

JASMIN DEGELING

MEDIEN DER SORGE, TECHNIKEN DES SELBST

Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens
bei Christoph Schlingensiefel und
Elfriede Jelinek



BÜCHNER

MEDIEN DER SORGE, TECHNIKEN DES SELBST

JASMIN DEGELING

MEDIEN DER SORGE, TECHNIKEN DES SELBST

Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens
bei Schlingensiefel und Jelinek



BÜCHNER-VERLAG
Wissenschaft und Kultur

ISBN (Print) 978-3-96317-238-0
ISBN (ePDF) 978-3-96317-776-7
DOI 10.14631/978-3-96317-776-7

Erschienen 2021 Buechner-Verlag eG, Marburg, www.buechner-verlag.de
Zugl.: Univ. Diss. Ruhr-Universität Bochum 2019



Der Originaltext dieses Werks erscheint unter den Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz CC-BY-NC-ND 3.0 DE: <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/3.0/de/>. Diese Lizenz erlaubt unter dem Vorbehalt einer nicht-kommerziellen Nutzung und der Namensnennung der Urheberin die Bearbeitung, Vervielfältigung und Verbreitung des Materials in einer unveränderten, unbearbeiteten Form in jedwedem Format oder Medium. Die Bedingungen der Creative-Commons-Lizenz gelten nur für das Originalmaterial. Die Wiederverwendung von Material aus anderen Quellen wie Textauszügen oder Abbildungen erfordern ggf. weitere Nutzungsgenehmigungen durch die jeweiligen Rechteinhaber_innen.

Cover: Fotografie und Gestaltung DeinSatz Marburg | tn

Bibliografische Informationen der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie, detaillierte bibliografische Angaben sind im Internet über <http://dnb.de> abrufbar.

www.buechner-verlag.de

Inhalt

1	Einführung	7
1.1	Medien der Sorge und Techniken des Selbst	7
1.2	Rezeptionslinien: Sorgepraktiken und Selbsttechniken	12
2	Schlingensiefs Heilsgeschichten	27
2.1	Einführung	27
2.1.1	Therapeutik des Denkens	35
2.1.2	Selbstkonstitution und Autobiographie	42
2.2	»Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt«: Ästhetik, Therapeutik und die Avantgarden	51
2.2.1	Wunden heilen in der »Kirche der Angst...«?	51
2.2.2	Beuys' ästhetische Anleitung zur Geistigkeit	79
2.2.3	Der Künstler und die Zeitkrankheit: Schlingensief liest Hugo Ball	95
2.3	Kunstreligion	103
2.3.1	Was ist »Kunstreligion«? Geschichte und Diskurs	103
2.3.2	Richard Wagners Heilsprogramm	118
2.4	Ein »Operndorf« in »Afrika«: Schlingensiefs Ästhetik und Politik der Sorge	136
2.4.1	Was könnte ein »Operndorf« in »Afrika« sein?	137
2.4.2	»Mea Culpa«, oder: »Ich weiß, ich war's«: Afrikanische Heilsversprechen, europäische Selbstsorge ...	154
2.4.3	Dramaturgien der Selbstsorge	162
2.5	»Kritischer Vitalismus«: Ästhetiken des Lebendigen	173
2.5.1	Ambiguität der Bilder	177
2.5.2	Leben und Überleben: Ästhetik und Politik der Zeit	185
2.5.3	Kritik kunstreligiöser Sakralisierung des Lebens	191

3	Jelineks Überleben im Internet	197
3.1	Einführung	197
3.1.1	Was ist ein Onlineroman?	197
3.1.2	Internetroman und De/Konstruktion literarischer Autobiographie	212
3.1.3	Materialitäten: Affekt, Medialisierung, Sorgepraxis	221
3.1.4	»Cyberspace«	235
3.1.5	Leben und Überleben im Internet	243
3.2	Autobiographien und Sorgetechniken	246
3.2.1	Sexuierte Autor*inschaft	246
3.2.2	»Was liegt daran, wer spricht«: Epistemologien literarischen Verschwinden-Wollens	261
3.2.3	Formzitat des Online-Tagebuchs – Rainald Goetz' »Abfall für Alle«	279
3.2.4	Psychoanalytische Techniken I – Neidische Subjektivierung	299
3.2.5	Psychoanalytische Techniken II: Trauerarbeit	312
3.3	Literarische Figurationen des Wanderns	333
3.3.1	Motivgeschichten und Figurationen des Wanderns	333
3.3.2	Melancholie und Mitteilbarkeit: Poetik der Sorge	351
3.4	Milieu des Romans: Internet, Leben, Sorge	359
3.4.1	Verendlichung I: Materialität des Schreibens	359
3.4.2	Verendlichung II: Roman als Milieu	368
3.4.3	Internet als Milieu: Virtualisierung&Selbstsorge	377
	 Schluss: Medien der Sorge und ästhetische Therapeutik	 385
	 Quellen	 395
	 Abbildungsverzeichnis	 421

1 Einführung

1.1 Medien der Sorge und Techniken des Selbst

Dienstag, 15. Januar

Heute Nachmittag habe ich entschieden, ein PET machen zu lassen. Das ist ein Verfahren, bei dem man in eine Röhre gelegt wird, vorher bekommt man eine Injektion mit einer radioaktiven Substanz, die in 110 Minuten zerfällt. Das habe ich mir gemerkt. Und die ist mit Traubenzucker angereichert, verteilt sich im Körper, und an den Stellen, wo ein Tumor ist, ist mehr von diesen Ablagerungen zu sehen, weil ein Tumor viel verbrennt. Deshalb nehmen die Leute auch ab, wenn sie Krebs haben. An den Stellen, wo es dunkel ist, ist nix. Man kann mit diesen Bildern also den Tumor identifizieren und Metastasen finden. Das einzige Problem ist, dass auch jede Entzündung zu sehen ist. Wenn die Bilder morgen also sagen, im Zentrum von meiner Lunge gibt es einen Tumor, dann ist das vielleicht nur eine Entzündung, die aussieht wie ein Tumor. Diese kleine Tür bleibt noch offen.¹

Anfang des Jahres 2008 beginnt Christoph Schlingensiefel mit täglichen, mündlichen Tonaufzeichnungen; 2009 werden Transkriptionen dieser Aufzeichnungen als *Tagebuch einer Krebserkrankung* – so der Untertitel – veröffentlicht. Ein Aufzeichnungsgerät wird ihn über die folgenden Jahre überallhin begleiten. Diesen Dokumenten ist ein hohes Bewusstsein für ihre eigene Medialität eingeschrieben: Schlingensiefel geht es um die Aufzeichnung seiner Gedanken »für die Autonomie der Kranken und gegen die Sprachlosigkeit des Sterbens.« [AB I, 9]. Es geht um Selbstdokumentation, gerade unter der Bedingung, dass der Gesundheitszustand, der do-

¹ SCHLINGENSIEFEL, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, München: btb Verlag 2010, S. 13. Im folgenden zitiere ich aus diesem Buch in der Kurzzitierweise mit der Sigle AB I und Angabe der Seitenzahl.

kumentiert werden soll, fragwürdig ist, sind doch die Ergebnisse bildgebender Verfahren der Krebsdiagnostik uneindeutig.² Damit verschränkt, und ebenso fragwürdig sind die Selbstbilder und Selbstdokumente. Schon im an das obige Zitat anschließenden Satz heißt es daher:

Ist merkwürdig, weil ich schon immer mit Bildern zu tun hatte, eigentlich in Bildern lebe. Aber es gibt eben Bilder, die haben keine Eindeutigkeit, in so einem Bild befinde ich mich zur Zeit. Und ich habe das schließlich immer gemocht, dass es Bilder gibt, die nicht eindeutig sind, die aus Überblendungen bestehen [...]. [AB I, 13]

Von vornherein ist Schlingensiefs Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bzw. des Über-sich-selbst-Sprechens eine Problematisierung des Verhältnisses von Medialität, Ästhetik und Subjektivierung eingeschrieben. Schlingensiefs künstlerische Praxis wird in der folgenden Zeit der diagnostizierten Lungenkrebserkrankung »Überblendungen« herstellen zwischen Theaterarbeiten, Videoarbeiten, selbstdokumentarischer Praxis in Tagebüchern sowie auf seinem Weblog, und öffentlichen Projekten wie etwa der Gründung des sogenannten »OPERNDORF AFRIKA« in Burkina Faso. Ästhetik und (Selbst)Therapeutik greifen ineinander. Sie kreisen um eine Frage: Kann Kunst heilen?

Diese Frage hat in der Moderne eine eigene politische und ästhetische Geschichte: Schlingensief entwickelt sogenannte »Techniken des Selbst« (Michel Foucault), und probiert hierfür eine ganze Reihe von Medien und Medientechniken aus in dem Versuch, sich endlich »um sich selbst zu kümmern« [AB I, 36]. Der Wunsch nach einer Gesundheit des Denkens, Empfindens wie Lebens verschränkt sich dabei mit der biopolitischen Geschichte moderner, ästhetischer Heilsprogramme, von Wagners Bühnenweihfestspielen bis hin zur Geschichte der Avantgarden des 20. Jahrhunderts wie dem Surrealismus, Joseph Beuys und dem Wiener Aktionismus.³

2 Die vorliegenden Analysen zur Selbstdokumentationspraxis Schlingensiefs habe ich in abgewandelter Form an anderer Stelle schon einmal veröffentlicht, siehe: DEGELING, Jasmin: »Kritisches Leben: Schlingensiefs Selbstsorge«, in: EBERT, Olivia u. a. (Hrsg.): *Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 241–250.

3 Vgl. zu dieser Problematik einen bereits publizierten Aufsatz von mir: DEGELING, Jasmin: »Heilung durch Kunst? Schlingensiefs Reenactments der Avant-

In Schlingensiefs Versuch, sich selbst zu heilen und die Figur des Kranken zu repolitisieren, schreibt sich seine künstlerische Arbeit wie autobiographische Praxis in die Geschichte der Kunstreligion ein, und, damit verbunden, in die Geschichte moderner Vitalismen⁴ und Exotismen (vgl. Abschnitt 2.5). Die vorliegende Arbeit interessiert sich daher für das Verhältnis von »Sorge« im Foucault'schen Sinn⁵ und »ästhetischen Therapeutiken«: Am Beispiel Schlingensiefs rücken im ersten Kapitel die historisch, politisch und medientheoretisch spezifischen Zusammenhänge von (Selbst)Sorge und moderner, ästhetischer Heilsanleitung in den Blick. Geleitet wird die Analyse von einem Interesse an der Verknüpfung von ästhetischen Konzepten, medialen Selbsttechniken und modernen Heilsprogrammen.

Das zweite Kapitel dieser Arbeit beschäftigt sich mit Elfriede Jelineks Online-Romanprojekt *Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman*⁶, einem autobiographischen Roman, der paradoxerweise jeder Form literarischer Subjektivierung erst einmal eine Absage zu erteilen scheint, indem er sich als (feministische) Dekonstruktion moderner Selbstkonstitution und literarischer Autobiographie entwirft. Auch diese Poetik erweist sich als Programm einer spezifisch modernen »Sorge um sich«, die mit Medien und Techniken experimentiert: *Neid...* unternimmt den Versuch, sich selbst einen bewohnbaren Raum im Internet zu schaffen – ästhetisch, poetisch wie medial. Medientechnisch ermöglicht wird dies durch das Heilsversprechen eines virtuellen »Cyberspace« und eine damit verbundene Absage an etablierte digitale wie analoge Produktionsbedingungen. In dessen virtueller Unendlichkeit, Leere und Weite übt *Neid...* eine digitale

garden der Performancekunst (Ball, Brus, Beuys und Nitsch)«, in: KNAPP, LORE, SVEN LINDHOLM und SARAH POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 173–190.

- 4 CANGUILHEM, Georges: *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin: August 2009; DEUBER-MANKOWSKY, Astrid, CHRISTOPH HOLZHEY und ANJA MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«, *Der Einsatz des Lebens*, Berlin: b_books 2009, S. 9–30.
- 5 FOUCAULT, Michel: *Hermeneutik des Subjekts: Vorlesung am Collège de France (1981/82)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- 6 JELINEK, Elfriede: »Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman«, in: [elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com) (2008–2007), <http://www.elfriedejelinek.com/fneid1.htm> (abgerufen am 14.10.2018). Im folgenden zitiere ich aus dem Onlineromanprojekt in der Kurzzitierweise mit der Sigle NEID und Angabe der Seitenzahl.

Askese im Medium und Format des frühen Onlinetagebuchs. So gibt das Onlineromanprojekt Raum für eine komplexe poetische Reflexion über Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens, über mediale Opazität und über den titelgebenden Topos des Neids auf das Leben der anderen und die Unfähigkeit, am Leben teilzunehmen. Die Vorstellung wiederum des frühen Internets als eines solchen leeren, von der »Realwelt« abgetrennten »Cyberspace« ist dem Onlineromanprojekt symptomatisch eingeschrieben: Er wird gewissermaßen zum diskursiven und mediengeschichtlichen »Spielfeld« des Onlineromanprojekts, das an der Schwelle zum sogenannten »Web2.0« verweilt.

Theoretisch beziehe ich mich auf die von Michel Foucault begonnene Neubeschreibung von Techniken des Über-sich-selbst-Schreibens, die eine theoretische wie historische Differenz zum traditionellen Feld der »Autobiographie« entwirft. Foucaults Projekt, eine Geschichte bzw. Genealogie des Subjekts und der Subjektivierung zu versuchen, orientiert sich an »Techniken des Selbst«, womit solche Techniken gemeint sind, mit denen ein*e Einzelne*r versucht, eine Änderung des Denkens und der Existenzweise herbeizuführen.⁷ Vor dem Hintergrund der analysierten Gegenstände betrifft diese Arbeit an einer Veränderung insbesondere Techniken der Heilung, der Gesundheit und des Überlebens. Foucault bezieht sich dabei auf die »askêsis«, die historischen Praktiken der Meditation bzw. der »Geistigen Übungen«, die in den antiken Sorgeschulen (Platonismus, Stoa, Kynismus) und somit am Beginn der Philosophie stehen. Der theoretische Einsatz von Foucaults Analyse besteht darin, mittels des Begriffs der Techniken des Selbst den Übungscharakter⁸ und die Medialität solcher Formen und Aufzeichnungstechniken des Selbst in den Vordergrund zu rücken. Dabei ist es wichtig, die von Foucault betriebene Sensibilisierung für unterschiedliche historische Konzepte und Praktiken der Sorge, und insbesondere jene stoischen Techniken des Über-sich-selbst-Schreibens der griechischen und römischen Antike, nicht einfach auf die Moderne

7 FOUCAULT, Michel: »Technologien des Selbst«, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV, 1980–1988*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 966–998.

8 MENKE, Christoph: »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in: HONNETH, Axel (Hrsg.): *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption – Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 283–299.

zu übertragen. Es wäre ein Missverständnis, etwa Schlingensiefs Ästhetik als »stoische«, nämlich als Einübung ins Sterben zu beschreiben, wie diese mitunter rezipiert worden ist.⁹ Genauso wenig ist Jelineks Online-Romanprojekt einfach eine Modernisierung historischer Formen »literarischer Selbstkonstitution«.¹⁰ Sie ist aber auch nicht nur – wie die gängige Rezeptionsgeschichte argumentiert – unendliches poetisches Maskenspiel und insofern eine Dekonstruktion der Möglichkeit von (moderner) Autobiographie schlechthin.¹¹ Die vorliegende Arbeit schlägt einen anderen Weg vor, als Jelineks Poetik im Sinne einer Wiederentdeckung antiker philosophischer Lebenskunst als »Ästhetik der Existenz« zu verstehen. Genausowenig aber soll jeder Frage nach Möglichkeiten des Über-sich-selbst-Schreibens eine theoretische Absage erteilt werden.¹² Vielmehr ist es ein zentrales Erkenntnisinteresse meiner Arbeit, mittels des Foucault'schen Konzepts der Selbsttechniken die Historizität zeitgenössischer Sorgepraktiken überhaupt erst bestimmbar zu machen, und ihr Zusammenspiel mit mediengeschichtlichen und ästhetischen Perspektiven in den Blick zu rücken.

Insofern interessiert es mich, wie die künstlerischen Arbeiten überhaupt die Frage nach der Gesundheit des Denkens und des Lebendigen stellen, und inwieweit somit ästhetische Arbeiten als Therapeutiken entworfen, ausprobiert, problematisiert werden. Hierfür rücken ästhetische Praktiken in den Blick als Prozesse der Mitteilbarkeit von lebendigen Zuständen, Empfindungen und Intensitäten. Fragen der Differenz – der Geschlechterdifferenz sowie ethnischer und kultureller Differenz – spielen dabei in der Analyse eine besondere und je spezifische Rolle. So sind Jelineks literarische Schreibweisen nur vor dem Hintergrund feministischer Kritik an Identitätspolitik zu verstehen, weshalb die Frage der Subjekti-

9 HEGEMANN, Carl: »Sterben lernen? Christoph Schlingensiefs Beschäftigung mit dem Tod«, in: JANKE, Pia und Teresa KOVACS (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler: Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens 2011, S. 328–341.

10 MOSER, Christian: *Buchgestützte Subjektivität: literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen: Niemeyer 2006.

11 CLAR, Peter: »Ich bleibe, aber weg.«: *Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek**, Bielefeld: Aisthesis 2016; TUSCHLING-LANGEWAND, Jeanine: *Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen Lust, Gier und Neid*, Marburg: Tectum Verlag 2016.

12 SCHNEIDER, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift: der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München: C. Hanser 1986.

vierung in Jelineks Arbeit immer schon verknüpft ist mit einer Kritik der Funktion von Autor*inschaft. Bei Schlingensief erweist sich das Nachleben kunstreligiöser Konzepte durch die Avantgarden hindurch nicht nur als Einschreibung gewisser (romantischer) Konzepte von Männlichkeit, Autorschaft und Werk, sondern auch als Nachleben von westlichen Exotismen und kolonialistischen Heilungswünschen.

