas in ein anderes wird von Lücke treffend mit dem aus der Wahrnehmungspsychologie entnommenen Ausdruck der Kippfigur bezeichnet. Vgl. LÜCKE, Elfriede Jelinek (zit. Anm. 15).

³⁰⁾ Diese Entscheidung stellt keine Bevorzugung des Textes gegenüber der Inszenierung dar, sondern markiert lediglich die eingeschlagene Analyserichtung.

³¹⁾ HANS-THIES LEHMANN, *Theorie im Theater? Anmerkungen zu einer alten Frage*, in: MIRIAM DREYSSE und FLORIAN MALZACHER (Hrsgg.), *Rimini Protokoll: Experten des Alltags. Das Theater von Rimini Protokoll*, Berlin 2007, S. 164–181, hier: S. 168.

(PS, 135). Auch in diesem Sinne ist der Körper Peters konsequenterweise nicht nur symbolisch, sondern ganz konkret zerstört: Der Sprecher beschreibt sich – neben seinen diversen anderen Identitäten – immer wieder als tot und verkohlt, seinen Körper als „Schlachtfeld“ (PS, 140) („ich, der sorgfältig bearbeitete Tote“; PS, 197) und vermag so als ‚Leiche‘ Peter an die realen körperlichen Auswirkungen des Krieges erinnern. Dementsprechend könnte in einer Inszenierung gezeigt werden, was die eingemeindende Sprache überdeckt – nämlich ihre physischen Konsequenzen. Hier wäre denkbar, dass der vielstimmige Polylog an einen Körper gebunden würde, der die leibhaftigen Verletzungen zeigt und der somit zum Demonstrationsobjekt der Gewalt und zur authentischen Dimension jenseits des Sprechens würde. Diese sich einer Inszenierung bietende Möglichkeit würde allerdings eine Dichotomie von Körper und Sprechen, Leben und Tod eröffnen, die in den sprachlichen Verfahren von ›Babel‹ nicht angelegt ist. Denn wenn wie hier innerhalb einer Rede Perspektiven und Positionen gewechselt werden, im freien Fall Sprechweisen und Diskurse aufeinander hageln und sich zahlreiche Identitäts- und Geschlechtswechsel bei gleichbleibender Sprecherinstanz vollziehen, wird es schwierig, dies mit der sprechenden Person oder Personengruppe zusammenzubringen.

Sprache und Körper werden zu eigenständigen, nebeneinander stehenden Ebenen,³²⁾ ohne dass allerdings bei diesem dissoziativen theatralen Verfahren eine völlige Autonomisierung der theatralischen Ebenen beobachtet werden kann, im Gegensatz zum postdramatischen Theater, das Lehmann³³⁾ immer wieder mit Begriffen wie „Ritual“ und „Zeremonie“ oder mit „magischen Bildern“ in Zusammenhang bringt. Denn die szenischen Vorgänge bleiben bei Jelineks Theatertexten stets an die diskursiven Vorgänge gekoppelt, gerade weil es in ihnen kein individualisiertes Sprechen mehr gibt. Die massenhaften, geschlechtswechselnden Replikanten widersetzen sich der Auratisierung und Fetischisierung des Körpers und des Lebens, wie sie häufig im postdramatischen Theater, im Tanz und in der bildenden Kunst unternommen wird.³⁴⁾ Nicht nur was gesprochen wird, erweist sich in der Theaterästhetik Jelineks als vorgeformt, auch die szenische Präsentation der sprechenden duplizierten Körper weisen diese als massenhaft produzierte aus, als Effekte des Sprechens. Hier lässt sich an Judith Butler anschließen, die die Geschlechtsidentität, das biologische Geschlecht und den Körper als Oberfläche

³²⁾ Rezeptionsästhetisch kann hier eine Aktivierung des Zuschauers vermutet werden, die theatralen Verfahren Jelineks provozieren einen „Gedächtnisraum“, wie Schößler konstatiert: „Im Idealfall vermag die szenische Präsentation durch den Schock, durch die Suspension alltäglicher Erklärungsmuster den Reizschutz der Erinnerung, die Deckgeschichten des Alltagsbewusstseins zu durchbrechen“ (SCHÖSSLER, *Augen-Blicke*, zit. Anm. 12, S. 28).

³³⁾ Vgl. HANS-THIES LEHMANN, *Postdramatisches Theater*, Frankfurt/M. 1999.

³⁴⁾ Auch Diederichsen kommt zu diesem Befund in Anbetracht der bildenden Kunst, in der „diese menschlichen Interfaces als reine Körper, reines Leben [...] fetischisiert werden“. DIEDERICHSEN, *Betroffene, Exemplifizierende und Human Interfaces*. Rimini Protokoll zwischen Theater, Performance und Kunst, in: DREYSSE/MALZACHER (Hrsgg.), *Rimini Protokoll* (zit. Anm. 31), S. 158–163, hier: S. 162.

kultureller Einschreibungen, als performativen Effekt einer diskursiven Praxis auffasst³⁵). Auch die Untoten in ›Babel‹ können als Effekte diskursiver Praktiken aufgefasst werden, die dem Sprechen nicht vorgängig sind, also ‚vor‘ oder jenseits des Diskurses nicht existieren, denn weder in Haupt- noch im Nebentext wird auf eine der Sprache jenseitige Todessphäre verwiesen. Dadurch wird der Blick auf den diskursiven Umgang mit dem Tod gelenkt,³⁶ der in ›Margit‹ ein religiöser und in ›Peter‹ ein die Kriegsführungsstrategien verschleiender ist. In beiden Fällen beruht die Genese der Untoten-Stimmen auf der Verbindung vermeintlicher Oppositionen, die komplexe Mischfiguren von Leben und Tod, Tätern und Opfern enthüllen.