Moderne Heilsprogramme und virtuelle Überlebensversuche – die diskutierten Materialien führen vor, dass Selbsttechniken, insbesondere selbstdokumentarische Techniken, sich in einem komplexen Gefüge situieren, das Weisen der Subjektivierung, mediale Praktiken und Medientechniken verschränkt. Und auch diese Verschränkungen werden wiederum durchkreuzt von Geschichten, Wissensformationen, Machtgefügen, – Sexuierungen, Wunschpolitiken, Differenzproduktionen.

1.2 Rezeptionslinien: Sorgepraktiken und Selbsttechniken

Michel Foucaults Konzept der Selbsttechniken hat in kultur- und sozialwissenschaftlichen Disziplinen bereits eine breite Rezeption erfahren. Das Foucault'sche Konzept der Sorge ist gegenüber diesem bislang weniger diskutiert und weiterentwickelt worden. Wie der Konnex sich theoretisch und disziplinär bislang ausgestaltet hat, werde ich im folgenden knapp skizzieren. In Foucaults Arbeit sind Sorge und Selbsttechniken eng miteinander verbundene Begriffe. Sie ergeben sich aus dem historischen Material antiker und frühchristlicher Selbstsorgeliteratur und dem in die antike griechische Philosophie eingebetteten Ideal eines selbst geführten, guten Lebens. Sorge und Erkenntnis sind – das ist Foucaults historischer wie analytischer Ausgangspunkt – in der klassischen Antike zwei miteinander verbundene Prinzipien einer Philosophie, die hier selbst immer schon Lebenskunst ist.¹³ Anhand dessen, und in strenger Differenz zur nachfolgenden Geschichte der Erkenntnisphilosophie, die sich daran ausbildet, das Prinzip der Sorge vergessen zu machen, entwickelt Foucault die Konzepte der Sorge und der

13 Vgl. FOUCAULT: *Hermeneutik des Subjekts*.

Selbsttechniken (vgl. Abschnitt 2.1.2: Selbstkonstitution und Autobiographie), und verbindet diese systematische Perspektive mit der (philosophischen) Arbeit an einer »Genealogie des Subjekts«.¹⁴

Rezeptionsgeschichtlich hat sich hingegen ein Fokus auf den Begriff der »Techniken des Selbst« herausgebildet, und zwar aus machanalytischer Perspektive. Das heißt, dass das Konzept der Selbsttechniken tendenziell als eine Technik der Macht ausgelegt worden ist, und weniger, wie Foucault es systematisch begründet hat, als eine spezifische Technik, die methodisch von Techniken der Macht unterschieden werden muss,¹⁵ um zu diesen ins Verhältnis gesetzt werden zu können, und um auf diese Weise das wechselseitige Verhältnis von Subjekt und Macht analysieren zu können.

Diese unterschiedlichen Interessen und Perspektivierungen, die sich an die Selbsttechniken anschließen, sind häufig mit der Diagnose einer »Wende« im Denken Foucaults begründet worden, die sich nach den Arbeiten zur Gouvernementalität ergeben habe:¹⁶ Diese »ethische« Wende oder »Wende zum Subjekt« ist dann meist als systematische Entpolitisierung der Analysegegenstände ausgelegt worden.¹⁷ Dies verkennt, dass Foucault der Machttheorie die »Genealogie des Subjekts« an die Seite stellt.¹⁸ Erst daraus ergibt sich die Problematisierung historischer Modi der »Führung« bzw. der »Regierung«.¹⁹ Zudem übergeht dieser Fokus die wahrheitskritische Dimension, die mit einer Kritik der Geschichte des Verhältnisses von Erkenntnis und Sorge einhergeht.²⁰ Erst diese methodi-

14 FOUCAULT, Michel: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit, Bd. 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989, S. 9–21.

15 FOUCAULT: »Technologien des Selbst«, S. 968.

16 HONNETH, Axel und Martin SAAR (Hrsg.): *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption: Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.

17 Vgl. MUHLE, Maria: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld: transcript 2008, S. 276ff.; Vgl. FRÖHLICH, Gerrit: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000: Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 35.

18 FOUCAULT, Michel: »Subjekt und Macht«, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 81–104.

19 Vgl. ebd.

20 BALKE, Friedrich: »Selbstsorge/Selbsttechnologie«, in: KAMMLER, Clemens, Rolf PARR und Ulrich Johannes SCHNEIDER (Hrsg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2008, S. 286–291.

sche Sensibilisierung für die Geschichtlichkeit des Prinzips der Sorge hat es Foucault ermöglicht, die moderne Gouvernementalität als historisch spezifische Form der Regierung des Selbst und der anderen beschreibbar zu machen. Somit wird es möglich, Modi der Selbst/Regierung, Selbst/Führung, Selbst/Übung unterscheidbar zu machen und zu repolitisieren.

Wie Gerrit Fröhlich in seiner 2018 erschienenen Dissertation bereits nachgezeichnet hat,²¹ hat sich in der bisherigen Rezeption des Foucault'schen Konzepts der Techniken des Selbst dessen Produktivität gerade in Bezug auf eine Problematisierung des spezifisch modernen Verhältnisses von Subjektivierung und Machtausübung gezeigt: Signifikant hierfür ist, in Anschluss an Foucaults methodischen Einsatz für eine Theorie zur Analyse von Machtbeziehungen, die Ausbildung der »Governmentality Studies«²² mit ihrem verstärkten Interesse für den Zusammenhang gerade von liberalen und demokratischen Gesellschaftsordnungen und deren Regierungsweisen.²³ Verbunden hiermit ist etwa das inzwischen als Schlagwort etablierte Konzept des »unternehmerischen Selbst« (Ulrich Bröckling).²⁴ Wie Fröhlichs Forschungsabriss dokumentiert, fokussiert diese Diskussionslinie eine sogenannte »Doppelfigur von Ermächtigung und Unterwerfung«,²⁵ die die Einsicht ausarbeitet, dass Freiheit bzw. eine freiheitlich-demokratische Grundordnung die Bedingung jeder Form von Selbst- und Fremdregerung sei. Diese Einsicht hat sich gerade für sozialwissenschaftliche Ana-

21 FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*.

22 BRÖCKLING, Ulrich, Susanne KRASMANN und Thomas LEMKE: *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, 6. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000; LEMKE, Thomas: »Gouvernementalität«, in: KLEINER, M. S. (Hrsg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2001, S. 108–122; LEMKE, Thomas: »Geschichte und Erfahrung. Michel Foucault und die Spuren der Macht«, in: *Michel Foucault: Analytik der Macht*. Frankfurt a. M. (2005), S. 317–348; ROSE, Nikolas: *Governing the Soul: the Shaping of the Private Self*, London: Routledge 1990; ROSE, Nikolas: *Inventing our selves: psychology, power and personhood*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1998.

23 Vgl. hier auch die Arbeiten von Andreas Reckwitz: RECKWITZ, Andreas: *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück 2006; RECKWITZ, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2017.

24 BRÖCKLING, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

25 FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*, S. 27.

lysen liberaler, moderner Gesellschaften im Spätkapitalismus als produktiv erwiesen, und zwar insbesondere, weil diese dem »Konflikt zwischen Individuum und Gesellschaft« analytisch verpflichtet sind.²⁶

Kennzeichnend für die Moderne ist gerade, dass sie dem Subjekt keine definitive Form gibt, sondern diese sich als ein Kontingenzproblem, eine offene Frage auftut, auf die unterschiedliche, immer wieder neue und andere kulturelle Antworten geliefert und in die Tat umgesetzt werden.²⁷

Diese Formbarkeit des Subjekts, nach welcher Kontingenz moderne Selbstverhältnisse kennzeichne, bilde nach Fröhlich gleichsam die Voraussetzung für die genuine »Verschränkung von Selbst- und Herrschaftstechnologien«^{28, 29} Sabine Maasen formuliert daher: »[N]eoliberale politische Rationalität regiert nicht *gegen*, sondern *mit* den entfalteten Selbsttechnologien. [Herv. i. O.]«³⁰ Nun bilden sich unter diesen Bedingungen For-

26 Vgl. RECKWITZ: *Das hybride Subjekt*, S. 9.

27 Ebd., S. 14. Reckwitz betont ebenso die »Multiplizität von Modernitätskulturen [...] innerhalb der europäisch-nordamerikanischen Kultur selbst.« (Ebd., S. 16.) Für die Zukunft dieser Perspektive stellt sich die Frage, ob das moderne Paradigma der Formbarkeit noch einmal hinsichtlich einer immanenten Rassifizierung und Sexuierung diskutiert werden müsste: Das von Reckwitz ab der bürgerlichen Moderne angesiedelte Paradigma der Kontingenz und Formbarkeit des Subjekts hat sich doch um den Preis der Verwerfung von Nicht-Weißen, Nicht-Bürgerlichen, Nicht-Männlichen ausbilden können, sodass es ebenso Effekt einer spezifischen Privilegierung derjenigen wäre, die als Subjekt anerkannt werden. Immerhin tendieren diese modernekritischen, soziologischen Perspektiven dazu, ein Ende des bürgerlichen Zeitalters der Industrie vorauszusetzen, und eine »nach-bürgerliche« Kultur der Arbeit und der Regierung des Selbst in den Vordergrund zu rücken. Mit Blick auf die gegenwärtige Krise des Selbstverständnisses eben jener »liberalen Gesellschaften« unter verschärften Bedingungen von Migrationsbewegungen, allgemeiner Globalisierung und der Infragestellung des Endes der Epoche des Kolonialismus, der Patriarchats und der Industrie, scheint mir eine mögliche Repolitisierung des Konzepts interessant.

28 FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*, S. 32.

29 Auch Nikolaus Roses einflussreiche, gouvernementalitätskritische Arbeit beruht auf der These, dass in der Moderne das Selbst überhaupt erfunden wird, und diese Herstellbarkeit des Selbst als Effekt wie Paradigma liberaler westlicher Gesellschaften erkannt wird, vgl. ROSE: *Inventing our selves*.

30 MAASEN, Sabine u. a.: *Das beratene Selbst: Zur Genealogie der Therapeutisierung in den »langen« Siebzigern*, Bielefeld: transcript 2011, S. 9.

men der Selbstsorge heraus, und zwar solche, die vollständig der Normierung und Disziplinierung unterliegen und also zweckrational einem spezifischen Kalkül gehorchen.³¹ Für diese Phänomene ist der Begriff »Selbstoptimierung« populär geworden.³²

Fröhlichs Darstellung zeigt symptomatisch, dass aus gouvernementalitätskritischer Perspektive die Techniken des Selbst eine gewissermaßen melancholische Signatur des Verlusts ursprünglicher Subjektautonomie aufgrund ihrer modernen Indienstnahme tragen.

Im Zuge ihrer Assimilation durch das Christentum und ihrer Integration in die Herrschaftsformen der Pastoral – und noch später in pädagogischen, medizinischen oder auch psychologischen Formen – haben die Technologien des Selbst ihre ursprüngliche Funktion im Rahmen der Lebenskünste weitgehend verloren.

Die Selbstkultur der Moderne trägt die Spuren all jener Veränderungen in sich, welche die Technologien des Selbst seit der Antike durchlaufen haben, und durch welche sie das Primat der Selbstsorge und die Zielsetzung subjektiven Autonomiegewinns weitgehend eingebüßt haben. Als die Sorge um sich ab dem 18. Jahrhundert dann wieder in den Fokus rückte [...], geschah dies längst unter den Vorzeichen von Gouvernementalität und Biomacht. Der Effekt dieser Transformationen ist bis in die Gegenwart spürbar, in der Begriffe wie Selbstsorge, Rückzug und Selbstverehrung noch immer von negativen Konnotationen begleitet werden.³³

Man findet diese idealisierende Bezugnahme auf die Selbstsorge im Unterschied zu einer Unterwerfung des Subjekts durchaus auch in feministisch geprägten Kontexten, wie hier in Eva Hubers Vorwort:

An die Stelle der von Michel Foucault als repressiv entlarvten »Technologien des Selbst«, einer bis dato praktizierten »Selbstbearbeitung«, die gesellschaftlichen Ordnungsprozessen Vorschub leistet, könnte der Umgang mit der eigenen Sub-

31 Vgl. FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*, S. 33.

32 ROOCK, Marco: »Die (Un)Lust an der Selbstoptimierung, Subjektivität im neoliberalen Kapitalismus«, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 39/2/3 (2015), S. 7–26; Growth from Knowledge (GfK): »Das optimierte Selbst«, in: GfK Verein (15.II.2014), <https://www.gfk-verein.org/compact/fokusthemen/das-optimierte-selbst> (abgerufen am 29.12.2018); MAYER, Ralf (Hrsg.): *Inszenierung und Optimierung des Selbst: zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, Wiesbaden: Springer VS 2013.

33 FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*, S. 27.

jekt-Person im Sinne der altgriechischen »Sorge um sich selbst« treten. In dieser auf jeden Einzelnen bezogenen Sorgfaltspflicht und Selbstachtung zeigt sich die ursprünglich intendierte ganzheitliche Dimension des Subjekt-Komplexes, situiert sowohl im Körperlichen wie im Geistigen.³⁴

Dagegen kann man einwenden, dass Foucaults Zugriff auf das Verhältnis von Subjekt und Macht gerade von dem Versuch geprägt ist, nicht das Konzept eines autonomen Subjekts zu restaurieren, sondern dieses zu historisieren. Keine der zitierten Positionen würde dem widersprechen. Der Wunsch, der sich in dieser Tendenz zu einer (innerhalb der deutschen Philosophie durchaus tradierten) melancholischen Bezugnahme auf die antike Philosophie zeigt, hat wohl damit zu tun, als Reaktion auf die moderne Ununterscheidbarkeit von Techniken der Unterwerfung und Techniken der Befreiung deren Differenz theoretisch absichern zu wollen.

Fröhlich bezieht sich auf Christoph Menkes wegweisenden Beitrag über Foucaults Konzept der Übung,³⁵ um in Anschluss daran einen quasi kategorialen Unterschied zwischen »Gouvernementalität« und »Ästhetik der Existenz« zu definieren:

Zum anderen lassen sich Faktoren herausarbeiten, die es ermöglichen, den Unterschied zwischen den Selbsttechnologien als Instrument gouvernementaler Regierungstechnologien auf der einen Seite und als Instrument ästhetisch-existentieller Lebensweise auf der anderen analytisch zu erfassen und im Kontext medienbasierter Selbsttechnologien fruchtbar zu machen.³⁶

Menkes Relektüre des Konzepts der Selbsttechniken stellt fest, dass Disziplinierung und Ästhetik der Existenz Kippfiguren sind von Weisen der Subjektivierung, die sich im Medium der Übung, also praktisch, vollziehen. Dieser Einsicht ist immanent, dass Foucaults Theorie der Subjektivierung mit der »Berufung auf einen teleologischen Ordnungsrahmen«

34 HUBER, EVA: »Vorwort«, in: HUBER, EVA (Hrsg.): *Technologien des Selbst: Zur Konstruktion des Subjekts*, Basel: Stroemfeld 2000, S. 8–14, hier S. 13.

35 MENKE: »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«.

36 FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*, S. 22.

bricht³⁷. Das Verhältnis von Normierung und Subjektivierung kann in diesem Sinn nicht auf ein zweckrationales reduziert werden.

Ich habe diese Relektüre an anderer Stelle in theoretischem Zusammenhang mit Foucaults später Theorie der Machtbeziehungen diskutiert.³⁸ Fröhlich verpflichtet seine Analyse »medienbasierter Selbsttechnologien« der »analytischen Trennung von disziplinar- und ästhetisch-existentiellen Selbsttechnologien«³⁹. Die Ergebnisse dieser Trennung schreiben daher eine Geschichte tendenziell zunehmenden Verlusts von »ästhetisch-existentiellen« Modi der Subjektivierung, insbesondere bedingt durch zunehmend automatisierte, nämlich digitale Techniken. Fröhlich versucht eine mediensoziologische Aktualisierung eines kittlerianisch geprägten Narrativs – immerhin handelt es sich hier um den Versuch, drei epochale Modi von Selbsttechniken mittels ihrer medialen Konstitution zu bestimmen und diese mit den Epochenwenden 1800, 1900, 2000 zu benennen. Er stellt die These einer zunehmender Austreibung des Geistes nicht nur aus den Geisteswissenschaften, sondern auch aus den literarisch geprägten oder literarisierten Selbsterzählungen, hin zu einer digitalen Produktion von Subjektivierung auf, die Fröhlich als Geschichte vom »Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung«⁴⁰ beschreibt.⁴¹ Nur entwirft diese Diagnose wiederum eine Verfallsgeschichte des Subjekts.⁴²

Im Unterschied zu dieser Rezeptionslinie ist für die vorliegende Arbeit ein weiterer Debattenhorizont von Bedeutung, welcher Medientechniken

37 MENKE: »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, S. 289.

38 Menke führt letztlich ein Konzept autonomer Handlungsmacht des Subjekts wieder ein. Dennoch ist die Analyse des Konzepts der Übung bei Foucault sehr wichtig, auch für die vorliegende Arbeit. Wichtig für Menkes Argument ist es, Übungen nicht teleologisch zu denken, vgl. DEGELING, Jasmin: »Über die Rhetorik des Spiels bei Foucault«, in: DEUBER-MANKOWSKY, Astrid und Reinhold GÖRLING (Hrsg.): *Denkweisen des Spiels*, Wien: Turia + Kant 2017, S. 103–118.

39 FRÖHLICH: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000*, S. 45.

40 Ebd., S. 255.

41 Vgl. hierzu etwa die »Quantified Self«-Bewegung: Immerhin weiß ihr Begründer Gary Wolf, dass »new tools are changing our sense of self in the world«, WOLF, Gary: »The quantified self«, in: TED Talks (2010), https://www.ted.com/talks/gary_wolf_the_quantified_self (abgerufen am 29.12.2018).