III.

›Margit: Das Untote als Verschränkungsfigur

Die Aufhebung der Opposition von Leben und Tod

Die, wie sie selber von sich sagt, auf ihrem religiösen Heilsweg getötete Margit-Mutter-Maria-Stimme (MS, 99), deren Sprechen unaufhörlich um ihren kannibalischen Märtyrer-Selbstmordattentäter-„Gottessohn“ (MS, 105) kreist, entstellt christliche, aber auch islamistische Vorstellungen vom Tod und löst dabei die Dichotomie von Tod-Leben komplett auf.

Der Tod, im christlichen Denken wie im Islam aufgrund seiner Verheißungen von Wiedergeburt, Unsterblichkeit und Paradies paradoxerweise mit Leben und Lebendigkeit identifiziert, hindert die tote Muttergottes und Märtyrermutter nicht daran, fröhlich weiter zu sprechen und die ihr nach dem Tod versprochenen Verhältnisse vehement einklagen: „Wo ist das helle Licht, das mir ausdrücklich für den Todesfall versprochen wurde, und wo ist dieser ominöse, aber umso berühmtere Tunnel? Krieg ich die nicht, dann sterb ich auch nicht! Extra nicht!“ (MS, 100) Das trotziges Insistieren auf den christlichen und islamistischen Todesverheißungen aus dem Mund der Toten, ihr bockiges Auflehnen gegenüber einem Sterben, das nicht den gängigen Mythen entspricht, lassen Tod und Sterben als jederzeit revidierbare Zustände erscheinen. Jelinek entlarvt hier Todesmythen, die nur dann in die symbolische Ordnung integriert werden können, wenn sie ihr scheinbares Gegenteil verheißt: Die Steigerung des Lebens. Der Tod als ganz ‚anderes‘ ist damit aufgehoben. In diesem Sinne gibt die ‚tote‘ Märtyrermutter Aufschluss über das ‚lebendige‘ Totsein:

³⁵) Vgl. GERD POSSELT: <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=4> (30.11.2012)

³⁶) Häufig geht es dabei in Jelineks Texten darum, die Fixiertheit der abendländischen Philosophie auf den Tod zu entlarven, die paradoxerweise dazu dient „die Auseinandersetzung mit dem Massenmord zu vermeiden. Jelinek arbeitet [...] philosophische und literarische Zitate ein, die zuweilen zu Alltagsfloskeln banalisiert, den Tod als Intensität und auratisches Ereignis beschwören.“ (SCHÖSSLER, Augen-Blicke, zit. Anm. 12, S. 58.)

Man soll diejenigen, die auf der Strecke bleiben, die auf dem Weg Gottes, oder gar von ihm selbst, getötet wurden, nicht voreilig für tot halten. Sie sind vielmehr lebendig, lebendiger als lebendig, und zwar bei ihrem Herrn, und sie werden versorgt und gepflegt, auch wenn sie selbst erst mal Verpflegung werden müssen, egal wo, egal wofür, man sagt im Himmel. (MS, 100)

Das Sprechen macht keinen Halt vor *seinen* Toten und wird so von Jelinek unter Einsatz höchster Ironie in seinem unbegrenztem Radius gezeigt, wie beispielsweise durch die semantisch unmögliche Steigerung des Absolutadjektivs „lebendiger als lebendig“. Die den Tod über metaphysische und gesellschaftliche Instanzen festschreibenden Deutungsmuster werden so ausgehebelt. Ein sich dem Sprechen gegenüber befindendes ‚Außen‘ wie der Tod, ist nicht mehr konstruierbar, die Opposition von Leben-Tod wird als vermeintliche vorgeführt – in unseren religiösen Modellen ist sie schon lange aufgehoben. Auch die Funktionen dieser Todesauratisierungen kommen zur Sprache: Zum einen plausibilisiert das Todespathos die Forderungen nach Selbstaufgabe und Selbstverleugnung und legitimiert den Einsatz von Gewalt im Diesseits. Denn willige ‚Gotteskrieger‘ sind die Folge, selbstverleugnende Märtyrer und metzelnde Selbstmordattentäter, die die gleiche Vorsehung teilen: Sie müssen sich (und andere) opfern und dürfen dabei auf Erlösung und Belohnung hoffen, dementsprechend zitiert Margit ihren Sohn: „Wenn ich jetzt sterbe, also das wäre der absolute Höhepunkt“ (MS, 104). Zugleich tritt die Gewalt, die dieser gegen den menschlichen Instinkt gerichteten Selbstaufgabe innewohnt und die dem Kind von klein auf anezogen wird, bis es selber zum Vergewaltiger und Mörder wird, in Margits hymnischen Preisungen der „Freuden der totalen Selbstaufhebung“ (MS, 102) stets ironisch zu Tage.³⁷)