42 Vgl. RETTBERG, Jill Walker: *Seeing Ourselves Through Technology*, London: Palgrave Macmillan UK 2014.

und Selbsttechniken als sich wechselseitig konstituierende, performative Prozesse versteht. Diese Perspektive beruht auf der Einsicht, dass »Tagebücher und Kalender, das Familienfotoalbum oder die ›berühmten‹ Super-8-Familien-Filme« – die etwa bei Schlingensief eine wichtige Rolle spielen – »nur einige Beispiele dafür [sind], dass Praktiken der Selbstführung prinzipiell auf Medien angewiesen sind«. ⁴³

Diese medienwissenschaftliche Einsicht Andrea Seiers und Hanna Surmas wird weithin geteilt: So konstatiert etwa auch der Soziologe Andreas Reckwitz in seiner Diskussion des Foucault'schen Konzepts der Selbsttechniken deren Angewiesenheit auf Medientechniken:

In unserem Zusammenhang werden diese Medien jedoch als technische Voraussetzungen dafür verstanden, dass das moderne Subjekt ein spezifisches Verhältnis zu sich selbst herstellt, das heißt, in sich selbst bestimmte Effekte erzielt ⁴⁴: Lesen/Schreiben, Film- und Fernseh Betrachtung, schließlich der Umgang mit dem Computer sind *auch* interobjektive Beziehungen – zudem mit intersubjektiven Bestandteilen –, aber im Zusammenhang einer Kulturtheorie des modernen Subjekts stellen sie sich primär als Technologien des Selbst heraus, in denen das Subjekt über den Weg der Wahrnehmung von ihm präsentierten oder selbst produzierten Zeichensequenzen mit sich selbst beschäftigt ist, sei es zum Zwecke der Bildung, des Kunstgenusses, der Selbstexploration, der Zerstreuung oder des Spiels. Mediale Praktiken sind Trainingsfelder der Wahrnehmung, der Kognition und der Affektivität und werden vom Subjekt primär als solche Räume der Selbstformierung eingesetzt. [Herv. i. O.] ⁴⁵

Im Unterschied zu Seier/Surmas Perspektive siedelt Reckwitz jedoch die Techniken des Selbst auf der (soziologischen) Ebene des Individuums allein an, in der Herstellung des Verhältnisses zu sich selber ⁴⁶, auch wenn, wie die obige Definition hervorhebt, dieses individuelle Verhältnis kein unmittelbares, sondern gerade ein mittelbares, mediengestütztes und

43 SURMA, Hanna und Andrea SEIER: »Schnitt-Stellen – Mediale Subjektivierungsprozesse in ›The Swan‹«, in: VILLA, Paula-Irene (Hrsg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld: transcript 2008, S. 173–198, hier S. 176.

44 An dieser Stelle verweist Reckwitz auf Walter Benjamin, Marshall McLuhan und Friedrich Kittler.

45 RECKWITZ: *Das hybride Subjekt*, S. 59.

46 Vgl. ebd., S. 16.

auch ein »hybrides« sei, womit etwa Buchdruck und Alphabetisierung, Film und Kino, bis zu sogenannten »postmodernen Technologien des Selbst« als Konsumpraktiken oder sogenannte »Computer-Subjekte«⁴⁷ in den Blick genommen werden.

Dabei interessieren sich Seier und Surma für die Verschränktheit von Selbsttechnologien und Medientechnologien⁴⁸ – in kohärentem Anschluss an das Privileg machttheoretischer Rezeption des Foucault'schen Konzepts der Techniken des Selbst.⁴⁹ Diese Perspektive auf die wechselseitige Konstitution erlaubt es, aus methodischen Gründen die Frage offen zu halten, wie sich Machtbeziehungen und Selbstbeziehungen wechselseitig hervorbringen, und wie Ästhetik, Medien und Techniken diese Verhältnisbedingungen strukturieren und medialisieren. Der Beitrag steht im Kontext einer feministisch geprägten, kultur- und sozialwissenschaftlichen Debatte, die Techniken des Selbst als modernes Problem von Subjektivierung begreift, als Arbeit an einem Selbst und an einem Körper, die »immer und unausweichlich Arbeit am sozialen Selbst«⁵⁰ sei.

Seier/Surma fragen am Beispiel des Analysegegenstands der Makeover-Fernsehshow *The Swan* nach einem »Fernsehen der Mikropolitiken«,⁵¹ das die »Funktion der gouvernementalen Reg(ul)ierung, die Medientechnologien und Technologien der Selbst- und Fremdführung miteinander verzahnt«⁵². Die Verschränktheit von Medientechniken und Selbsttechniken wird dabei als wechselseitiges Konstitutionsverhältnis gedacht.⁵³ Die

47 Ebd., S. 574.

48 SURMA/SEIER: »Schnitt-Stellen – Mediale Subjektivierungsprozesse in ›The Swan«, S. 176.

49 Vgl. auch WAITZ, Thomas: »Lifehacking. Medien und Selbsttechnologien«, in: BECKER, Andreas R. u. a. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen: Dokumentation des 20. Film- und Fernschwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*, Marburg: Schüren 2007; WAITZ, Thomas: »Hacking – Selbst machen«, in: GOLD, Helmut u. a. (Hrsg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kommunikation*, Mainz: Ventil 2011, S. 40–47.

50 VILLA, Paula-Irene (Hrsg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld: transcript 2008, S. 8.

51 Vgl. auch SEIER, Andrea und Thomas WAITZ (Hrsg.): *Klassenproduktion: Fernsehen als Agentur des Sozialen*, Münster: Lit 2014.

52 SURMA/SEIER: »Schnitt-Stellen – Mediale Subjektivierungsprozesse in ›The Swan«, S. 175.

53 Ebd., S. 176.

begriffliche Unterscheidung von »ästhetisch-existentiellem« und »disziplinärem Subjekt«⁵⁴ in Anschluss an Christoph Menke dient Seier/Surma im Unterschied zu Fröhlich weniger dazu, ein normatives Kriterium ihrer Unterscheidbarkeit zu sichern. Vielmehr ermöglicht es, die »Problematik (im foucaultschen Sinn) des vergeschlechtlichten Selbst voran[z]u treiben« und mediale Subjektivierungsprozesse »im produktiven Sinn als Problem« und als Prozesse kultureller und sozialer Auseinandersetzungen zu verstehen.⁵⁵ Subjektivierung bleibt dann ein diskursives Problem und kein normatives. Das Verhältnis von Selbsttechniken und Medientechniken wird insofern als Modus einer medialen Subjektivierung gedacht, in welcher Subjektivierungsprozesse und Medialität ineinander greifen und diese Verschränktheit selbst als ein produktiver und problematischer Prozess begriffen wird. Eine in diesem Sinn machtkritische Perspektive versucht, Selbsttechniken immer schon als mediale Praktiken zu beschreiben, die ebenso verschränkt sind mit Prozessen der Vergeschlechtlichung, des Begehrens und der Differenz.

Methodischer Hintergrund dieses Zugriffs auf das Konzept der Techniken des Selbst ist eine Verbindung von Medienwissenschaft und Gender Studies, die ein performatives Verständnis von Medien mit einem – stark durch den theoretischen Ansatz Judith Butlers geprägtem⁵⁶ – performativen Verständnis von Geschlecht und Subjektivierung verbindet.⁵⁷ Innerhalb (kulturwissenschaftlicher) Medienwissenschaft hat sich die Produktivität eines solchen Performativitätskonzepts gezeigt: Sie geht von dem komplizierten Wechselverhältnis von Medien und Gender aus, und fragt danach, in welcher Weise einerseits Wahrnehmung und Wissen von Geschlecht selbst durch Medien bestimmt sind, und andererseits, inwiefern Medien und Techniken vergeschlechtlicht werden – man denke, um pro-

54 Ebd., S. 194–196.

55 Ebd., S. 196.

56 BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 2006.

57 SEIER, Andrea: *Remediatisierung: die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: LIT 2007; PETERS, Kathrin und Andrea SEIER: *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2015; SINA, Véronique: *Comic – Film – Gender: zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript 2016; DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: *Lara Croft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.

minente Beispiele zu nennen, so sehr an das voyeuristische, klassische Kino-Dispositiv⁵⁸ wie an Amazons digitales Assistenzsystem »Alexa«. Dieser Konnex von Medien und Gender richtet die Aufmerksamkeit auf die politischen, sozialen, ästhetischen und medialen Weisen der Herstellung von Geschlecht und leistet darüber eine Kritik der Darstellungsbedingungen und medialen Naturalisierungen von Geschlecht und Subjektivierung. In diesem Sinn ist Gender eine instabile Kategorie, ein Effekt nämlich von medialen Gefügen, Geschichten, Wissenskomplexen, Machtgefügen.

Seit über fünfzig Jahren wird der Zusammenhang von »Gender« und »Medien« an verschiedenen akademischen, politischen und (alltags-)kulturellen Orten diskutiert [...] Wissens- und Forschungsfelder [...] entstehen in der Befragung von scheinbar unproblematisch Gegebenem: Was Geschlecht ist oder was Medien sind, erweist sich bei näherer Betrachtung als gerade nicht mehr selbstverständlich. Welche und wie viele Geschlechter gibt es? Und wodurch werden sie wahrnehmbar? Ist Software ein Medium? Unter welchen Bedingungen ist Raum medial und welche Bedingungen erzeugt das Kino? Aus solchen Fragen erwachsen Problematisierungen, die es nicht mehr erlauben, sich auf eindeutige Gegenstände und Identitäten zu beziehen. Es kommt vielmehr erst zum Vorschein, wie sehr Wahrnehmungen und Wissen, Subjektivität und Handlungsmacht von medialen Bedingungen bestimmt und von geschlechtlichen Bedeutungsebenen durchzogen sind.⁵⁹

Hier wird der Einfluss Foucault'scher Diskursanalyse und Machtanalyse auf die Überkreuzung von Medienwissenschaft und Gender Studies deutlich. Sie erlaubt es, Subjektivierung und Medialität als sich wechselseitig hervorbringende, performative Prozesse zu bestimmen.

So können in dieser Perspektive ebensowenig wie Geschlecht spezifische Einzelmedien als solche vorausgesetzt werden. Vielmehr erweisen sich Medien grundlegend als ebenso instabile und diskursive Phänomene, die immer nur im Verbund sowie in ihrer sich ständig aktualisierenden, wiederholenden und prozessualen Praxis in den Blick rücken:

Die performative Perspektivierung verschiebt in diesem Sinne den Blick von gegebenen Medien auf ihre Prozessualität und Diskontinuität. Medien werden

58 MULVEY, LAURA: *Visual and other pleasures*, 2. Aufl., Houndmills/New York: Palgrave Macmillan 2009.

59 PETERS/SEIER: *Gender & Medien-Reader*, S. 9.

demnach nicht aufgrund ihrer spezifischen Gegebenheit, sondern als Kette sich wiederholender Akte von Remediatierungen wirksam, in denen das eigene und/oder andere Medien wiederholend zitiert werden. Erst im Rahmen dieser Remediatierungen konstituieren sich Medien. Ihre Spezifik liegt demnach nicht in einer gegebenen, in sich geschlossenen Identität, sondern in der Art und Weise, in der sie Konventionen des eigenen oder anderer Medien wiederholen. Aufgerufen ist damit eine Perspektive, die nicht nur den Blick vom Einzelmedium auf einen Medienverbund legt, der dieses umgibt. Ausgegangen wird vielmehr von heterogenen Praktiken der Mediatisierung, die sich dadurch auszeichnen, dass sie bereits innerhalb einzelner Medien virulent sind und deren jeweilige Grenzen sowohl konstituieren wie unterlaufen.⁶⁰

Geht es Seier mit einem performativen Medienbegriff um »die Möglichkeit, einen Medienbegriff zu profilieren, der es erlaubt, der Ereignishaftigkeit von Medien Rechnung zu tragen«⁶¹, führt sie ein radikal nicht-teleologisches Verständnis in die Medientheorie ein.

Die spezifische Verschränktheit von Medientechniken und Selbsttechniken gerät ebenso unter performativer Perspektive in den Blick, als Ereignis, dessen wiederholende und aktualisierende Prozessualität bestimmt werden kann. Insofern unterhält ein solches Konzept von Performativität sehr enge Beziehungen zu jenem Konzept von Übung, das die Foucault'schen Selbsttechniken historisch wie systematisch informiert: Man kann daher sagen, dass Selbsttechniken in diesem Sinn immer performative Praktiken sind. Denn, wie im folgenden Kapitel genauer diskutiert wird, entwickelte Foucault das Konzept der Selbsttechniken vermittelt über Pierre Hadots Beschreibung antiker und frühchristlicher »askêsis« bzw. »Exerzitien«⁶² oder »Geistiger Übungen«.⁶³ Solche Übungen, etwa Tagebücher bzw. Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens, zeichnen sich gerade dadurch aus, dass sie eine alltägliche Praktik ausbilden, die geübt werden muss. Dieses Üben ist praktisch, erprobend und wiederholend. Daher schrieb Foucault mit Blick auf die antiken Sorgeschulen:

60 SEIER: *Remediatierung*, S. 138.

61 Ebd., S. 140.

62 Das griechische Wort für Übung ist *askêsis*, das lateinische *exertitium*.

63 HADOT, Pierre: *Philosophie als Lebensform: Geistige Übungen in der Antike*, Berlin: Gatzka 1991.

Keine Technik oder berufliche Fertigkeit lässt sich ohne Übung erwerben. Auch die Lebenskunst, *technè tou biou*, kann man nicht ohne *askêsis* erlernen, unter der man eine Übung seiner selbst durch sich selbst verstehen muss.⁶⁴

Diese »Übung seiner selbst durch sich selbst« ist nun gerade mediatisiert – mittels diaristischer Medien, also mittels der Schrift, oder durch institutionalisierte Redeformen wie im Fall der christlichen Beichte oder zeitgenössisch in den komplexen Medienverbänden, die Onlinetagebücher, Weblogs und weitere mediale Formen der Selbstdokumentation ermöglichen. Es ist eine medienwissenschaftliche Aufgabe die spezifische Medialität solcher Übungen zu analysieren und beschreibbar zu machen, wie Subjektivierungsprozesse und Medialität performativ ineinander greifen.

Die vorliegende Arbeit analysiert mit dem Konzept der Selbsttechniken – der Übung seiner selbst ausgehend von Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens – die Geschichtlichkeit spezifischer Sorgepraktiken und Subjektivierungsweisen. Erst durch das Zusammendenken von Selbsttechnik und Selbstsorge in ihrer Performativität durch Medien kann beschrieben werden, inwiefern Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensief eine je spezifische Praxis der Selbst/Sorge entwickeln. Ihre ästhetischen Praktiken zeichnen sich für diese Analyseperspektive dadurch aus, dass sie als zwei differente und in andauernden ästhetischen Traditionen situierte Weisen in den Blick rücken, Ästhetik als Spielfeld von Therapeutik zu entdecken. Sie machen ästhetische Therapeutiken als bis in die Gegenwart reichende, moderne europäische Diskurse der Sorge verständlich. Diese Diskurse der Sorge sind dabei an konkrete ästhetische und mediale Praktiken gebunden, die die folgenden Kapitel analysieren: Während bei Schlingensief das Verhältnis von Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens, dem Nachleben christlicher Heilsanleitung und der Avantgardegeschichte szenischer Heilungsübungen sichtbar wird, arbeitet sich Jelinek am Erbe der literarischen Autobiographie und ihrer »Subjektivierung des Diskurses« (Foucault)⁶⁵ ab. Jelinek erfindet ein mediales Abseits dieses Diskurses, um überhaupt über sich selbst schreiben zu können. Beide Au-

64 FOUCAULT, Michel: »Über sich selbst schreiben«, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV, 1980–1988*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 503–521, hier S. 505.

65 Ebd., S. 508.

tor*innen entwerfen Medien der Sorge, die an der Materialisierung und Mittelbarkeit von Wahrnehmungszuständen und Erfahrungsweisen arbeiten, und nehmen damit am Geschichtlichwerden spezifisch moderner Empfindungsweisen teil. Selbsttechniken und Sorgepraktiken erweisen sich dann am Beispiel der ästhetischen Therapeutiken Schlingensiefs und Jelineks als variante Politiken der Entfaltung von Subjektivierungstechniken, Medien und Ästhetik.

2 Schlingensiefs Heilsgeschichten

2.1 Einführung

Im Jahr 2008 begann Christoph Schlingensiefel Selbstgespräche per Tonaufnahmegerät aufzuzeichnen. Diese Aufnahmen wurden 2009 in transkribierter Form als Buch mit dem Titel *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein. Tagebuch einer Krebserkrankung* [AB I] veröffentlicht. Neben diesen Tagebüchern und Tonaufnahmen entstanden Texte für ein Online-tagebuch auf Schlingensiefs Weblog sowie autobiographisches Videomaterial. Diese verschiedenen medialen Materialien der Selbstdokumentation Schlingensiefs migrieren während dieser Zeit in die Theater- und Opernarbeiten des Regisseurs und beeinflussen ihre ästhetischen Formen. Die künstlerischen Arbeiten tragen also fortan eine autobiographische Signatur. Sie treiben zudem eine Repolitisierung dessen voran, was es in dieser Gesellschaft heißt, ein Todkranker zu werden. Texte, Videos und Bilder, sowie deren Anordnung, Re-Montage und Überblendung auf der Bühne, erweisen sich als Medien der Sorge: Die erste, große Inszenierung nach der Krebsdiagnose, *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR – FLUXUS-ORATORIUM*⁶⁶ (UA 21.09.2008 Ruhrtriennale, Duisburg), wird als katholischer »Trauergottesdienst« für den »Noch-nicht-Verstorbenen« inszeniert. Die Bühne wird zum Medium der Einübung ins Sterben. Gleichzeitig erwächst aus diesem Gefüge der Wunsch, ein sogenanntes »OPERNDORF« in »Afrika«

⁶⁶ Die im folgenden angegebenen Zeitstempel beziehen sich auf die Aufzeichnung der Uraufführung im Rahmen der Ruhrtriennale. Die DVD Edition hat außerdem die Aufzeichnung der Aufführung im Rahmen des Berliner Theatertreffens vom 02.05.2009 veröffentlicht, *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR*. R. Christoph Schlingensiefel, DVD-Edition: 370min, Dolby Digital 2.0, Ton, Farbe, Filmgalerie 451: 2018.

zu gründen, der Schlingensiefs »Sorge um sich« so sehr strukturiert, wie dessen ästhetische Experimente (auch in *MEA CULPA – EINE READYMADEOPER*⁶⁷ (UA 20.03.2009 Burgtheater, Wien). Der Fokus der folgenden Analysen liegt auf der Verschränkung von autobiographischen Medien als Techniken des Selbst mit ästhetischen Praktiken: Die Arbeit fragt nach der Praxis »ästhetischer Therapeutik«, die Schlingensief Praktiken der Selbstsorge mit den späten künstlerischen Arbeiten verbindet.

Seine letzten Theaterarbeiten haben Schlingensief zu einem der wichtigsten Theatermacher*innen im deutschsprachigen Raum werden lassen, nicht zuletzt, weil sie ästhetisch spartenübergreifend an die Tradition der Avantgarden anknüpfen.⁶⁸ Zahlreiche Interviews sind in Fernseh-, Print- und Onlinemedien entstanden, in denen eine intensive öffentliche Debatte um Schlingensief entfaltet worden ist. Schlingensief hat zeitgleich einen Weblog unterhalten, www.schlingenblog.com,⁶⁹ dessen Format typischerweise oszilliert zwischen Onlinetagebuch und Künstlerblog mit Probendokumentationen, gemischten Notizen und Kommentaren, sowie Pressemitteilungen und Kritiken. Der Blog wird so zu einem Medium der Verschränkung von öffentlichen, künstlerischen und autobiographischen Auseinandersetzungen. 2010, bereits postum, folgte eine zweite autobiographische Buchveröffentlichung des im gleichen Jahr Verstorbenen, unter dem Titel *Ich weiß, ich war's*⁷⁰ – einer losen Übersetzung des Titels von

67 *MEA CULPA – EINE READYMADEOPER*, R. Christoph Schlingensief, DVD-Edition: 120min, Dolby Digital 2.0, Farbe, Ton, ORF/Hoanzl/Der Standard: 2009.

68 KNAPP, LOE, SVEN LINDHOLM und SARAH POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Fink 2019.

69 »Der aktuelle Blog von Christoph Schlingensief, der Tag für Tag oder auch Woche für Woche erweitert wird.« Der Blog wurde vom 25.01.2008 bis zum 07.08.2010 im wesentlichen als Onlinetagebuch von Christoph Schlingensief geführt. Nachdem er nach dessen Tod einige Zeit lang nur noch über das Internetarchiv verfügbar gewesen ist, ist er inzwischen auf der offiziellen Webseite des Künstlers verlinkt. Er ist somit als wichtiges Medium zur Dokumentation der Arbeit Schlingensiefs erkannt worden. Abrufbar unter: SCHLINGENSIEF, Christoph: »Aktueller Blog von Christoph Schlingensief«, in: SCHLINGENBLOG (–), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/> (abgerufen am 05.08.2016).

70 SCHLINGENSIEF, Christoph: *Ich weiß, ich war's*, 3. Aufl., Köln: Kiepenheuer & Witsch 2012. Im folgenden nachgewiesen mit der Sigle AB II und Angabe der Seitenzahl.

MEA CULPA. Dieses Buch remontiert Blogposts, autobiographische Texte und diverse Dokumente. Es erweist sich als Medium zur Konstruktion von Werk und Nachlass der (männlichen) Künstlerperson Schlingensief.

Anlass für die Aufnahme eines Tagebuchs ist die Angst, die ein Verdacht auslöst, der sich im zweiten Eintrag als Lungenkrebsdiagnose bestätigt. Das *Tagebuch einer Krebserkrankung* begleitet fortan die klinischen Therapien Schlingensiefs. In den letzten Jahren sind eine Reihe von diaristischen Texten verschiedener Autor*innen veröffentlicht worden, die Krankheitsgeschichten dokumentiert haben, um sie als Medium einer Sorgepraxis zu nutzen. Diese autobiographischen Dokumente erproben Techniken der Therapeutik der Erkrankten insbesondere im digitalen Raum. Ein weiteres Beispiel hierfür ist etwa Wolfgang Herrndorfs *Arbeit und Struktur*,⁷¹ das zunächst als Weblog und nach dem Tod des Autors als Buch veröffentlicht wurde. Einige Studien haben sich jüngst diesem Themenkomplex bei Schlingensief⁷² und anderen Autor*innen gewid-

71 Herrndorf, Wolfgang: »Arbeit und Struktur«, in: *Arbeit und Struktur* (2013, 2010), <http://www.wolfgang-herrndorf.de/> (abgerufen am 03.08.2016); Herrndorf, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*, Berlin: Rowohlt 2013.

72 Johanna Zorn arbeitet an der Schnittstelle von Literatur- und Theaterwissenschaft anhand der Theaterarbeiten genau heraus, wie Schlingensief eine »autobiotheatrale Selbstmodellierung« leistet, die dessen Arbeiten zu theatralen Experimenten des »Sterben Lernens« werden lassen. Die Studie bezieht sich hierfür insbesondere auf die literaturwissenschaftliche Debatte um Autofiktionalität, die ich im folgenden Kapitel dieser Arbeit zu Jelinek ebenfalls diskutiere. Diese erlaubt es Zorn, Schlingensiefs postmoderne konstruktive Praxis als »verschleiende Vervielfältigung seines Ichs« zu begreifen. Diese »totale künstlerische Ich-Geste« (Klappentext) ermöglicht Schlingensief eine Privatmythologie, deren romantisch-kunstreligiöses Erbe sich in der Installierung des Künstlers als universalem Zentrum erweist – ein Effekt, der insbesondere mit Blick auf das sogenannte »Opernhaus Afrika« augenscheinlich wird. Der Unterschied zur vorliegenden Arbeit liegt im methodischen Ansatz, insofern ich mich in Anschluss an Foucault weniger auf Theorien der Autobiographie als Identitätsstiftung und Selbstmodellierung beziehe, sondern »autobiographische« Medien als Übungen verstehe, um die Verschränkung von Ästhetik, Medientechnik und Subjektivierung zu beschreiben. Dies weist der Geschichte der Avantgarden einen anderen Stellenwert zu, wie das vorliegende Kapitel argumentiert: ZORN, Johanna: *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefs autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017, S. 244. Vgl. auch Neufeld, Anna Katharina: »Der Sterberaum als Bühne des Übergangs.

met, und sich hierfür meist auf literaturwissenschaftliche Ansätze aus der Autobiographieforschung bezogen.⁷³ Die vorliegende Arbeit versucht in Differenz hierzu mithilfe von Foucaults Konzepten der Selbsttechniken und der Selbstsorge den Fokus auf die Übungen des Selbst und der Empfindungen zu legen. Mit dem Konzept der Techniken des Selbst wird eine neue Perspektive auf die autobiographischen Selbstdokumentationen Christoph Schlingensiefs entwickelt, indem die spezifische Medialität solcher Übungen des Selbst analysiert wird (vgl. Abschnitt 2.1.2). Dies ermöglicht es, so die These, am Beispiel dieser Materialien den Diskurs und die Geschichte der Verschränkung von Subjektivierung, Ästhetik und Medialität beschreibbar zu machen. Hiervon ausgehend lässt sich eine andere Geschichte der Selbsttechniken entwerfen: Schlingensief schreibt sich in das ästhetische Programm der Kunstreligion als eines Heilsdiskurses ein, der die europäischen Kunstavantgarden überdauert. Diese Übungen des Selbst erweisen sich als Praxis einer ästhetischen Therapeutik, die Kunst als Medium gesellschaftlicher Heilung entwirft. Am Beispiel Schlingensiefs lässt sich die Geschichte und Gegenwart dieser abendländischen, ästhetischen Tradition diskutieren und repolitisieren.

Ich bin nicht der geworden, der ich sein wollte. Wie kam es dazu? [AB II, 252]

Raum-Inszenierungen in palliativmedizinischen und autobiografischen Texten«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 25/3 (2015), S. 514–524, <https://www.ingentaconnect.com/content/plg/zfg/2015/00000025/00000003/art00003#> (abgerufen am 02.04.2019).

- 73 Einen literaturwissenschaftlichen Ansatz zur Diagnose einer Konjunktur von Krankheitsliteratur probiert bspw. Nina Schmidt. Schmidt bezieht sich in diesem Zusammenhang auch auf Schlingensiefs Tagebücher, die sie als wesentlichen Teil seines Werks versteht, das Kunst und Leben entgrenze. Sie verbindet hierfür klassische Theorien der Autobiographie (Philipp Lejeune) mit Ansätzen aus den *trauma studies*, und rückt, indem sie etwa die Tagebücher als »Speicher« des Selbst liest, selbstdokumentarische Aspekte in den Vordergrund. Vgl. SCHMIDT, Nina: »Confronting Cancer Publicly: Christoph Schlingensief's So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung«, in: *Oxford German Studies* 44/1 (2015), S. 100–112; vgl. SCHMIDT, Nina: *The wounded self: writing illness in twenty-first-century German literature*, Rochester: Camden House 2018; vgl. COUSER, G. Thomas: *Vulnerable Subjects: Ethics and Life Writing*, Ithaca: Cornell University Press 2003; vgl. COUSER, G. Thomas: *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*, Madison: University of Wisconsin Press 1997.

Schlingensiefs »Tagebücher« sind eigentlich keine Bücher: Es sind mediale, alltägliche und serielle Aufzeichnungstechniken, die Schlingensief »Protokoll einer Selbstbefragung« [Klappentext, AB I] nennt. Sie knüpfen damit an die Tradition der Praktiken an, die Michel Foucault als »Sorge um sich« bezeichnet. Sorge betrifft in diesem Sinn nicht nur ein Selbst bzw. ein Individuum, sondern bezeichnet die operative Dimension von Techniken. Subjektivierung wird in diesem Sinn als performativer Prozess verstanden. Schlingensiefs Aufzeichnungstechniken verdeutlichen, dass diese Prozesse lebendige sind:

Samstag, 19. Januar

Als ich heute Morgen draußen war, um mir etwas zum Frühstück zu holen, habe ich plötzlich einen Stich in der Brust gespürt. Wohl wegen der Punktion von gestern. Aber das war ein gutes Erlebnis: Dadurch habe ich erst gemerkt, wie langsam ich gehe, wie vorsichtig. In diesem Moment war es mir völlig egal, ob irgendjemand neben mir schneller lief. Es ging nur darum, dass ich aufpassen musste, nicht zu schnell zu gehen. **Dieses vorsichtige, langsame Gehen hat mir gezeigt, wie sehr ich auf meinen Erhalt bedacht bin.** Das sagt mir ja diese kleine Schmerznummer: **Christoph, kümmere dich um dich selbst!** Mach jetzt keinen Scheiß! [AB I, 36]

Das autobiographische Projekt der Selbstsorge bei Schlingensief erweist sich gleichzeitig als Problematisierung⁷⁴ der modernen Idee, dass Kunst heilen könnte, wie sie seit dem 19. Jahrhundert diskursiviert wird. Das Theater solle, so Schlingensief, endlich wieder heilen können, es solle – wie in der Antike – »Heilanstalt« werden:

Und früher war es so, dass die Oper – man kann das sogar fast ableiten von den vedischen Chören –, dass der Gesang in den griechischen Theatern verbunden war mit der Genesung des Menschen. Da wurden in Epidaurus richtig Rezepte ausgestellt, da gab's Ärzte, die Ihnen Theaterbesuche oder Opernbesuche verschrieben haben. Damals war Kunst und Kultur eben auch zur Heilung da, was wir vollgefressenen, europäischen Kulturkämpfer natürlich völlig verlernt haben. [AB II, 165]

⁷⁴ Zum Konzept der »Problematisierung«, vgl. FOUCAULT: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*, S. 19.

Dieser Anspruch wird programmatisch für die ästhetischen Konzepte Schlingensiefs: Sein Beitrag zur Grundsteinlegung des »OPERNDORFS AFRIKA«, die Schlingensief kurz vor seinem Tod durch Krankheit 2010 noch miterlebt, steht unter dem Titel: »Kunst kann heilen.« [AB II, 249], (vgl. Abschnitt 2.4). Friedrich Nietzsche schreibt in *Der Fall Wagner*, dass Wagner seine Krankheit gewesen sei, von deren erfreulicher Genesung diese Ausführungen zeugten.⁷⁵ Ausgelöst worden sei diese Krankheit durch den Konsum der Musik Wagners. Nietzsche kritisiert Wagners Erlösungskult, die er als Symptom spezifisch moderner Dekadenz begreift. Die Heilung dieser europäischen Krankheit vollzieht sich für Nietzsche mittels einer Erkenntniskritik, die die Gesundheit des Denkens betrifft:⁷⁶ Nietzsches Kritik an Wagner steht im Zeichen einer Therapeutik, seine Schrift im Zeichen eines Heilungsprozesses. Diese Kritik wird zu einem wichtigen Bezugspunkt für Schlingensief: Nietzsche fragt im Jahr 1888, ob Wagner überhaupt ein Mensch und nicht viel eher eine Krankheit gewesen sei: »Wagners Kunst macht krank.«⁷⁷ Im Jahr 2009 setzt Schlingensief eine Geschichte in die Welt, nämlich dass sein Tumor in Wahrheit aus Bayreuth stamme,⁷⁸ Wagner mache Todesmusik. Es ist jenes Problem der Spätromantik und ihres Erlösungsversprechens der Kunst – eines Diskurses der »Kunstreligion« –, das sich ein gutes Jahrhundert später zur Diskussion stellt. So erweist sich das Nachleben kunstreligiöser ästhetischer Programme bei Schlingensief als Kontinuität eines spezifischen Sorgeregimes. Denn bereits bei Wagner wird das Problem des Heils zentral als Problem der Sorge adressiert: Wagner setzt Kunst an die Stelle der Religion, deren Aufga-

75 NIETZSCHE, Friedrich: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. KSA Bd. 6, hrsg. v. Mazzino Montinari und Giorgio Colli, München: dtv 1999, S. 12.

76 DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: *Praktiken der Illusion: Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin: Vorwerk 8 2007, S. 126–131.

77 NIETZSCHE: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, S. 12.

78 SCHLINGENSIEF, Christoph und Carl HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, in: *Mea Culpa* (20.03.2009), http://mea-culpa.at/09_docs/mea_culpa_programmheft.pdf (abgerufen am 18.07.2017).

be es gewesen sei, die Individuen zu ihrem Seelenheil zu führen (vgl. Abschnitt 2.3).

Schlingensiefel nimmt also die Frage, ob Kunst krank machen oder heilen kann, wieder auf. Die Inszenierung *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* zitiert und re-enacted Elemente von Schlingensiefs *PARSIFAL*-Inszenierung (UA 25.07.2004 Bayreuther Festspiele, Bayreuth) aus den Jahren 2004 bis 2007,⁷⁹ die als Destruktion,⁸⁰ Dekonstruktion oder Karikatur⁸¹ Wagnerianischer Kunstreligion gelesen worden sind. Für die vorliegenden Überlegungen ist es zunächst eine Frage, wie Schlingensiefs Wagner-Rezeption eingeschätzt werden kann. Bemerkenswerterweise verbinden sich bei Schlingensiefel Wagner-Bezüge mit filmischen wie szenischen Re-Enactments jener frühen Experimente der Performance, bspw. des Wiener Aktionismus' oder der Fluxus-Bewegung. Diese tauchen als szenische Konstellationen auf, die zum Medium sozialer Heilung werden. Anders gesagt: Einige Spielarten avantgardistischer Performancepraktiken, die zum stillbildenden ästhetischen Erbe Schlingensiefs gehören, entwerfen ästhetische Settings als Konversionsrituale (vgl. Abschnitt 2.2.1). Schlingensiefel bezieht sich mitunter emphatisch, mitunter kritisch auf Joseph Beuys. Dessen programmatisches Konzept der »Sozialen Plastik« arbeitet entscheidend mit an Schlingensiefs Idee, seine Krankheit zu einer sozialen Plastik zu gießen (vgl. Abschnitt 2.2.2). Ausgerechnet ein sogenanntes »OPERNDORF AFRIKA« wird schließlich als jene soziale Plastik konzipiert, die das »alte Europa« heilen sollte (vgl. Abschnitt 2.4.2). So steht Beuys' künstlerische Praxis ebenso wie seine autobiographische Selbstinszenierung zur Diskussion, lebt doch in dieser eine Figuration jener spätromantischen Kunstreligion nach, die in Schlingensiefs Ästhetik und Politik der Sorge so virulent wird.

Der sich hier abzeichnende Diskurs der Sorge informiert die Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens gleichermaßen, wie die Genese der künstlerischen Arbeit. Schlingensiefs therapeutische Aufzeichnungstechni-

79 SCHLINGENSIEF, Christoph: *PARSIFAL*, Bayreuther Festspiele 2004.

80 ANNUSS, Evelyn: »Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen«, in: JANKE, Pia und TERESA KOVACS (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensiefel*, Wien: Praesens 2011, S. 291–306, hier S. 298.

81 KNAPP, Lore: *Formen des Kunstreligiösen: Peter Handke – Christoph Schlingensiefel*, Paderborn: Wilhelm Fink 2015, S. 224ff.

ken, die der Heilung seiner selbst gelten, geraten in eine Verbindung mit modernistischen Heilsgeschichten, deren Kontinuität von Wagner über die Historischen Avantgarden (bspw. Hugo Ball und Surrealismus) bis zu den Neo-Avantgarden (insbesondere Joseph Beuys, die Fluxus-Bewegung, Wiener Aktionismus) reicht. Schlingensiefs Rezeption dieser ästhetischen Therapeutiken, die sich zwischen Erlösungskult und Konversionsritus befinden, lässt sich daher als eine Art ästhetischer Archäologie beschreiben. Ihre Voraussetzung ist Schlingensiefs Auseinandersetzung mit dem Erbe christlicher Selbsttechniken, wie etwa der Beichte und der Buße. Die Suche nach einer Transformation seiner selbst erweist sich bei genauerer Analyse als Symptom einer viel spezifischeren historischen Konstellation, die erst einmal nicht von einer Kontinuität antiker Selbstsorge zeugt, sondern von einer radikal modernen Verschiebung dessen, was Religion oder Christentum genannt wird: So dokumentiert Schlingensiefs Selbstsorge einen Komplex moderner Säkularisierung, die ausgerechnet Kunst an die Stelle der Religion, genauer, des Heils, gesetzt hat. Im Fokus der folgenden Überlegungen steht, dieses Rezeptionsverhältnis medial, ästhetisch und diskursiv zu situieren, und so zur Diskussion zu stellen, in welcher Weise Schlingensiefs Sorge um sich zu einer Ästhetik und Politik der Sorge wird.