Die kannibalische Dimension des Christentums

Nicht nur die abstrusen Todesversprechungen verschiedener religiöser Ansätze und ihre Funktionen werden hier freigelegt, auch ist das untote Sprechen Margits durchweg von kannibalischen Gelüsten getrieben. Hier stellt sich die Frage, mit welchen Kontexten die den Zombie charakterisierende Gier auf Menschenfleisch verbunden ist und welche Rolle insbesondere die Religion in diesem Zusammenhang spielt. In travestierender Bedeutungsverschiebung wird nämlich das göttliche „Gericht“ (MS, 105), zum Sohnes- „Braten“, zum „Gericht“, nach dem die Mutter giert (vgl. MS, 104f.) und dessen Verzehr sie in unzähligen Variationen anpreist und ankündigt: „ich werde diesen Sohn verzehren [...] Hier bin ich, die Mutter! Dort ist der Braten, mein Sohn, auf den ich mich schon immer fixiert habe“ (MS, 126). Der Sohn wiederum weist deutliche Analogien zum Kannibalen von Rothenburg auf, er wird von dem gleichen Verlangen angetrieben, dem Töten, Auseinanderschneiden und Verspeisen-wollen eines Anderen,

³⁷) „Der Grundinstinkt will sich auch schon selbst erhalten, ist aber noch zu klein dafür, hängt da noch von den Eltern ab, bitte, der hat ja noch keinen Begriff vom Tod (obwohl er ihn doch so gern haben will!), von der Selbstaufhebung, von den Freuden der totalen Selbstaufhebung.“ (MS, 102)

wenn einer den dringenden Wunsch verspürt, sich den Penis abbeißen zu lassen – mein Sohn macht ihm das. [...] Er selber hat, ohne je das Metzgerhandwerk erlernt zu haben, seit frühester Jugend eben diesen heißen Wunsch und die innige Begabung, Menschen zu zerteilen, zu quälen oder auch zu verstümmeln. (MS, 105)

Als zentralen Antrieb für diesen gewalttätigen Mechanismus des symbiotischen, tötenden Sich-Einverleibens zwischen Mutter und Sohn bringt Jelinek immer wieder die Religion ins Spiel. Der Sohn ist somit nicht nur das potentielle Inzestopfer der Mutter, sondern sie lässt ihn in Anspielung auf die christliche Eucharistie zur Speise werden und entlarvt damit die kannibalischen Dimensionen einer Kerninszenierung der christlichen Religion. So erläutert sie „Nur so wird man Gott, der jeden Sonntag Tausenden als Essen dient“ (MS, 110f.) oder propagiert „Erlösung durch Verzehr“ (MS, 121).

Das Christentum, die Religion des ‚weißen Mannes‘ bildete stets ein wesentliches Distinktionsmerkmal gegenüber den ‚Wilden‘, den Stammesreligionen, die den rituellen symbolischen Verzehr von Menschenfleisch praktizierten. Die Erzählung von den Fleisch verzehrenden Wilden wurde von den Reiseberichten vermeintlicher Augenzeugen beglaubigt und ermöglichte jahrhundertlang die Diskriminierung und Kolonisierung indigener Völker und anderer Ethnien.³⁸⁾ In ›Margit‹ wird das schlichte Oppositionsmodell von Barbaren und Zivilisten aus den Angeln gehoben, indem gezeigt wird, dass der Kannibalismus auch im Christentum haust. Denn das hyperbolische Herausstellen des kannibalischen Herzstücks des christlichen Glaubens, der erst im Lobopfer die Gemeinschaft mit Gott erfährt, zeigt auch, dass der religiöse Diskurs im Inneren des Menschen eine barbarische Neigung verankert sieht, die in einem hochsublimierten, kontrollierten Akt abgeführt werden muss.³⁹⁾ Erst der unterschiedliche Umgang mit diesem, dem Menschen grundsätzlich zugesprochenen Begehren ermöglicht dem westlichen Menschen sich über andere religiöse Gruppen zu erheben. In ›Babel‹ wird in einem höchst blasphemischen Akt das religiöse Bild von Reinheit schlechthin aufgerufen – ausgerechnet die heilige Mutter Maria spricht immer wieder davon, den eigenen Sohn verzehren zu wollen und legt somit frei, was im christlichen Diskurs verschwiegen bzw. ins Religiöse verfeinert und verborgen liegt.

Neurosen und Tabus

Der amalgamierende⁴⁰⁾ Textfluss von mütterlicher Kastration, ödipalem Inzest und religiöser Opferung in ›Margit‹ lässt sich ebenfalls mit dem psychoanaly-

³⁸⁾ Vgl. EVA BISCHOFF, *Kannibale-Werden. Eine postkoloniale Geschichte deutscher Männlichkeit um 1900*, Bielefeld 2011, S. 122.