Im letzten Abschnitt des Kapitels zu Schlingensief versucht die vorliegende Arbeit eine Entgegnung zu finden auf die Insistenz und Konsistenz moderner, ästhetischer Heilsversprechen und Therapeutiken (vgl. Abschnitt 2.5): Ausgangspunkt hierfür ist gerade die Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens bei Schlingensief als eine Arbeit an der Mitteilbarkeit des Denkens, Empfindens und des Lebendigseins. Zeugt der kunstreligiöse Diskurs von einer vitalistischen Tendenz, mittels eines transzendentalen Erlösungskultes das Leben zu sakralisieren und damit zu substantialisieren, lassen sich die autobiographischen Materialien kritisch als solche Medien der Sorge lesen, die die prekäre, individuelle Vitalität problematisieren. Ihre Prozesshaftigkeit und ihr exzessiver Drang zur Dokumentation setzt sich dem Problem der prekären Fortsetzung und dem Erhalt des Lebens aus: Spuren eines anderen, nicht-substantialistischen Vitalismus lassen sich bei Schlingensief finden, nicht nur in der kritischen Auseinandersetzung mit den eigenen Medien, Bildern und Techniken des Selbst, sondern auch in der Ästhetik der Überblendung, die dessen künstlerische Arbeit auszeichnet. In Anschluss an einen »Kritischen Vi-

talismus« (Canguilhem/Foucault), interessiert sich die folgende Analyse für eine Perspektive, die die Performativität und Prozessualität der Selbsttechniken und Sorgepraktiken in den Fokus rückt, um auf diese Weise die Geschichtlichkeit spezifisch moderner, europäischer, ästhetischer Heilversprechen beschreibbar und kritisierbar zu machen.

2.1.1 Therapeutik des Denkens

Schlingensiefs diaristische Praxis dient der Selbstverständigung einer konkreten Situation. Sie ist daher eingelassen in Geschichten, Erinnerungen, Beziehungen, aber auch in Traditionen und Diskurse. In der operativen Dimension dieser Selbstdokumentationstechniken ist immer ein Übungsaspekt mit angelegt, der diese zu einem möglichen Instrument für Andere macht. Ihr Zweck ist die Therapeutik des Denkens, eine Sorge um sich, die Schlingensief als Imperativ an sich selbst mit dem Satz formuliert: »Christoph, kümmer dich um dich selbst! Mach jetzt keinen Scheiß!« [AB I, 36]. Erklärter Zweck der »Selbstprotokolle«, wie Schlingensief seine Tagebücher bezeichnet, ist Angstbewältigung und Bewältigung von Sprachlosigkeit sowie Autonomiegewinn. Dabei hat Schlingensiefs Sprachlosigkeit mehrere Gründe, wie sich zeigt. Sie ist zunächst eine Schockreaktion auf die Diagnose Lungenkrebs. Von der Krankheit liegt kein Begriff und kein Bild vor. Die Worte fehlen in Bezug auf einen Körper, der als der eigene erscheint, aber dessen organische Tätigkeit sich offenbar gegen sich selbst richtet: eine Fremdheit im Lebendigen selbst. Schlingensief nennt sie eine »Angst vor dem Fremden in mir« und nimmt sie zum Ausgangspunkt für verschiedene künstlerische Auseinandersetzungen. Das Problem der mangelnden Darstellbarkeit des Lebendigen wird zu einem wichtigen Topos: Schlingensiefs filmische Dokumentation eines verwesenden Hasens und dessen Verwendung in *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* sind in diesem Zusammenhang interessant (vgl. Abschnitt 2.5.1).

Zweitens ist die Sprachlosigkeit aber auch Effekt eines als Sprechverbot empfundenen Diskurses, der jede Äußerung über sich selbst und jeden Praxis der Selbstdokumentation als »Bekennnisliteratur« verurteilt, wie es in einem Kommentar mit dem Titel *Wer hat geil Krebs* von Michael

Angele in der Wochenzeitung *Freitag* geschah, der anlässlich der Veröffentlichung der Tagebücher erschien:

Mutig ist, über seinen Krebs zu schreiben. Es nicht zu tun, wäre fast schon Übermut. Ein Kommentar über die neue Bekenntnisliteratur

Vielleicht hat es auch mit Auschwitz zu tun. Damit, dass das Ungeheure aus unseren Köpfen verschwindet. Vielleicht war es ja vor noch nicht allzu langer Zeit so: Da schlägt bei jemandem, der immer schon gerne geschrieben hat und über eine gewisse exhibitionistische Neigung verfügt, das Schicksal zu. Es wird Krebs diagnostiziert. Er denkt sich, Mist, warum muss es ausgerechnet mich treffen, es ist so ungerecht, und er hadert, flucht und weint und nimmt den Stift zur Hand. Aber dann hält ihn vielleicht doch etwas vom Schreiben ab. Etwas, das Größer ist als er, und er sagt sich, was ist schon mein kleines bescheidenes Leben dagegen, und die Scham durchdringt ihn.

Es gibt dieses Dagegen nicht mehr, es gibt keine Transzendenz mehr, die einem die eigene Endlichkeit vor Augen führte und die Nichtigkeit lehrte, und also wird in die Tasten gehauen und es entstehen so erfolgreiche Bücher wie das von Christoph Schlingensiefel oder Spiegel-Titel wie der aktuelle.⁸²

Schlingensiefel antwortete öffentlich und griff damit in die Effekte dieses »Bekennnisdiskurses« ein. Seine Antwort auf Angele publizierte er online mittels der Kommentarfunktion des Weblogs der Wochenzeitschrift. Sie wurde in *Ich weiß, ich war's* erneut veröffentlicht und bildet dort in ihrer Nähe zu Berichten von Depressionen, Krebstherapien und Hochzeitsplanungen mit Aino Labrenz ein Archiv der Selbstdokumentation einer Krankheitsgeschichte.

Wie viele Leute haben Krebs und sehnen sich danach, dass sie mal nachlesen können, was da eigentlich los ist. Und zwar nicht in diesen Horrorforen im Internet mit allem Horrorschnickschnack, den man sich vorstellen kann. Sie können gerne man zwanzig Sonderausgaben mit all den Zusendungen von Krebskranken, Verwandten, Priestern, Ärzten usw. als Sonderdruck rausbringen. Die Briefe liegen hier bei mir. Menschen, die nicht mehr wissen, was sie tun sollen. Die keinem Gott im weißen Kittel ihre Fragen stellen, weil sie Angst haben, anschließend blöd behandelt zu werden. Wissen Sie eigentlich, was man als Krebskranker für eine unglaubliche Angst hat? Haben Sie überhaupt eine mini-

82 Angele, Michael: »Kommentar – Wer hat geil Krebs?«, in: *Der Freitag* (03.09.2009), <https://www.freitag.de/autoren/michael-angele/wer-hat-geil-krebs> (abgerufen am 23.07.2019).

male Ahnung von dem, was Sie schreiben? Sollen wir alle ehrenhaft schweigen, damit wir diese schreienden Gesundheitsbilder im TV nicht stören? Supermodells, kräftige Haare, weiße Zähne, Adoniskörper [...] – und wir Kranken sind zu laut? [AB II, 21f.]

In dieser Hinsicht betreibt Schlingensiefs Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens Sorge um den sozialen Ausschluss Kranker. Dieses Thema wird in den künstlerischen Arbeiten immer wieder aufgenommen. Ausgerechnet der von Angele formulierte Imperativ, die eigene Nichtigkeit zu lernen, erweist sich dabei als Kontinuität eines Diskurses der Kunstreligion (vgl. Abschnitt 2.3), die immer wieder Schlingensiefs Ästhetik wie Therapeutik informiert. *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* lädt mit dem Mantra »Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt« spielerisch zum Selbstbekenntnis ein. Gleichzeitig bauen Schlingensief und sein Team ein Online-Selbsthilfeprojekt für Erkrankte mit dem Titel »Geschockte Patienten – Wege zur Autonomie«⁸³. Es bietet nicht nur die Möglichkeit für Erkrankte zur Kollektivierung von negativen Gefühlen und Erfahrungen wie Angst und Ausschluss.⁸⁴ Einzelne dort veröffentlichte Selbstdokumente werden später in der Inszenierung *MEA CULPA* verwendet.

Schlingensiefs eigene diaristische und selbstdokumentarische Praxis richtet sich insbesondere auf die Therapeutik von negativen Gefühlen und Gedanken.

Ich möchte die letzten zehn Tage wirklich nicht missen. Das hört sich vielleicht komisch an, aber die haben mit ihren Höhen und Tiefen mehr geklärt als alles zuvor. Wobei interessant ist, dass die Fragen »Warum ich?« oder »Was soll das?«, diese Fragen nach dem Spirituellen sich mir bisher nicht gestellt haben. Es kommt mir eher wie ein Umdenken vor. **Und diese Aufzeichnungen sollen meine Ge-**

83 SCHLINGENSIEF, Christoph: »GESCHOCKTE PATIENTEN – WEGE ZUR AUTONOMIE« (30.08.2009), www.geschockte-patienten.de (abgerufen am 15.08.2019).

84 Es gibt eine Nähe dieser Praxis zum queertheoretischen Ansatz der Repolitisierung negativer Gefühle wie Trauma und Depression bei Ann Cvetkovic, von dem die vorliegende Arbeit beeinflusst worden ist. Cvetkovichs Archiv-Begriff kann m. E. nach ebenso unter dem Begriff der Medien der Sorge diskutiert werden: CVETKOVICH, Ann: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press 2003; CVETKOVICH, Ann: *Depression: A Public Feeling*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

danken jetzt erst einmal sammeln. Wobei nicht wichtig ist, wann welcher Befund kam. Das finde ich uninteressant. [...] Mir scheint es eher wichtig, in mein Diktiergerät vor allem Gedanken zu sprechen, die mir gekommen sind. **Quält der Gedanke dich, dann denk ihn weg** [Herv. J. D.].⁸⁵ [AB I, 14/15]⁸⁶

Das sind so Gedankenketten, die in meinem Kopf zurzeit rumkreisen. Ich kann das auch nicht besser beschreiben, es ändert sich jeden Tag. [AB I, 20]

Bereits in den ersten Aufnahmen zeichnet sich ab, das Schlingensief das Tagebuch als eine Technik entdeckt, die lebendige Tätigkeit des Denkens zu medialisieren. Der letzte Eintrag mit dem Titel *Die Bilder verschwinden automatisch und übermalen sich so oder so – Erinnern heißt: Vergessen. (Da können wir ruhig auch mal schlafen!)* vom 07. August 2010, nur zwei Wochen vor dem Tod Schlingensiefs am 21. August 2010, stammt aus dem Onlinetagebuch. Es ist ein Dokument der Materialität nicht nur der Sprache – ihrer materiellen Strukturen aus Buchstaben, Worten, Sätzen und Grammatik –, deren kohärente Konstruktion hier nicht mehr gelingt, sondern auch der Materialität des Denkens und Empfindens. Der Eintrag dokumentiert die Bildhaftigkeit, die Überlagerungen und Inkonsistenzen, die lichten und dunklen Momente, die Intensität des Denkens.

Wie lange war es still... lange still. stoße jetzt nach ca. 3 wochen auf das letzte video hier. habe ich gleich gelöscht. wen soll das das interessieren? vielleicht sind solche vidoeblogs oder einträge nur dann von intererträgen, wenn die angst zu gross wird. die angst, weil diese kleine illusion von – aber nun nach den knapp 4 wochen scheint es anderes zu sein. die bilder (ixen) sich aus... da ist ja kein

85 SCHLINGENSIEF, Christoph: »DIE BILDER VERSCHWINDEN AUTOMATISCH UND ÜBERMALEN SICH SO ODER SO! – »ERINNERN HEISST: VERGESSEN!« (Da können wir ruhig unbedingt auch mal schlafen!)«, in: SCHLINGENBLOG (07.08.2010), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/08/07/07-08-2010-die-bilder-verschwinden-automatisc/> (abgerufen am 05.08.2016).

86 Es ist interessant, dass die Chronik der Ereignisse für Schlingensief weniger von Interesse ist. In der Forschungsgeschichte zur Autobiographie und gerade zum Tagebuch ist viel Wert darauf gelegt worden, dass es sich um eine chronologische Textform handelt, die, so eine These, auf diese Weise die Lebensgeschichte erzählbar mache, vgl. bspw. SCHNEIDER, Manfred: »Autobiographie als Institution. Eine Skizze mit zwei Nachspielen«, in: FRICKEL, Daniela A. und Jan M. BOELMANN (Hrsg.): *Literatur – Lesen – Lernen: Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013, S. 353–376.

sentimentaler schmerz. die bausupsanz ist erstaunlich gut ... und nun? wieder ein neues bild? wieder infos zu neuen dingen, die, ja eigentlich was ? alles sehr oberflächlich und rechtschreibefehler häufen sich die dinge das baut läufz seit tmc auf. der appetitit läßt rasant nach. – ARD- TATORTREKA7 ...(warum werde ich icht nicht denn nicht wenigstes einer meiner halbwegs siution normalerenen situatuin aufgeklärt. so macht es mich nur traurig, piasch und⁸⁷

Man kann diesen letzten Eintrag doppelt lesen: Als Reflexion über die antizipierte mangelnde Öffentlichkeit des Weblogs wie über dessen Medialität und die ihm eingeschriebene Halbwertszeit, insofern im vermeintlich unendlichen Raum des Digitalen (vgl. Abschnitt 3.1.4) bereits nach drei Wochen Links nicht mehr funktionieren und gepostete Bilder nicht mehr geladen werden können. Gleichzeitig bezieht sich das Verschwinden – das »(ixen)« der Bilder – auch auf das Verschwinden von Illusionen, die die Angst vor dem Sterben erträglicher machen: Das Onlinetagebuch ermöglicht hier eine Technik des Über-sich-selbst-Schreibens, die der Medialisierung dieser Angst gilt. Am 28. Juni hatte Schlingensief noch ein »Selfie« gepostet, das vermutlich in Burkina Faso entstanden ist. Es zeigt Schlingensiefs Blick in einen beinahe leeren Raum, der eine Spiegelung eines Teils seines Kopfes zeigt. Das Bild lasse ihn die Ruhe vorstellen, heißt es im kurzen Kommentar zum Bild, und zwar in dem Moment, »wo sich alle Bilder der Zukunft ohne mich weiterentwickeln wollen« (vgl. Abschnitt 2.5.1).⁸⁸

Tagebücher sind selbst kleine Archive des Experimentierens mit medialen Formen und Techniken des Selbst: Sie probieren aus, wie Affekte und Stimmungen und Gedanken im Vorgang des Denkens ins Spiel geraten. Sie befragen die Latenzen des Denkens oder fungieren als Übungen, ihrem Chaos zu antworten. Sie gelten der Suche nach einer Methode zur Regulierung dieser Gedanken und Affekte, gerade dann, wenn zunächst Sprachlosigkeit ihr Ausgangspunkt ist. Schlingensief tendiert dazu, dem Gebrauch solcher Techniken den Zweck zuzuweisen, dass al-

87 SCHLINGENSIEF: »07-08-2010- DIE BILDER VERSCHWINDEN AUTOMATISCH UND ÜBERMALEN SICH SO ODER SO ! – ERINNERN HEISST : VERGESSEN !«.

88 SCHLINGENSIEF, Christoph: »WIE SOLL ES JETZT WEITERGEHEN ?«, in: SCHLINGENBLOG (28.06.2010), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/06/28/wie-soll-es-jetzt-weitergehen/> (abgerufen am 26.02.2019).

les gesagt werden müsse. Es gibt eine Tendenz zu einem Wunsch nach Entäußerung, der ebenfalls deutlich wird im formulierten Wunsch danach, einen »Gedanken wegdenken zu können« (Ab I 14f.) oder danach, wie die folgende Szene zeigt, sich aussprechen und somit das Innere entäußern zu können:

Mittwoch, 16. Januar

Gestern Abend habe ich noch gebetet. Das habe ich ewig nicht mehr gemacht. Wobei mir vor allem dieses leise Sprechen, das Flüstern mit den Händen vor dem Gesicht, gutgetan [sic] hat, so wie nach dem Empfang der Hostie, wenn man bei sich ist und seinen eigenen Atem spürt. Ich habe mir selbst zugehört, die Angst in meiner Stimme gehört. Einen Moment zu haben, wo nicht alles schon wieder auf der Bühne oder auch im Leben ausgesprochen ist, so eine Grenze, eine Hemmung zu spüren, ist ganz wichtig und richtig. Dennoch habe ich gerade bei dieser Scheiße hier keine Lust, alles in mich reinzufressen, immer alles nach innen zu kehren. Gestern habe ich auch mit meiner Mutter darüber geredet, dass ich wohl sehr viel von meinem Vater habe, dass er sich aber seine Sache, zum Beispiel seine Ängste wegen der Erblindung, nicht herausschreien konnte. Er konnte sich nicht entäußern, so kommt es mir jedenfalls vor. [AB I, 18]

Diese Stellen dokumentieren die Tendenz, autobiographische Techniken als Konversionstechniken zu entdecken. Das ist insofern bemerkenswert, als diese Tendenz durchaus ambivalent ist bei Schlingensief: Nicht nur kritisiert er die Vorstellung, man könnte einen Gedanken »wegdenken«, selbst einige Wochen später als eine leere Abstraktion (»Denk ihn weg – wie denn, was denn, wohin denn?«, AB I, 239), und richtet die Aufmerksamkeit wieder auf die Konkretionen und Intensitäten des Denkens und auf die Regulierung der sich in ihnen jeweils einrichtenden Bilder, Vorstellungen und Geschichten. Gleichzeitig wird das Problem von Konversionstechniken als Kunstprogramm der Neo-Avantgarden in der parallel entstehenden Inszenierung *KIRCHE DER ANGST...* kritisch befragt (vgl. Abschnitt 2.2).

Die oben zitierte Gebetsszene deutet an, dass verschiedene Praktiken ausprobiert und ausgeübt werden können. Manchmal probiert Schlingensief Gebetsstechniken aus; manchmal wird nach Lesestoff gesucht, der helfen könnte, auf andere Gedanken zu kommen oder die eigenen besser zu verstehen. Er geht hierbei unvoreingenommen vor. Diese unterschiedlichen Materialien, ihre Geschichten und ästhetische Formen, reichen von

populärtheologischer Ratgeberliteratur (*Die Bibel. Was man wirklich wissen muss von Christian Nürnberger*, vgl. AB I, 15) – gelesen von Schlingensief als einigermaßen bibelfestem Katholiken –, über den Dialog mit dem Mystiker und Theologen Johannes Hoff,⁸⁹ der intensiven Auseinandersetzung mit anthroposophischen Avantgardediskursen bei Joseph Beuys und dessen Vorbild Rudolf Steiner bis zu Hugo Balls *Der Künstler und die Zeitkrankheit*.⁹⁰ Diese Texte bilden als Lektüre- und Meditationstechniken bei Schlingensief Formen »Geistiger Übungen« aus, deren Geschichte im folgenden Abschnitt genauer diskutiert wird: das abwechselnde Lesen und Schreiben oder Sprechen dient dazu vorliegende Gedankengängen auszuprobieren.⁹¹ Hinzu kommen Reflexionen über Gespräche und Dialoge, New-Age-Versionen der Beichte [AB I, 79] sowie die Beobachtung der Einflüsse von Psychopharmaka und der Krebsbehandlung dienender Medikamente und Therapien auf den Gemütszustand und die Geistes-

89 HOFF, Johannes: *Kontingenz, Berührung, Überschreitung: Zur philosophischen Propädeutik christlicher Mystik nach Nikolaus von Kues*, 2. Aufl., Freiburg: Karl Alber 2007; HOFF, Johannes: »Leben in Fülle. Schlingensiefs Dekonstruktion der (Post-)Moderne«, in: Gaensheimer, Susanne (Hrsg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 216–224; HOFF, Johannes: »Aber sprich nur ein Wort« Erinnerungen an Christoph Schlingensief«, in: feinschwarz.net (02.11.2016), <http://www.feinschwarz.net/aber-sprich-nur-ein-wort-erinnerungen-an-christoph-schlingensief/> (abgerufen am 10.11.2016).

90 SCHLINGENSIEF, Christoph: »DATEN, Fakten, Hugo Ball....«, in: SCHLINGENBLOG (18.05.2010), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/05/18/daten-fakten-hugo-ball/> (abgerufen am 11.08.2016).

91 »Ihr [die hypomnēmata] Gebrauch als Lebenshilfe und Verhaltensanleitung war offenbar in der gesamten gebildeten Schicht verbreitet. Man notierte dort Zitate, Auszüge aus Büchern, Exempel und Taten, die man selbst erlebt oder gelesen hatte oder die einem in den Sinn gekommen waren. Sie bildeten gleichsam ein materielles Gedächtnis des Gelesenen, Gehörten und Gedachten, einen zur neuerlichen Lektüre und weiterer Reflexion bestimmten Schatz an Wissen und Gedanken. Außerdem bildeten sie den Rohstoff für systematischere Abhandlungen, in denen man Argumente und Mittel bereitstellte, um gegen Laster (wie Zorn, Neid, Geschwätzigkeit, Schmeichelei) zu kämpfen oder mit einer schwierigen Lage (mit einem Trauerfall, dem Exil, dem Ruin oder der Undankbarkeit) fertig zu werden.«, in: FOUCAULT, Michel: »Über sich selbst schreiben«, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2002, S. 137–154, hier S. 140.

verfassung. Diese verschiedenen Materialien und Techniken bilden ein Archiv abendländischer Praktiken der Sorge aus und informieren Schlingensiefs mediale Techniken des Selbst.

2.1.2 Selbstkonstitution und Autobiographie

Krisenbewältigung ist ein geradezu klassischer Topos der Autobiographie. Innerhalb literaturwissenschaftlicher Autobiographieforschung wird bspw. Augustinus' *Confessiones*⁹² als Beginn der Autobiographiegeschichte markiert, weil die Konversionsszene im Mailänder Garten als Folie für eine Typologie von Wendepunkt-Dramaturgien der Krisenbewältigung gelesen wird.⁹³ In der modernen Autobiographie nimmt insbesondere die Selbstbeobachtung eine paradigmatische Funktion ein, die mit dem Aufkommen einer an Anthropologie interessierten Literatur in Verbindung gebracht wird. Karl Philipp Moritz' *Magazin zur Erfahrungsseelenkunde*, die erste deutschsprachige Zeitschrift für Psychologie, zählt hierfür als kanonisches Beispiel.⁹⁴ So gesehen bieten Schlingensiefs autobiographische Materialien viele Ansatzpunkte für eine autobiographietheoretische und literaturgeschichtliche Auseinandersetzung,⁹⁵ die einige bereits erschienene Arbeiten daher auch unternommen haben.⁹⁶

Die Literaturgeschichte der Autobiographie hat den Fokus tendenziell darauf gelenkt, das »moderne Subjekt« als ein sich selbst reflektierendes,

92 AUGUSTINUS, Aurelius und Kurt FLASCH: *Bekenntnisse*, Stuttgart: Reclam 1989.

93 Vgl. Wagner-Egelhaafs Diskussion von Augustinus' *Confessiones*, die sich innerhalb der Literaturwissenschaft immer um die Konversionsszene im Mailänder Garten drehen und die die Folie bilden für eine Typologie von solchen Wendepunkt-Dramaturgien der Krisenbewältigung: WAGNER-EGELHAAF, Martina: *Autobiographie*, 2. aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler 2005, S. 112ff.

94 Ebd., S. 157ff.; MORITZ, Karl-Philipp, Karl Friedrich PÖCKELS und Salomon MAIMON: »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde – Digitale Edition«, in: Digitale Edition (1793.1783), <http://telota.bbaw.de/mzel/#> (abgerufen am 05.08.2019).

95 Eine genauere Auseinandersetzung mit Forschungsansätzen zur Geschichte und Theorie der Autobiographie unter besonderer Berücksichtigung ihrer literaturtheoretischen Perspektiven wird im zweiten Kapitel dieser Arbeit in Zusammenhang mit Jelineks Onlineroman *Neid...* unternommen. (vgl. insb. die Abschnitte 3.2.1; 3.2.2).

96 Vgl. die Literaturnachweise in den Fußnoten 72; 73.

sich selbst erkennendes, sich seiner Handlungsfähigkeit bewusstes Individuum zu lesen. Diese Form des Individuums wird in dieser Linie als Gegenstand wie Effekt moderner Autobiographie verstanden, für die charakteristisch ist, dass Fakt und Fiktion in der Schwebelage bleiben.⁹⁷ Historisch ist die Autobiographie symptomatisches Beobachtungsfeld für moderne Identitätsbegriffe gewesen.⁹⁸ Diese Perspektive, die in Einzelanalysen ausdifferenziert wird und die sich für bestimmte Literaturen als äußerst produktiv erwiesen hat, begreift autobiographische Texte als Darstellungsparadigma historisch wandelbarer Identitäten.

Im Rahmen dieser Arbeit geht es weniger um eine Analyse oder auch Kritik von Identität. Vielmehr, wie bereits in der Einleitung (vgl. Abschnitt 1.2) argumentiert, werden operative Dimensionen – Techniken und Übungen – als Medien der Subjektivierung verstanden. Damit geht eine methodische Verschiebung einher, die auch einige literaturtheoretische Ansätze positiv aufgenommen haben. So wurde innerhalb der Autobiographieforschung an Foucaults Konzept der Selbsttechniken mit dem Gewinn angeknüpft, das Verhältnis von Selbstkonstitution und Medialität in den Blick zu rücken. Christoph Moser und Jörg Dünne haben vorgeschlagen, den Begriff der »Automedialität« an die Stelle der traditionellen »Autobiographie« zu setzen.⁹⁹ Diese Erneuerung bestimmter Ansätze leistet zudem eine Kritik an den medienvergessenen Tendenzen innerhalb der Literaturwissenschaft (vgl. Abschnitt 3.2.1) und fordert, die Heterogenität medialer Konstellationen zu berücksichtigen. Dass es zu dieser Medienvergessenheit gekommen ist, hat historisch mit der Entwicklung der modernen, literarischen Autobiographie zu tun, die den Diskurs unmittelbaren Selbstbezugs ausgebildet hat. Gerade die historische Sattelzeit der Autobiographie ab 1800 zeugt von dieser Medienvergessenheit. Ihr geht allerdings eine lange Tradition mediengestützter, bzw. »buchgestützter

97 WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 5ff.

98 »Die Frage nach dem Ich in der Autobiographie ist zu einer Grundfrage der Forschung geworden. [...] Die Autobiographie gilt als die Geburtsstätte des neuzeitlichen Individuums, das schreibenderweise aus der Anonymität heraustritt, sich seiner selbst bewusst wird und auf sich selbst aufmerksam macht.« [Herv. i. O.], Ebd., S. 10.

99 DÜNNE, Jörg und Christian MOSER (Hrsg.): *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008; MOSER: *Buchgestützte Subjektivität*.

Subjektivität«¹⁰⁰ voraus, die, wie Moser in Anschluss an Foucault gezeigt hat, für die antiken Philosophien über das Mittelalter hinweg bildend gewesen ist. In dieser Tradition sind Lektüre und Schreiben eine miteinander verschränkte Praxis der Selbstbildung, deren Formen und Historizität Moser anhand von Lektüren von Platon, Seneca, Plutarch, Augustinus, Petracca und Montaigne untersucht hat. Für diese Literaturgeschichte gilt das moderne Merkmal der Autobiographie als einer (literarischen) Selbsterzählung nicht selbstverständlich.

René Descartes' *Meditationes* ist ein Gründungstext moderner Selbsterkenntnis, der für Foucaults Begriffe von Selbstsorge und Selbsterkenntnis bedeutend ist. Aus der Perspektive einer an dem Verhältnis von Medialität und Subjektivierung interessierten Literaturgeschichte veranlasst der Text eine Zäsur. Die Modernisierung der cartesianischen Meditationen besteht im Einsetzen ihrer Medienvergessenheit.¹⁰¹ Der Text gliedert sich in sechs, als »Meditationen« benannte Abschnitte. Sie berichten, ähnlich einem Tagebuch, von einer täglichen Erkenntniskrise, in die ihr Autor gestürzt ist, und die es ihm unmöglich macht zu entscheiden, was wirklich und was Täuschung, was Vernunft und was Wahnsinn ist. Zweck der sechs Tage dauernden Praxis ist es, einen Weg zur Erkenntnis der Wahrheit zu finden und zwar mittels einer Askese, die Reinigung von allen äußeren Einflüssen verspricht. Denn diese verunsichern die Sinneserfahrung und mithin die Erkenntnis.

Dritte Meditation. Über Gott, daß er existiert.

Ich will nun die Augen schließen, die Ohren zustopfen, alle Sinne abschalten und auch alle Bilder körperlicher Dinge entweder aus meinem Denken löschen, oder, weil dies kaum möglich sein wird, sie zumindest als bedeutungslos und falsch für nichts erachten. Ich werde, indem ich alleine mit mir spreche und tief in mich hineinblicke, versuchen, mich mit mir selbst nach und nach bekannter und vertrauter zu machen. Ich bin ein denkendes Ding, das heißt ein Ding, das zweifelt, behauptet, bestreitet und wenig einsieht, dem vieles unbekannt ist, das will, nicht will, das auch vorstellt und sinnlich wahrnimmt. [...]¹⁰²

100 MOSER: *Buchgestützte Subjektivität*.

101 DÜNNE/MOSER (Hrsg.): *Automedialität*, S. 20.

102 DESCARTES, RENÉ: *Meditationes: Mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, hrsg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2011, S. 39.

Erst mithilfe einer Geistigen Übung, nämlich des Gedankenexperiments, von der Annahme auszugehen, dass alles, was er sehe, falsch sei, kommt die neue rationalistische Lehre in die Welt, die aus zwei Sphären besteht, einer »denkenden« und einer »materiellen«. Jener historische Umschlagspunkt wird von Foucault als »cartesianischer Moment« bezeichnet, welcher das *gnauthi seauton* (»Erkenne dich selbst«) philosophisch rehabilitiert. Erst durch die moderne Selbsterkenntnis wurde die *epemeleia heautou*, die Sorge um sich selbst, disqualifiziert.^{103, 104} Ausgangspunkt von Foucaults Vorlesung *Hermeneutik des Subjekts* aus den Jahren 1981/82 am Collège de France ist die Hypothese, dass die moderne Rezeption der Philosophiegeschichte dem philosophischen Diskurs der Selbsterkenntnis ein Privileg erteilt habe, für welches Platons Sokrates-Dialoge Garanten bildeten. Man habe dieses Privileg auf Kosten des griechischen Diskurses der »Sorge um sich selbst« gegründet. Dabei sei die Selbstsorge, so lautet Foucaults entscheidende Anekdote, auf den Tafeln vor dem Orakel von Delphi ebenfalls als Anleitung an die Wahrheitssuchenden formuliert gewesen.¹⁰⁵ Foucault beginnt die Vorlesung mit einer neuen Lektüre von Platons *Alkibiades*, die für alle folgenden Arbeiten zur »Sorge um sich« weichenstellend ist.¹⁰⁶ Er zeigt an der antiken, philosophischen Tradition der Selbstsorge, dass sie eine Praxis der Übung begründet hat: »epimeleia heautou« leitet sich vom griechischen Wort *melete* ab, das Übung und Praxis bedeutet und somit zur Wurzel für das lateinische Wort »Meditation« geworden ist.

Nun wird Descartes' Erkenntnis, sein »Zugang zur Wahrheit« in Foucaults Überlegungen, zwar durch eine Meditationspraxis ermöglicht, stellt sich aber retrograd als ein durch reines Denken gegründeter Selbstbezug dar. Die Produktivität des Zweifels wird durch Reinigung von aller Erfahrung als Reinheit seiner selbst erfahren. Dabei ist die scheinbare Unmittelbarkeit des reinen Denkens Effekt einer tagelangen Askese und ei-

103 FOUCAULT: *Hermeneutik des Subjekts*, S. 31.

104 Vgl. die Erläuterungen zu Foucaults Lektüre von Descartes und dem Streit um diese mit Jacques Derrida in: Ebd., S. 44f.

105 Ebd., S. 17f.

106 In Foucaults viel zitiertem und tatsächlich letztem fertig gestellten Aufsatz kommt eben jene Lektüre des Alkibiades ebenfalls noch einmal vor; vgl. FOUCAULT: »Technologien des Selbst«.

nes komplizierten Prüfungsverfahrens des Selbst. Descartes Meditationspraxis wird zum Symptom spezifisch moderner Medienvergessenheit. Auf ihre Wirkmächtigkeit ist vielfältig hingewiesen worden: So zeigt bspw. Manfred Schneider, dass für Diltheys Hermeneutik ausgerechnet der das unmittelbare, autobiographische Erinnern die Möglichkeit des Selbstbezugs und mithin das Modell für die hermeneutische Theorie des Verstehens sichert. Ziel dieser Hermeutik wird die »Selbstbesinnung« und das »Selbsterleben«.¹⁰⁷

Selbstbezug und Selbsterkenntnis erscheinen Schlingensiefel nicht unmittelbar gegeben. Sein Tagebuchprojekt experimentiert vielmehr mit verschiedenen medialen Aufzeichnungs- und Selbstdokumentationstechniken in der Hoffnung, ühend und probierend auf sich selbst einzuwirken. Deshalb unterscheidet Foucault in Über sich selbst schreiben die Tradition der Bekenntnisliteratur auch von der der Übungen des Selbst:

So persönlich die *hypomnēmata* auch sein mögen, wir dürfen dennoch keine intimen Tagebücher darin erblicken und auch keine Berichte über spirituelle Erfahrungen (Versuchungen, Kämpfe, Niederlagen und Siege), wie man sie später in der christlichen Literatur findet. Sie sind keine Selbstdarstellung. Sie sollen nicht die *arcana conscientiae* ans Licht bringen, deren – mündliches oder schriftliches – Bekenntnis reinigende Wirkung hat. Die Bewegung, die sie zu vollziehen suchen, geht in die entgegengesetzte Richtung. Es geht nicht darum, dem Unsagbaren nachzugehen, Verborgenes zu enthüllen, das Ungesagte zu sagen, sondern, darum bereits Gesagtes festzuhalten, Gehörtes oder Gelesenes zu sammeln, und das zu einem Zweck, der nichts Geringeres ist als die Konstituierung des Selbst.¹⁰⁸

Hypomnēmata sind Notizbücher, die sich durch keine einheitliche Form auszeichnen, sondern durch ihren Zweck, nämlich die Übung der Lebensführung. Sie zeichnen kursorische Notizen auf, Zitate, Aphorismen, Erinnerungen, Gedanken, Notizen aller Art und dienen als Erinnerungsstützen alltäglicher Details, auch als Rechnungsbücher. Sie dienen, be-

107 SCHNEIDER, Manfred: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«, in: VOGL, Joseph (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 2010, S. 267–288, hier S. 272–275; DÜNNE/MOSER (Hrsg.): *Automedialität*, S. 21.