³⁹⁾ Der Kannibalismusvorwurf scheint dabei also nicht nur diesem „statisch binären Modell“ (Bischoff) der Abgrenzung von Eigenem und Fremden zu dienen, sondern wird zur Konstruktion eines tiefsitzenden Begehrens nach Einverleibung im westlich zivilisierten Menschen als auch im Wilden, das unter Kontrolle gebracht werden muss (vgl. hierzu ebenda, S. 13–15).

⁴⁰⁾ Diesen Ausdruck übernehme ich von BÄRBEL LÜCKE, *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis* (zit. Anm. 26).

tischen Modell Freuds lesen. Demnach haben sich Mutter und Sohn nie als Primärobjekte aufgegeben, eine Ablösung des Sohnes von der Mutter bei ‚gelungener‘ Entwicklung hat ebenso wenig stattgefunden, wie die der Mutter vom Sohn: „Er soll nur seine Mutter lieben und aus“ (MS, 108). Vom Ödipus-Komplex „dieser Sohn, der eigentlich mich ficken will“ (MS, 117) über die Kastration „obwohl ich ihm sein Glied schon viel früher weggenommen habe“ (MS, 126) bis zum mütterlich kannibalischen Entschluss „ich werde diesen Sohn verzehren [...] Hier bin ich, die Mutter!“ (MS, 126) werden die grundlegendsten und ältesten gesellschaftlichen Neurosen und Tabus aufgerufen. Während Inzest- und Mordtabu jedoch Freud zufolge selbst in geringfügig entwickelten Gesellschaften zur Eindämmung dieser beiden stärksten Gelüste der Menschheit ausgebildet werden, wird in ›Margit‹ das Fehlen dieser Tabus hyperbolisch zur Schau gestellt. Die permanente Thematisierung des Verspeisens von Menschenfleisch bricht mit dem letzten und stärksten gesellschaftlichen Tabu, „das Entmenschlichste, was man sich vorstellen kann, ist Menschenfleisch zu essen.“⁴¹⁾ Aus dem Schock dieses Tabubruchs zieht der Zombiefilm seinen Horror, doch in ›Margit‹ entspringt der Schock aus der Problemlosigkeit mit der dieser Tabubruch angepriesen wird.

Freud erhebt in ›Totem und Tabu‹ einen kannibalischen Mord zum Gründungsmythos unserer Gesellschaft, nämlich den der Söhne an ihrem gewalttätigen, ihnen die Frauen verweigernden Vater, den sie erschlugen, um ihren Hass zu befriedigen und ihn im Anschluss verspeisten, um sich vollständig mit ihm zu identifizieren. Aus der dem Vatermord folgenden Reue sind Freud zufolge die sittlichen Grundlagen der Gesellschaft entstanden, aus der Verehrung des toten Vaters die Religion. Die Mutter-Margit-Stimme fragt je nach Perspektive ein wenig verunsichert oder zynisch: „Entsteht so Religion?“ (MS, 127). Denn die von Freud geschilderte Gesellschaftsfundierung ist hier gründlich fehlgeleitet und mündet in mörderisch kannibalischen Ersatzhandlungen. Dieser Mythos lässt somit nicht nur die Religion entstehen, sondern bringt auch Gewalt hervor: Weil der sublimierte göttliche Vater nicht getötet werden kann, die Gewaltgelüste aber weiterhin bestehen, müssen sie im Sinne von René Girards Sündenbocktheorie blindwütig an Ersatzobjekten abgeführt werden.⁴²⁾

Die Mütter wiederum betreiben permanente „Sexualeinschüchterung an ihren Söhnen“ (MS, 123), da sie ihr eigenes verkorkstes Begehren aufgrund des aufopfernden ausschließlichen ‚Mutterseins‘ komplett auf ihn fixiert haben: „So gehört es sich für eine Mutter, die bestrebt ist, sich selber aufzuopfern“ (MS, 112). Weil der „Attentäter“-„Märtyrer“-„Soldat“-„Gardeoffizier“-„Todespilot“-Sohn (alle MS, 108) nicht zum Geschlechtsverkehr mit seiner „Märtyrermutter“ (MS, 111 u. 130)

⁴¹⁾ „Psychopathinnen sind nichts anderes als kultivierte Zombies“, Interview mit MARK BENECKE, in: FÜRST/KRAUTKRÄMER/WIEMER, *Untot* (zit. Anm. 7), S. 275–286, hier: S. 281.

⁴²⁾ „Dann will er Gott, den Vater, töten, beseitigen, wegmachen, keine Ahnung warum. [...] Gott sieht man eh nicht, also bitte, warum will er sich dann noch die Mühe machen und seinen Vater unbedingt umbringen? Will er ja gar nicht, er will bloß alle andren auch noch umbringen, na fein. Und wissen Sie was? Das macht er auch!“ (MS, 128)

gewillt ist, wird ihm auch der Zugang zu allen anderen Frauen verweigert: „Er soll nur seine Mutter lieben und aus“ (MS, 108). Daher ist es nur folgerichtig, wenn der Mutter-Zombie den Märtyrersohn, der sowieso nur als Ausstülpung des eigenen Selbst betrachtet wird, auch noch verschlingt: „So muss ich zärtlich werden und den Sohn essen, da er mich einfach nicht ficken darf, oder?“ (MS, 122).