108 FOUCAULT: »Über sich selbst schreiben«, S. 141.

tont Foucault, den Übungen der Gesundheit des Geistes. So soll etwa bei Seneca der Geist gefordert, nicht aber erschöpft und ebensowenig zerstreut werden. Im Aufsatz *Über sich selbst schreiben* liest Foucault Plutarchs *Von der Heiterkeit der Seele* und die Briefe Senecas an Lucilius. Gerade die stoischen Aufschreibetechniken zeugen von ihrem Übungscharakter, weil es sich um literarische Texte handelt: Senecas Briefe an Lucilius sind vermutlich keine Briefe an einen ungewissen Lucilius gewesen,¹⁰⁹ sondern fiktionale Texte, die die Form der Korrespondenz herstellen, um als Übungen fungieren zu können¹¹⁰. Diese Perspektive Foucaults ist stark durch den Begriff der »Geistigen Übungen« beeinflusst worden, der von dem Altphilologen Pierre Hadot¹¹¹ geprägt wurde und den dieser u. a. am Beispiel von Marc Aurels *An sich selbst* entwickelt.¹¹² Hadot stellt in seinen Schriften zur antiken Philosophie als Lebensform den Übungscharakter von Mediationen in den Vordergrund: »Die *Exeritia spiritualia* stellen nur eine christliche Version der griechisch-römischen Tradition dar.«¹¹³ Hadot und Foucault üben Kritik an der christlich-abendländischen Verengung des Verständnisses von Mediationen als Askese im Sinne einer Verzichtübung.

»Geistige Übung«. Der Begriff allerdings verwirrt den zeitgenössischen Leser ein wenig. Zunächst gehört es heutzutage nicht mehr zum guten Ton, das Wort »geistig« (*spirituel*) zu gebrauchen. Man muß sich wohl oder übel mit diesem Terminus abfinden, da die anderen möglichen Adjektive oder Qualitätsbezeichnungen, wie »psychisch«, »moralisch«, »ethisch«, »intellektuell«, »des

109 Vgl. die Einleitung von Otto Apelt: »Es bleibt noch ein Wort zu sagen zu der Frage, ob es sich bei diesen Briefen um richtigen Briefverkehr handelt oder ob die Briefform nichts weiter ist als literarische Einkleidung. Es spricht hier alles für das Letztere. [...]«, Seneca, Lucius Annaeus: »Dialoge. Briefe an Lucilius«, *Philosophische Schriften, Bd. III Teil 1 und 2*, Hamburg: Meiner 1993.

110 FOUCAULT: »Über sich selbst schreiben«, S. 149.

111 Pierre Hadot wurde, vermutlich auch durch Empfehlung Foucaults, 1982 ebenfalls Professor am Collège de France mit der Denomination »Geschichte des hellenistischen und römischen Denkens«. Interessant ist, dass er vor seiner Karriere als Altphilologe Priester gewesen ist. Die Priesterweihe erfolgte 1944, 1952 trat Hadot allerdings aus der Kirche aus.

112 HADOT, Pierre: *Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitien der Weisheit*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2002, S. 69–98.

113 HADOT: *Philosophie als Lebensform*, S. 14.

Denkens« und »der Seele« nicht alle Aspekte der Realität, die wir beschreiben wollen, abdecken. Man könnte natürlich von Denkübungen sprechen, da das Denken sich in diesen Übungen gewissermaßen selbst zum Gegenstand oder zum Stoff nimmt und sich selbst zu verändern sucht. Aber das Wort »Denken« zeigt nicht klar genug an, daß die Einbildungskraft und die Gefühle in erheblichem Maße bei diesen geistigen Übungen mitspielen. Aus denselben Gründen kann man sich auch nicht mit dem Begriff »intellektuelle Übungen« zufriedengeben, obwohl die intellektuellen Aspekte (Definition, Einteilung, Schlußfolgerung, Lektüre, Forschung und rhetorische Steigerung) dabei eine große Rolle spielen. »Ethische Übungen« wäre eine verlockende Bezeichnung, da die in Frage stehenden Übungen – wie wir noch sehen werden – sehr stark zur Heilung der Leidenschaften beitragen und sich auf die Lebensführung beziehen.¹¹⁴

Das Christentum, darin stimmen Hadot und Foucault tendenziell überein, verschiebt die in antiken, hellenistischen und römischen Philosophien bereits lang tradierten »Sorgeschulen«. Die sich im Frühmittelalter allmählich herausbildende christliche Beicht- und Bekenntnispraxis ist ein wichtiger Schauplatz dieser Verschiebung. Die folgende Stelle aus der Vorlesung *Hermeneutik des Subjekts* diskutiert diese Verschiebung im Diskurs der Sorge, deren Analyse sich Foucault verschreibt:

[...] so zeigt uns die Verschmelzung der ursprünglichen Form der Sorge um sich mit der Ehelosigkeit [bei Gregor von Nyssa], wie die Selbstsorge eine Art Matrix der christlichen Askese geworden ist. Sie sehen also, welche lange Geschichte der Begriff der *epimeleia heautou* (der Sorge um sich selbst) hat, die von der Gestalt des Sokrates, der die jungen Leute anspricht, um ihnen zu sagen, daß sie sich um sich selbst sorgen sollen, bis zur christlichen Askese reicht, welche die Sorge um sich zur Voraussetzung macht.

Im Laufe der Geschichte hat sich der Begriff selbstverständlich erweitert, seine Bedeutungen haben sich vervielfacht, und auch gewisse Wandlungen erfahren [...], [ich] möchte auf folgende Aspekte hinweisen [...]:

- Erstens: Das Thema einer allgemeinen Haltung, einer bestimmten Weise, die Dinge zu betrachten, in der Welt zu sein, sich in ihr zu verhalten, zu handeln und Beziehungen zu anderen zu pflegen. Die *epimeleia heautou* ist eine Haltung, eine Haltung sich selbst, den andern und der Welt gegenüber.

¹¹⁴ Ebd., S. 13f.

- Zweitens: Die *epimeleia heautou* ist auch eine bestimmte Form der Aufmerksamkeit, des Blicks. [...] Die Sorge um sich beinhaltet eine gewisse Art, darauf zu achten, was man denkt und was sich im Denken abspielt. Das Wort *epimeleia heautou* ist mit *melete* verwandt, das sowohl Übung als auch Meditation bedeutet. [...]
- Drittens: [...] Der Begriff der *epimeleia* bezeichnet stets auch eine Reihe von Handlungen, und zwar solche, die auf einen selbst gerichtet sind, Handlungen, durch die man für sich selbst Sorge trägt, durch die man sich verändert, reinigt, verwandelt oder läutert. Das beinhaltet eine Reihe von Praktiken, meistens Übungen, die [...] ein langes Leben haben. Zum Beispiel die Meditationstechniken, Techniken der Erinnerung der Vergangenheit, Techniken der Gewissensprüfung, Techniken der Überprüfung der Vorstellungen, sofern sie Vorstellungen des Geistes sind, usw.¹¹⁵

Gerade der letzte Aspekt definiert eine Schwelle zwischen der oben zitierten Definition der Geistigen Übung und Foucaults Definition der Selbsttechniken. Aspekte der Art und Weise, das Spiel der Gedanken einem Blick auszusetzen, verbindet Foucaults Perspektive mit Hadots. Die philologische Genauigkeit, mit der der Altphilologe diese Übungen des Denkens analysiert hat, erinnern aber sogleich daran, dass diese epistemologisch gebunden sind an eine philosophische Ontologie, genauer, eine Kosmologie, die sich von der griechischen zur römischen Antike tradiert und gerade in den Spielarten stoischer Philosophien intakt ist – Aurel ist dafür das perfekte Beispiel, Lukrez wäre ein weiteres. In diesen Kosmologien bildet die Gleichursprünglichkeit von Ethik, Physik und Politik die Voraussetzung dafür, dass Philosophie zur Seelenleitung werden kann.¹¹⁶

Daher muss zunächst eine Differenz markiert werden: Die Geschichte der Selbstsorgeliteratur verläuft seit ihren Anfängen in der Philosophie der griechischen Antike nicht linear. Foucaults Interesse an einer Genealogie des Subjekts gilt den Bruchstellen dieser Geschichte. Scheint sich also Schlingensiefel wie selbstverständlich in diese Geschichte der Medien der Übung des Selbst einschreiben, indem dieser sie als eine Technik entdeckt, sich um sich selbst zu kümmern, wirft diese Kontinuität sogleich die Frage auf, in welcher Weise sich die epistemologischen Bedingungen

115 FOUCAULT: *Hermeneutik des Subjekts*, S. 26f.

116 HADOT: *Philosophie als Lebensform*, S. 72ff.

einer solchen Selbstsorgeliteratur verschoben haben. Zeitgenössisch ist keine kosmologische Ontologie mehr garantiert. Das Ziel, ein »wahres Leben« zu führen im Sinne einer Transzendierung des Selbst zu universaler Vernunft, ist im Unterschied zur stoischen Philosophie als Lebensform bei Seneca nicht gegeben. Im Rahmen dieser Arbeit kann die 2500jährige Geschichte der Selbstsorge und ihrer Medien und Praktiken nicht neu geschrieben werden. Aber vor dem Hintergrund der vorliegenden Ansätze einer solchen Geschichte und mit Blick auf die hier analysierten Materialien deuten sich vorläufig zumindest zwei Verschiebungen an: Erstens ist die Geschichte der modernen Autobiographie ein neuerer Diskurs, der diese Linie therapeutischer Schreibweisen grundsätzlich verschiebt und gleichzeitig von dieser nicht zu trennen ist. Zweitens erlaubt gerade die alte Tradition der Selbsttechniken es, die Aufmerksamkeit für spezifisch moderne Heilsanleitungen und ihre medialen und ästhetischen Formen zu schulen. Denn diese tauchen offenbar gerade unter der modernen Bedingung auf, dass ihr Zusammenhang mit einer Ontologie entzogen ist: Die Relektüre moderner, ästhetischer Heilsanleitung im Diskurs der Kunstreligion erweist sich als epistemologisch gebunden an den modernen Ausschluss der Selbstsorge und das Privileg (unmöglicher) Selbsterkenntnis seit Descartes. Methodisch ermöglicht das Konzept der Techniken des Selbst es neuen literatur- und medienkulturwissenschaftlichen Perspektiven, jenseits medienvergessener Traditionen die Medialität der Übung in den Blick zu rücken und auf diese Weise das Verhältnis von Subjektivierung und Medialität beschreibbar zu machen, indem die Perspektive auf die *Techniken* der Modulation der Gedanken, der Affekte, der Wahrnehmung gelenkt wird.

2.2 »Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt«: Ästhetik, Therapeutik und die Avantgarden

2.2.1 Wunden heilen in der »KIRCHE DER ANGST...«?

Schlingensiefs »Heilsgeschichten« werden in den folgenden Analysen als spezifisch modernes, das heißt historisch situiertes, Verhältnis von Therapeutik und Ästhetik diskutiert. Produktive Voraussetzung dieses Verhältnisses ist eine gewisse Doppeldeutigkeit, die das Problem der Heilung sowohl vital – als krankhaftes Leiden – als auch sozial – als gesellschaftliches Leiden – entwirft. Aufgabe des vorliegenden Kapitels ist es, EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR – EIN FLUXUS-ORATORIUM als ersten Schauplatz jener Verwicklungen von Ästhetik und Therapeutik aufzusuchen. Über diese und die folgenden Analysen hinweg werden Konturen eines Diskurses der Sorge deutlich, dessen historische Kontinuität sich bei Schlingensiefs anhand seiner ästhetischen Rezeptionen der Avantgarden abzeichnet: Schlingensiefs künstlerische Arbeiten bilden ausgehend von Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens Archive ästhetischer Heilsgeschichten aus.

In KIRCHE DER ANGST... werden autobiographische Praktiken ins Verhältnis zu verschiedenen ästhetischen Positionen gesetzt, die je spezifisch die Frage stellen, inwiefern Kunst heilen könnte. Die Arbeit bezieht sich auf mehreren Ebenen auf das Verhältnis von Selbstsorge und Heil: So befragt ihre Anordnung die ästhetischen Programme von Josef Beuys' »Sozialer Plastik« und weiteren, Neo-Avantgarde Entwürfen der Therapeutik wie etwa der Wiener Aktionisten, die auf die Heilung eines gesellschaftlichen Krankheitszustands zielen. Sie stellt die Nähe dieser Linie zur christlich-kunstreligiösen Programmatik her, die bei Wagner in dessen PARSIFAL-Oper kulminiert. KIRCHE DER ANGST... greift auf Versatzstücke (»Ready-Mades«¹¹⁷) von Schlingensiefs Bayreuther PARSIFAL-Insze-

117 Berka analysiert in Anlehnung an Boris Groys Schlingensiefs künstlerisches Konzept der PARSIFAL-Inszenierung in Bayreuth: Bereits die erste dieser Opern-Inszenierungen arbeite mit einer Technik der Montage, die man als Ready-Made bezeichnen könne, lang bevor Schlingensief seine letzte Opernarbeit 2009 bereits im Titel selbst so nennt: »Mea Culpa – eine Ready-Made Oper«, siehe:

nierung von 2004–2007 (UA 25.07.2004 Bayreuther Festspiele, Bayreuth) zu. Die Inszenierung entwickelt eine Form der Montage von Zitaten und Re-Enactments dieser sowie autobiographischer Materialien. Dramaturgisch gerahmt werden diese Montagen als Liturgie eines katholischen Trauergottesdienstes: Der Abend entwirft eine Ästhetik christlicher Selbstsorge für den erkrankten Schlingensief.

Die als »FLUXUS-ORATORIUM« betitelte Inszenierung ist im Rahmen der Ruhrtrienale 2008 produziert worden und hat große öffentliche Aufmerksamkeit bekommen. Ohnehin gelten die bildgewaltigen späten Inszenierungen Schlingensiefs hinsichtlich ihrer komplexen szenischen Komposition von Medien, Musik und Texten als wegweisend im Bereich des zeitgenössischen Musiktheaters. Die für die Rezeptionsgeschichte wichtige Anthologie *Der Gesamtkünstler* stellt Schlingensief als Theatermacher in eine Reihe mit Wagner.¹¹⁸ Die Nachricht von Schlingensiefs Krebserkrankung und die autobiographische Signatur der Inszenierung haben erheblich dazu beigetragen, dass Schlingensief in den letzten Jahren seiner Arbeit zu immenser Popularität gekommen ist. So ist die komplexe Dramaturgie von *KIRCHE DER ANGST... zeitgenössisch intensiv diskutiert* worden. Monika Meister hat etwa ihr Potential zu einer zeitgemäßen Form der Katharsis – im antiken Sinne einer Transformation der Affekte – diskutiert, und die Frage gestellt, ob es sich um einen Ansatz für eine neue Ästhetik der Tragödie handele, die die »Existenz jedes Menschen betreffen könnte«, im Sinne eines Theaters »als Prozess und Installation der Einübung in die Kunst des Vergehens, des Sterbens«^{119, 120}.

BERKA, Roman: »Schlingensief's Animatograph. Time Here Becomes Space«, in: FORREST, Tara und Anna Teresa SCHEER (Hrsg.): *Christoph Schlingensief: Art Without Borders*, Bristol/Chicago: Intellect Books 2010, S. 169–186, hier S. 170.

- 118 JANKE, Pia und Teresa KOVACS: *Der Gesamtkünstler: Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens Verlag 2011.
- 119 MEISTER, Monika: »Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefs Fluxus-Oratorium ›Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹ und die Katharsis«, in: JANKE, Pia und Teresa KOVACS (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler: Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens 2011, S. 96–111, hier S. 96.
- 120 Vgl. ANNUSS: »Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen«, MUNGEN, Anno und Ulrike HARTUNG: *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Perfomance*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011; KNAPP, Lore: »Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der

Im Leitmotiv: »Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt, wer sie verbirgt, wird nicht geheilt« verdichtet sich die christliche Signatur von Eine KIRCHE DER ANGST.... Es wird zu einer Art »(ästhetischen) Credo«, so Andreas Rossmans Premierienkritik in der FAZ¹²¹. Die Inszenierung weist dieses Credo explizit als Zitat von Joseph Beuys aus. Laut Programmzettel stammt es aus einem Band des Priesters Friedhelm Mennekes über Beuys¹²². Mennekes hat viel zu Beuys gearbeitet, und aus theologischer Perspektive die christlichen Aspekte in dessen Performancekunst hervorgehoben. So veröffentlichte er u. a. 1992 *Eine Fluxus-Demonstration als geistliche Übung zu Ignatius von Loyola*¹²³ sowie einen Fachartikel mit dem Titel »Krankheit als Freisetzung. Leiden und Heilen als Quelle des Therapeutischen im Werk von Joseph Beuys«.¹²⁴ Seine Lektüren weisen auf den Zusammenhang von Ästhetik und Therapeutik bei Beuys hin, für welchen sich in der Folge der Dramaturg von KIRCHE DER ANGST..., Carl Hegemann, interessiert hat. So steht auf dramaturgischer Ebene eine katholische Lesart von Beuys im Zentrum und damit eine ästhetische Leidensontologie.¹²⁵ Das Leitmotiv

Kunstreligion«, in: MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 2011, S. 241–262; ZORN: *Sterben lernen*.