Kannibalischer Kapitalismus

Das Thema des Tötens, Schlachtens und Verspeisens schließt sich darüber hinaus nahtlos an den nimmersatten gierigen Kapitalismus an, der ständig mehr Wünsche produzieren, sich verausgaben, verschulden und alles zur Ware machen muss. Notwendigerweise operiert er vor allen Dingen mit dem Sexuellen und allen anderen Trieben, die freie Betätigung der Lüste und des Gewinnstrebens darf nicht behindert werden. Eine Stoppregel kennt er nicht, dementsprechend ist auch das Sprechen unstillbar – was sich im dauerplapperndem Sprachmodus der Margit-Stimme widerspiegelt. Ihre eindringliche und aufgebrachte Sprechweise, die die Angesprochenen häufig in der ersten Person Plural einschließt, entzündet sich in einer permanenten animierenden Bezugnahme auf ihr Gegenüber, das zum Kaufen, Konsumieren und Verspeisen gebracht werden soll, zum Einverleiben eines Anderen. Das kapitalistische Einverleiben und ‚Ausschlachten‘ wird sprachlich wiederholt, denn auch das Sprechen annektiert problemlos jedes Gegenüber: Alle Redeperspektiven, alle Stimmen und Ansprechpartner werden in einer zentralen mütterlichen Redeperspektive gebündelt, womit nicht die Vielschichtigkeit der Stimmen und Themen befreit, sondern ihre Ähnlichkeit erzwungen wird.

Der Kannibalismus wird zur treffenden Zustandsbeschreibung unserer Zeit: Zum einen als Verschränkungsfigur von Religion und Psychoanalyse, zum anderen als Metapher für das einverleibende Prinzip des nimmersatten Kapitalismus als letzte noch mögliche Steigerung eines unersättlichen Hungers. Die exzessiven Rufe nach Fleisch karikieren darüber hinaus eine Gesellschaft, die dabei ist sich ihrer letzten Tabus zu entledigen: „Bis eine ganze Gesellschaft einmal Menschenfleisch essen wird“ (IS, 98).

IV.

›Peter: Die Untoten der Täter-Opfer-Verschachtelungen des Irakkrieges

Die Dekonstruktion des Ärztemythos

Die Untoten-Stimmen, die durch den höchst vielstimmigen dritten ›Babel-Text ›Peter‹ spuken, scheinen ebenfalls (Alltags-)Mythen zu dekonstruieren und die ihnen innewohnende Gewalt freizulegen. Der nach ärztlicher Hilfe rufende Tote verweist ebenso auf die von der Kriegsideologie oder der medialen Berichterstattung übertünchten Verhältnisse, wie die Täter-Opfer-Mischfiguren der Kriegstoten. So handelt es sich bei einer zentralen immer wieder auftauchenden

›toten‹ Stimme in ›Peter‹ um die eines im Krieg umgekommenen Folteropfers, das sich permanent beflissen und ehrfurchtsvoll an einen „Herr[n] Doktor“ (PS, 148) wendet, dessen ‚Aufgabe‘ offenkundig darin besteht, unsachgemäße, todbringende Behandlungen zu vertuschen und Folteropfern natürliche Todesursachen zu bescheinigen:

Sie [diese Verletzung, Anm. d. Verf.] soll mir von einem nicht ausgebildeten Wärter genäht werden, wie diesem vom Arzt gestattet wird. Aber zum Glück bin ich schon vorher tot. Was machen wir jetzt? Jetzt schieben wir einen Katheder in den Schwanz, damit es auf dem Weg zum Leichen-Schauhaus dann so aussieht, als wäre ich vorher schon tot gewesen. Jetzt bin ich es jedenfalls. Danke für diesen guten Einfall in meinen Körper, Herr Doktor. (PS, 148)

Die töricht komischen Hilferufe, die emphatisch mit dem Ausruf „Herr Doktor!“ beginnen, ziehen sich durch den gesamten Text: „Helfen Sie mir, Herr Doktor! Helfen Sie mir, Ihr ärztliches Fehlverhalten zu vermeiden!“ (PS, 160). Stets steht das Thematisierte in einem krassen Gegensatz und einer ironischen Spannung zu dem banalen Gesprächscharakter:

Einen Arzt bitte! Wenns geht sofort! Danke, daß es geht. Grüß Gott, Herr Doktor, mir tut da was weh! Sie werden mir doch in dieser Situation ärztliche Hilfe nicht verweigern wollen? Nein, das wollen Sie nicht, danke. Sie wollen, im Gegenteil, mich durch ärztliche Hilfe dorthin bringen, wo ich jetzt bin? Sie wollen, was aus mir wurde, planen, billigen und überwachen? Danke dafür. Können wir uns dann auch auf eine natürliche Ursache für meinen Tod einigen? Danke dafür. Was wollen Sie noch wissen? Wieso das Heil jetzt im Klo liegt? (PS, 147f.).

Dieser fingierte Dialog mutet wie die klischierte Zuspitzung eines Arzt-Patienten Gesprächs an, beginnend mit dem obligatorischen „Grüß Gott, Herr Doktor, mir tut da was weh!“. Die devote Dankbarkeit des Sprechers und sein Einverständnis mit allem, was der „Herr Doktor“ zu tun gedenkt, auch wenn es sich um die Vernichtung der eigenen Person handelt, wird hier ad absurdum getrieben. Dies kann als ein böser Kommentar auf das naive Verhältnis der Bevölkerung zum ‚Halbgott in Weiß‘ gelesen werden. Die Rolle der Ärzte bei Völkermorden und Folter kommt hier ins Spiel, indem sie u. a. befugt und verpflichtet sind, die Totenscheine auszustellen und so verhindern können, dass bestimmte Handlungen an die Öffentlichkeit gelangen.⁴³⁾ Das um Hilfe bittende tote Folteropfer und der Arzt, der nicht hilft, vielmehr die Folter weiter vorantreibt, stellen (ebenfalls durch die dreifache Nennung von „Heil“ im Umfeld dieser Passage) einen Konnex zum Nationalsozialismus her, in dem Mord und Folter als wissenschaftliche Experimente verbrämt wurden und Mediziner für die Vertuschung der wirklichen Todesursache sorgten.

Indem der zeitgenössische Ärztemythos, der von Integrität und Altruismus kündigt, vom bereits toten Sprecher unter sprachlichen Dauerbeschuss gestellt wird – denn kaum ein anderer Gesprächspartner wird im Text bezüglich der Folter und

⁴³⁾ Die Verbindung von Ärzten und Folterknechten wird bereits in ›Margit‹ vollzogen, indem sie in einem Atemzug genannt werden: „Kämpfe bei Frauen sind Kunstfehler, brutale Nachlässigkeiten der behandelnden Ärzte und Henker.“ (MS, 113)

des Nichthelfens so intensiv angegangen – wird das Spektrum der Kriegshelfer und Folterknechte auf in der westlichen Welt sakrosankte Bereiche ausgeweitet.

Die Täter-Opfer-Akteure des Irakkrieges

Auch in ›Peter‹ führt das Sprechen der Toten vor, dass sich bestimmte Dichotomien aufgelöst haben – in diesem Falle sind es die aus der medialen Berichterstattung über den Irakkrieg bekannt gewordenen Täter-Opfer-Konstellationen, die zu einem mehrfach codierten Täter-Opfer-Konglomerat werden, indem sie ineinander fließen und zugleich mit analogen mythologischen Verstrickungen gekreuzt werden. Im Sinne Arteels⁴⁴⁾ entspricht die Demontage einer personalen Darstellungsweise einer ‚Verunreinigung‘ der Schuld-Unschuld-Dichotomie und auch Lücke⁴⁵⁾ konstatiert immer ein „Zugleich‘ von Gegensätzen [...] also Täter und Opfer“ bzw. eine „Täter-Opfer-Mischfigur“⁴⁶⁾.

Hier soll der Blick auf eine dieser Täter-Opfer-Verschachtelungen gerichtet werden – auf das vermeintliche Opfer, das unzählige Male betont, dass das meiste von ihm „vollständig verkohlt“ (PS, 189) sei, ein „Schlachtfeld Körper“ (PS, 188), „ein Rumpftorso, ganz vollkommen total schwarz“ (PS, 190), „von der Brücke hängend“ (PS, 185). Diese untote Peter-Stimme findet ihr Pendant in den realen Akteuren des Kriegsgeschehens: Bei dem zum Folteropfer gewordenen, an einer Brücke baumelnden amerikanischen Söldner, der auch bei Jelinek das Wort ergreift, handelt es sich um einen nicht untypischen ‚Arbeitsunfall‘, der quasi zum Berufsrisiko seines Söldnerdaseins bei einer privaten militärischen Sicherheitsfirma gehört, die Jelinek über die mehrmalige Nennung der Firma „Blackwater“ im realen Irakkriegsgeschehen verankert.⁴⁷⁾ Jelinek nimmt hier augenscheinlich Bezug auf die vier Blackwater-Angestellten, die 2004 in Falludscha in ihrem zivilen Geländewagen erschossen wurden.⁴⁸⁾ Die angeheizte Menge zerstückelte ihre Leichen und zündete sie an, die bis zur Unkenntlichkeit verbrannten Körperteile wurden an Brücken und Stromleitungen aufgehängt. Ein Bericht des US-Kongresses gab

⁴⁴⁾ INGE ARTEEL, Elfriede Jelineks kinematographisches Theater, in: PIA JANKE (Hrsg.), Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen, Wien 2007, S. 23–31, hier: S. 26.

⁴⁵⁾ BÄRBEL LÜCKE, Zu Bambiland und Babel. Essay, in: Elfriede Jelinek: Bambiland. Babel (zit. Anm. 2), S. 229–270, hier: S. 251.

⁴⁶⁾ DIES., Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von „Bambiland/Babel“ über „Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach)“ (für Christoph Schlingensiefel, Area 7) zum Königinnendrama „Ulrike Maria Stuart“, in: JANKE (Hrsg.), Elfriede Jelinek (zit. Anm. 44), S. 61–85, hier: S. 71.

⁴⁷⁾ „Blackwater (genannt: Die Firma), ja dieses Grundstück jenseits der Grenze, ich weiß nicht welcher, wo die Menschen lernen müssen, von Partnern, Eigentümern, Investoren. Reden wir noch einmal in Ruhe: Wenn der Mensch ein Haus zu bauen beginnt, hat er noch keine Ahnung, daß die Firma Blackwater gleich daneben auch etwas bauen wird.“ (PS, 177)

⁴⁸⁾ Die vier hingerichteten Amerikaner waren in ungepanzerten, einzelnen Wagen ohne Feuerschutz durch andere Fahrzeuge im gefährlichen Sunni-Dreieck unterwegs. Bedingungen, die weder das US-Militär noch der CIA erlaubt hätten.

der Firma Blackwater eine Mitschuld für diesen Vorfall, sie warf ihr „unzureichende Vorbereitung, mangelnde Ausrüstung und schlechte Unterstützung ihrer Mitarbeiter vor“, da Blackwater über das Risiko einer Fahrt durch Falludscha informiert worden war⁴⁹⁾ und die Söldner Opfer ihres eigenen Risikokalküls wurden.

Der Fall Blackwater scheint exemplarisch für die weltweiten Privatisierungsbestrebungen zu stehen, die auch die Kriege erfassen, ein Umstand, den Peter-Söldner in ›Babel‹ freimütig anspricht: „Diese Welt ist rein privat, meine Firma ist rein privat, ich bins auch“ (PS, 185) und an anderer Stelle: „Ja, die Gefängnisse werden auch privatisiert, da haben Sie schon recht, aber warum auch nicht, der Krieg ist jetzt doch auch längst privat. Das machen wir alles ganz unter uns ab“ (PS, 195). In der Tat wird das US-Militär immer mehr durch private Söldnerfirmen ergänzt und ersetzt, denn der Staat spart mit der Nutzung dieser Firmen nicht nur Geld, weil er sie nur bei Bedarf zahlen muss, sondern er kann durch sie auch die ‚Schmutzarbeiten‘ in der Kriegsindustrie erledigen lassen. Das Los der in dieser privaten Kriegswirtschaft beschäftigten privaten Söldner kann ebenfalls mit einem ‚Zugleich‘ von Täter-Opfersein beschrieben werden, wie in dem Beispiel des Lynchmordes von Falludscha deutlich wird: Die als besonders rau und brutal geltenden Blackwater-Mitarbeiter, die laut Augenzeugenberichten bei Schießereien wahllos um sich feuern und als hoch bezahlte Folterknechte in Einrichtungen wie Abu Ghraib problemlos ihre Folterdienste leisten können, sind weder der Jurisdiktion der US-Army noch der des Stationierungslandes unterstellt.⁵⁰⁾ Doch auch für die Einsätze, die für staatliche Soldaten zu gefährlich oder verboten sind, werden private Söldner gekauft und eingesetzt, daher werden sie häufig zu Zielscheiben von Attentätern. Hier tut sich ein rechtsfreier Raum auf, ein Umstand der auch von Söldner-Peter nüchtern kalauernd thematisiert wird: „also ich liege in einem Bereich jenseits des Rechtsbereichs, weil ich nicht zur regulären Truppe gehöre, sondern privatisiert worden bin, wie der ganze Krieg insgesamt. Mehr als Krieg geht nicht“ (PS, 193).

Prosaisch scheidet der verkohlt an der Brücke hängende Söldner-Peter aus dem Kriegsgeschehen aus, denn er weiß um sein Berufsrisiko, für das er gut bezahlt wird: „Tausend Dollar am Tag. Mehr müssen Sie nicht wissen. Da wissen Sie dann schon, daß Sie es für dieses Geld auch gemacht hätten, wenn man Sie gefragt hätte“ (PS, 206). Die hier vorgeführte ökonomische Logik und das grenzenlose Einverständnis mit ihr führen zu einer weiteren unauflösbaren Durchdringung des Täter-Opfer-Gegensatzes, denn wie der Sprecher nahe legt, muss, wer A sagt, auch B sagen. Auch hier ist der tote Söldner ein Produkt der Kriegslogik, ihres Sprechens und ihrer Funktionsmechanismen.

⁴⁹⁾ Diese Informationen entstammen einem ›Spiegel online‹-Bericht: Blackwater-Affäre: Schwere Vorwürfe wegen Lynchmord von Falludscha, <http://www.spiegel.de/politik/ausland/0,1518,508401,00.html> (31.11.2012)

⁵⁰⁾ Nur wenn die US-Regierung ihre Auslieferung verlangt, können sie für Straftaten verfolgt werden.

Schluss

Die Funktion der Untoten in Jelineks ›Babel‹ ist, ähnlich wie bei Romeros Zombies, eine entschleiende: Die Macht- und Wirkungszusammenhänge von Kapital und Religion werden freigelegt und der Gewalt erzeugende Kern unserer religiösen und alltäglichen Mythen zu Tage gefördert. Diese Mythen und Erklärungsmodelle, die einem Bedürfnis nach Sinnstiftung folgen und die Funktion haben, bestimmte Machtverhältnisse zu stützen und zugleich zu verschleiern, werden über das Untoten-Motiv ihres verkennenden Charakters überführt. Das Zombie-Motiv bildet insofern eine Verschränkungsfigur der verschiedenen Diskurse von Krieg, Religion und Kapitalismus, wobei zugleich ihre ineinander greifenden Mechanismen vorgeführt werden.

Während Romeros Zombie-Massenkörper sich von den Menschen über seine Dumpfheit, Gefühls- und Sprachlosigkeit unterscheidet, plappern Jelineks Zombies/Untote unterschiedslos zu den ‚lebenden‘ Stimmen und zeigen schon hier eine Verwischung vermeintlicher Gegensätze. Nicht nur die diskursive Produktion des Todes als das ‚Anderer‘ wird somit dekonstruiert, bei genauem Hinschauen fällt auf, dass die Genese der Zombie-Stimmen grundsätzlich auf der Verbindung vermeintlicher Oppositionen beruht, die komplexe Mischfiguren von Leben und Tod, Tätern und Opfern enthüllen. Die vorherrschenden binären Denkmodelle werden somit als Mischfiguren entlarvt – wie beispielsweise in den Täter-Opfer-Konglomeraten des Irakkriegs. So verweisen die Untoten-Stimmen auf die von der Kriegsideologie oder der medialen Berichterstattung übertünchten Verhältnisse: Vom Blackwater-Söldner, der Opfer des eigenen Sicherheitskalküls wird, lassen sich wiederum Analogien zum ebenfalls im Text herumspukenden Kannibalen von Rothenburg ziehen, dessen Täter-Opfer-Status auch kaum geklärt werden konnte. Die Aufhebung der binären Denkmodelle entspricht jedoch kaum einem subversiven Akt im Sinne einer Gegengewalt, die sich gegen bestehende ‚alte‘ patriarchalisch-kapitalistische Hierarchien und Denkweisen wendet, denn diese würde die Funktionsmechanismen der gesellschaftlichen Macht verkennen: Das Machtgefüge des globalisierten Kapitals bedient sich schon längst revolutionärer Verfahren und Zeichensysteme, verflüssigt Gegensätze und profitiert von Widersprüchen und Kritik.

Die „Verschiebung der codierten Regel-Bedeutungen“⁵¹⁾ anhand der untoten *Peter-* und *Margit-* Stimmen besitzt einen zeigenden Gestus: Denn die Mischfiguren, die Fusion der Gegensätze und die hybriden Gebilde sind schon längst durchgesetzte Praxis auf dem freien, neoliberal durchdrungenen Welt- und Kriegsmarkt.⁵²⁾ Der verschlingende Grundgedanke des Kapitals sowie seinen

⁵¹⁾ LÜCKE, Zu ›Bambiland‹ und ›Babel‹ (zit. Anm. 45), S. 61.

⁵²⁾ Hier schließt sich die Frage an, warum wir, vielleicht ausgenommen in Bezug auf den postfordistischen Kapitalismus, noch in Oppositionsmodellen denken, wo diese doch überholt zu sein scheinen, warum wir in einer Art und Weise über Dinge sprechen, die ihnen nicht entspricht. Vielleicht weil sonst das Rechtsgefühl und die Orientierung verloren gehen würden, wenn es keine Dichotomien mehr gibt.

privatistischen Bestrebungen vertragen sich dabei wunderbar mit den paradoxen Funktionsmechanismen des Christentums und seinen kannibalischen Kerninszenierungen. Von der Auflösung der Oppositionen zeugt auch das Sprechen der Toten selber: Jedes Aufkeimen einer anderen Stimme, jeder Gegensatz wird in diesem Sprechen aufgelöst bzw. geht in ihm unter – Verfahren, die strukturell denen des globalisierten Kapitals entsprechen. Nicht die Verschiedenheit und Ambivalenz der Stimmen wird so befreit, sondern ihre Identität gewaltsam hergestellt.⁵³⁾ Die Untoten in ›Babel‹ stehen damit ähnlich wie die Zombies bei Romero für eine Gier nach Mehr, die den Schattenwurf des Raubtierkapitalismus plakativ zur Schau stellt. Als lebendes Paradoxon verkörpern die untoten Sprecher strukturell die Nivellierung jedes Anderen. Abschließend ließe sich sagen, dass Jelinek in ›Babel‹ die Bedingungsgefüge der Macht über die sprechenden Untoten neu justiert und damit ihre wahren Strukturen, Antriebe und Bedingungsgefüge zeigt.

⁵³⁾ Heimböckel stellt in diesem Sinne fest: „Als Vehikel zur Revitalisierung des Kapitalismus eignet sich Jelineks Auseinandersetzung mit ihm nicht, weil sie ursprünglich gegen ihn gerichtete Forderungen nach Autonomie, Kreativität und Erneuerungsbereitschaft in den Diskurs einbezieht, bis sie sich der kapitalistischen Alltagspraxis ununterscheidbar anverwandeln. Das gehört zur ästhetischen Selbstreflexion ebenso wie zu einem Sprechverfahren, das sich subversiv den autoritären Zugriffsweisen zu entziehen sucht.“ DIETER HEIMBÖCKEL, *Gewalt und Ökonomie. Elfriede Jelineks Dramaturgie(n) des beschädigten Lebens*, in: PIA JANKE (Hrsg.), *Jelinek Jahrbuch*, Wien 2010, S. 302–315, hier: S. 308.