- 121 ROSSMANN, Andreas: »Christoph Schlingensief: Heile, heile, Angst«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2008), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/christoph-schlingensief-heile-heile-angst-1698170.html> (abgerufen am 15.08.2016).
- 122 Vgl. MENNEKES, Friedhelm: *Joseph Beuys – Christus denken/Thinking Christ*, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 1996.
- 123 MENNEKES, Friedhelm und Joseph BEUYS: *Joseph Beuys, Manresa: eine Fluxus-Demonstration als geistliche Übung zu Ignatius von Loyola*, Frankfurt a. M.: Insel 1992.
- 124 MENNEKES, Friedhelm: »Krankheit als Freisetzung«, in: *Schmerz* 21/4 (2007), S. 353–358, <http://link.springer.com/article/10.1007/s00482-007-0561-4> (abgerufen am 19.08.2016).
- 125 »Deutlich unterscheidet Beuys in seinem Denken zwei Arten von Leidenden: einmal diejenigen, die trotz Leiden noch kämpfen können, und dann diejenigen, welche das nicht mehr vermögen. Der eine sei zwar von Schmerz und Leid angefochten, aber stark genug, sich zu wehren; daher leide er eigentlich nicht real; der andere aber, der sich ohnmächtig vor seinem Leiden steht und sich nicht mehr auf die Beine zu stellen vermag, der leide in der Tat; es ist der oft Abgeschobene Ohnmächtige, dem man keine Funktion mehr ermöglicht. Beuys verstärkt diesen Gedanken nochmals in Gespräch mit dem Autor, wenn er Fol-

VON KIRCHE DER ANGST... zitiert ein Environment mit dem Titel ZEIGE DEINE WUNDE, das Beuys 1974–75 erstmals präsentierte und dann 1976 an einer schmutzigen Unterführung beim Münchener Maximiliansforum installierte. In dessen Zentrum stehen zwei gebrauchte Leichenbahnen, über welchen je ein Eisenkasten hängt, die mit Fett bestrichen und je einem Fieberthermometer und Reagenzglas gefüllt sind. Beuys thematisiert einen Herzinfarkt, den er 1975 erlitten hat, als seine metaphorische »Wunde« in Zusammenhang mit der Installation:¹²⁶

Zeige deine Wunde, weil man die Krankheit offenbaren muss, die man heilen will. Der Raum [...] spricht von der Krankheit der Gesellschaft. Dann ist natürlich der traumatische Charakter angesprochen. Eine Wunde, die man zeigt, kann geheilt werden.¹²⁷

Bemerkenswert an diesem Zitat ist, dass bereits Beuys die Wunde als Metapher sozialer wie vitaler Krankheit einführt, indem er von der autobiographischen Bemerkung seines Herzinfarkts zur Krankheit der Gesellschaft überleitet. Das Environment gilt einer Geste des Zeigens der Wunde, die sich in Beuys' Narration wiederholt, indem der Künstler auf seine Arbeit zeigt und dieser eine Geschichte gibt, die autobiographische und gesellschaftliche, vitale und soziale Geschichte überblendet. Die verfallsgeschichtliche und völkische Signatur dieser Wundenmetaphorik wird im Folgenden genauer diskutiert (vgl. Abschnitt 2.2.2).

gendes sagt: Also wer leidet, das sind die Opfer, das sind diejenigen, die sich nicht stramm selbst auf die Beine stellen und dieses und jenes verwirklichen; es sind die, die sich nicht zu Wort melden können. Also das Unvermögen leidet, auch physisch. [...] Das Leiden ist das Ausgeliefertsein an die Passivität. Alles, was noch aktiv ist, kann Schmerzen haben, kann zum Schmerzensmann selber werden, aber wirklich Leiden ist es dennoch nicht. **Wieder zeigt sich hier der Begriff der Substanz als eine Grundkategorie, mit der Beuys auf die Tiefenschicht des Lebens weist, von der her die Welt die entscheidenden Kräfte und Energien empfängt, um an ihnen und mit ihnen wieder heil zu werden.**« [Herv. J.D.], in: Ebd.

126 BLUME, Eugen: »zeige deine wunde«, in: Eugen BLUME, Catherine NICHOLS (Hg.), *Beuys. Die Revolution sind wir*, Göttingen: Steidl 2008, S. 78, zitiert nach: MÜHLEMANN, Kaspar: *Christoph Schlingensiefel und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys. Mit einem Nachwort von Anna-Catharina Gebbers und einem Interview mit Carl Hegemann*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2011, S. 95.

127 Ebd., S. 96.

DER KIRCHE DER ANGST... ermöglicht die Beuys'sche Geste des ›Zeigens der eigenen Wunde‹ eine Dramaturgie, die die autobiographische Ebene und die liturgischen Elemente miteinander ins Spiel bringt.¹²⁸ Autobiographische Materialien finden in Form von Tonbandaufnahmen sowie durch Schauspieler*innen gesprochene Texte Eingang in die Inszenierung. Mittels auf die Wände des Bühneninnenraums projizierter Texttafeln werden diese Materialien betitelt, datiert und sortiert, womit die Inszenierung Strukturelemente der Tagebuchform in ihre dramaturgische Form übernimmt. Auf eine Chronologie der Ereignisse wird dabei verzichtet. Indem unterschiedliche Sprecher*innen und Sprechpositionen sowie komplexe szenische und mediale Konstellationen und Montagen im Verlauf des Abends probiert werden, wird eine einfache autobiographische Lesart der gesamten Inszenierung unterlaufen: Es handelt sich also nicht um eine Art szenischer Lesung von Schlingensiefs Tagebüchern. Diese stammen aus der frühen Phase der Krebserkrankung, also aus den Monaten, die der Premiere der Inszenierung vorausgingen. Sie dokumentieren die erste Diagnosestellung sowie den folgenden chirurgischen Eingriff. In dieser Zeit hat sich Schlingensief intensiv mit Joseph Beuys befasst:

Vor allem habe ich Angst vor dem Moment, wenn ich nach der OP aufwache und alle um mich herumstehen und gucken. [...] Aber ich frage mich, was das für ein Blick sein wird, wenn die Leute einen dann anstarren. Da werde ich in deren Blicken die Wahrheit sehen, die Wahrheit, dass der selbstherrliche, unsterbliche Typ da reduziert ist auf das, was kurz vor der Asche ist. Und das macht mir Angst, weil ich diesen Einbruch des Realen ja noch nie erlebt habe, weil es ja keine Fiktion mehr ist, kein Schauspiel, bei dem ich den Zuschauern einen Herzinfarkt vorspiele.

Ich muss da jemanden finden, der mich in dieser Angst begleitet, weil ich glaube, dass ich das alleine nicht schaffe. Vielleicht helfen mir auch diese komischen Texte von Beuys. Ich lese gerade ein Buch mit Interviews. Dort sagt er zum Beispiel, **für ihn gebe es keine Krankheit, es sei alles in einem Prozess.** Vielleicht schaffe ich es ja irgendwann, in dieser Dimension zu denken. [...]

Und denken kann ich ja dann auch noch, Gesprächspartner gibt's sowieso genug. Vor allem gilt es jetzt, **die Gedanken zu schärfen.** [Herv. J. D., AB I, 74f.].

128 Zorns Dissertation arbeitet die liturgischen Elemente und ihre Verwendung in der Inszenierung detailliert heraus: vgl. ZORN: Sterben lernen, S. 156f.

Schlingensief hat sich also Beuys als Dialogpartner ausgesucht, um »seine Gedanken zu schärfen«. Beuys' Texte über Krankheit und Heilung werden zu Medien Geistiger Übung für Schlingensief. Anhand ihrer – und anderer – sucht Schlingensief nach einem adäquaten Verständnis von Krankheit, das gerade in Anerkennung der eigenen Krebserkrankung ihren Vorstellungen, Bildern und Begriffen sowie den diese Vorstellungsweisen bestimmenden, gesellschaftlichen Konfigurationen gilt. Für Beuys sei Krankheit kein Zustand, sondern ein Prozess. Dieses (vitalistische) Verständnis sucht Schlingensief im Prozess der Selbstdokumentation zu üben. So dient die Lektüre von Beuys' Texten dazu, eine Erkrankung im Medium des Tagebuchs und seiner seriellen Struktur als einen Prozess zu verstehen, als etwas Kontinuierliches, das sich forsetzt. Beuys' Credo des Wundenzeigens wird so zur Lektüreübung Schlingensiefs, worüber dieser sein Interesse für die therapeutischen und selbsttherapeutischen Konzepte von Beuys' noch einmal neu entdeckt: »In der Biographie von Beuys, die ich gerade lese, steht der Satz: »Alles, was nicht gebraucht wird, leidet. Alles, was statisch ist, leidet.« [AB I, 60]. Beuys' Perspektive wird ausprobiert und sodann dramaturgischer Ausgangspunkt für die Montage autobiographischer Materialien in die ästhetische Praxis im Sinne einer Ästhetik des Pathos.

Einen wichtigen Impuls für die Entscheidung, an der Praxis der Selbsttechniken ästhetisch weiterzuarbeiten, stiftet Beuys' Konzept der »Sozialen Plastik« sowie dessen Avantgardekonzept des »Erweiterten Kunstbegriffs«. Es bezeichnet Beuys' Neudefinition der traditionellen Gattungen der Skulptur und Bildhauerei im Sinne einer gesellschaftlichen Praxis (vgl. Abschnitt 2.2.2). Schlingensief schreibt in seinem Krebstagebuch:

Ich will über Krankheit, Sterben und Tod sprechen. Gegen diese Ächtungskultur ansprechen, die den Kranken Redeverbote erteilt. **Ich gieße eine soziale Plastik aus meiner Krankheit.** Und ich arbeite am **erweiterten Krankheitsbegriff.** [Herv. J. D.; AB I; 243].¹²⁹

129 Das Zitat taucht noch einmal in der Programmbeilage zu MEA CULPA auf, SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, S. 7.

Diese Stelle dokumentiert, dass die Erfahrung der Privatisierung der Krankheit, die diskursiven Grenzen autobiographischer Selbstdokumentation, einen wichtigen Ausgangspunkt für Schlingensiefs Projekt bedeutet haben: Die eigenen Wunden auf dem Theater zu zeigen wird auch zu einer Geste öffentlicher Politisierung. Die intime Erfahrung einer Krankheitsgeschichte soll mittels der »Sozialen Plastik« als kollektives Problem erkennbar werden. Die »Angst vor dem Fremden in mir« verweist darauf, dass ein lebendiger Körper keine Privatsache ist und stellt die Frage nach einer Kollektivierbarkeit des Leidens. Die Inszenierung stellt dann die christliche Signatur dieser Frage in den Vordergrund, indem sie sie auf die christliche Leidensikonographie bezieht.

So erinnert diese Geste des Wundenzeigens nicht umsonst an die tradierte Praxis der Buße. In der Inszenierung wird Beuys jedenfalls eine Predigt in den Mund gelegt, die der Programmzettel dokumentiert:

Der im Leiden verharret, auch der führt die Welt selbstverständlich weiter, er bereichert die Welt dennoch. Es wäre eine große Frage, wer die Welt mehr bereichert: die Aktiven oder die, die leiden? Ich habe immer entschieden: Die Leidenden. Der Aktive mag Unendliches für die Welt erreichen. Aber der Leidende, der gar nichts tun kann, erfüllt durch sein Leiden die Welt mit christlicher Substanz. Übrig bleibt, wenn man das in eine Formel bringt, dass dem Menschen nur zwei Weisen seines schöpferischen Verhaltens gegeben sind, in allen Abschattierungen, in jeder Biografie in einer anderen Mischung: das eine ist das Tun, das andere ist das Erleiden.¹³⁰

Diese Schrift wird gleichzeitig auf die Leinwände an beiden Seiten des als Teil des Bühnenraums installierten Altars projiziert. Es handelt sich um ein Zitat von Beuys, das als Predigt inszeniert wird und somit zum liturgischen Bestandteil des theatralen Trauergottesdienstes wird. Carl Hegemann, vertrauter Mitarbeiter Schlingensiefs und verantwortlich für die Auswahl der Materialien, formuliert dazu in einem Aufsatz mit dem Titel *Sterben Lernen? Christoph Schlingensiefs Beschäftigung mit dem Tod:*

130 SCHLINGENSIEF, Christoph und Carl HEGEMANN: »Programmbeilage zu »Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir«« (2008), http://www.kirche-der-angst.de/presse/schlingensief_programm.pdf (abgerufen am 04.09.2019).

Als Verbindung zwischen den beiden Bewegungen diene das »fünfte Evangelium von Joseph Beuys«, das dem Leiden den Vorzug vor jeder noch so bedeutenden Aktivität gibt, weil das »Leiden die Welt mit christlicher Substanz« fülle.¹³¹

Diese christliche Substantialisierung des Leidens, also die Tendenz, Leben als Leiden zu fassen, wird laut Hegemann zum Leitmotiv der Inszenierung sowie zu deren konzeptioneller Idee der Liturgie. Hegemann bezieht sich explizit auf die Geschichte der Selbstsorge, indem er Schlingensiefs öffentliche Auseinandersetzung mit dem eigenen Sterben in eine historische Linie mit antiker Philosophie als »Einübung ins Sterben«¹³² bringt. Zwar seien Platon und Aristoteles für Schlingensief »abgehobenes Angebertum«, aber es bestünde ein freundschaftlicher Austausch mit Nietzsche, Luhmann, Deleuze, Žižek und Nancy. Die Materialauswahl und das umfangreiche Programmheft zu MEA CULPA – EINE READYMADEOPER dokumentieren diese Rezeptionslinie.¹³³ Ist für KIRCHE DER ANGST... eine Beuys'sche Leidensontologie kennzeichnend, wird diese später in MEA CULPA... übertragen auf eine an der europäischen Moderne erkrankten Künstlerfigur und mit einem afrikanischen Heilsversprechen verbunden: Hegemanns christliche Substantialisierungen des Lebens werden im letzten Abschnitt daher aus der Perspektive eines »Kritischen Vitalismus« diskutiert (vgl. Abschnitt 2.4.3).

Foucault diskutiert in *Technologien des Selbst* die Geste des Wundenzeigens als ein Element der Geschichte der Selbstsorge, an welchem sich deren Christianisierung beobachten lässt. Frühe, vermutlich aus dem zweiten nachchristlichen Jahrhundert stammende, Praktiken der Buße als »Selbstenthüllungen« (*exomologēsis*) werden als zentrales Symptom erster christlicher Umwertungen antiker stoischer Selbsttechniken betrachtet. Unter jenen historisch ersten Formen der Buße nennt Foucault mit Bezug auf Tertullian eine, die er als »ärztliches Modell« bezeichnet, und die man folgendermaßen beschreiben könne: »**Man muss seine Wunden zei-**

131 HEGEMANN: »Sterben lernen? Christoph Schlingensiefs Beschäftigung mit dem Tod«, S. 338.

132 Ebd., S. 333.

133 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«.

gen, wenn sie geheilt werden sollen.«¹³⁴ Interessanterweise hebt Foucault an diesem Modell der Buße hervor, dass es sich um eine gewissermaßen dramatische Form handele: Wer Buße tun will, muss sich ganz in die Figur des Sünders verwandeln und vier bis zehn Jahre lang gewissen Fastenregeln, Bekleidungs Vorschriften und Verboten folgen, er kann weder heiraten noch Priester werden¹³⁵. Er muss also die Sündhaftigkeit seiner Existenz möglichst umfassend und andauernd zur Schau stellen, um zuletzt in einem großen »dramatischen Ereignis« der Kirche von diesem Status erlöst zu werden. Erstaunlicherweise bezieht sich Schlingensiefel also über Beuys auf eine sehr alte Tradition christlicher Selbsttechniken. Diese dramatische, frühchristliche Form der Buße gibt Anlass, ihre Differenzen zum Imperativ des Wundenzeigens am Beispiel Schlingensiefs zu diskutieren. Foucaults auf Tertullian bezogene Lektüre eines »ärztlichen Modells« ist zu einem ästhetischen geworden, das weniger auf Selbstenttöhlung (*exomolog sis*) zielt. Die im Medium der Aufführung erfundene »Kirche der Angst« beendet nicht die selbstentt hlende Buße in einem »großen, dramatischen Ereignis«. In KIRCHE DER ANGST... geht es weniger um die Dramatisierung der s ndenhaften Existenz, als um die Dramatisierung des Leidens. Mit dem Imperativ des Wundenzeigens wird eine Form ästhetischer Therapeutik probiert, die sich auf die lange Tradition der Selbsttechniken bezieht, um sie in ihrer modernen, kunstreligiösen Form performativ neu hervorzubringen.

Daher ist es aus mehreren Gründen ein Missverständnis, in Anschluss an Carl Hegemann Schlingensiefs ästhetische Praxis wie Selbstsorge als Rückbezug auf dessen antike, philosophische Formen, nämlich als Einübung ins Sterben zu verstehen. Erstens tendiert diese Einschätzung zu historischer Ungenauigkeit, indem sie einmal mehr die Moderne allzu leicht mit der Antike kurzschließt, und trägt mit dieser Ungenauigkeit zweitens zu einer Ursprungsgeschichte bei, die drittens die in KIRCHE DER ANGST... offenkundige Frage nach der christlichen Überformung antiker Selbstsorgekulturen übergeht, und damit viertens zu einer Substantialisierung des Lebens im Bild der christlichen Leidensikonographie beiträgt. Analysiert Foucault die allmähliche historische Durchsetzung des

134 FOUCAULT: »Technologien des Selbst«, S. 312.

135 Ebd., S. 310.

Sündenbekenntnisses als Voraussetzung zur Erlösung – im christlichen Sinne eines irdischen Selbstverzichts zum Zweck ewigen Seins –, erweisen sich die über die Geste des Wundenzeigens bei Schlingensief eingeführten Techniken als Effekt einer spezifisch modernen Darstellungsgeschichte.

In der folgenden Analyse von *KIRCHE DER ANGST...* wird daher der Fokus auf die spezifische Ästhetik des Re-Enactments gelegt, mit welcher sich Schlingensief ästhetische Traditionen aneignet und sie mit Elementen christlicher Liturgie und Ikonographie überblendet. Re-Enactments erweisen sich hierbei als Praktiken der Wiederholung, Aktualisierung und Verschiebung, die eines komplexen Geschichtsbegriffs bedürfen. Im folgenden Abschnitt wird dann der Metaphorik der Wunde bei Beuys weiter nachgegangen, um ihre geschichtliche Signatur als spezifische Kontinuität antimoderner Kulturkritik aus dem Kontext der Lebensreformbewegung in den Blick zu bekommen (vgl. Abschnitt 2.2.2).

Schlingensiefs Auseinandersetzungen mit dem Erbe Beuys' sind vielschichtig¹³⁶: »Muss ich mich halt an Beuys festhalten. Der hat natürlich viel Unsinn mit seiner Steiner-Schule verzapft, aber es gibt viele, viele gute Gedanken bei ihm«. [AB I, 80]. So reflektiert etwa eine Installation Schlingensiefs, der sogenannte Animatograph¹³⁷, das »Märchen«, als das Beuys sein Leben erzählt habe¹³⁸:

Weil er zur Märchenbildung neigt, hat er eben solche Geschichten erfunden, hat sein Leben auch weiter als Märchen gebaut. Dann kommt der Eurasienstab usw. Das geht auch in Größenwahnsinn über, so wie die Bombardierung und der Beschuß im Auftrag des Führers. Selber Führer werden, und die soziale Plastik, 1977 die Gründung der freien Hochschule.¹³⁹

Die prozessual angelegte Installation *ANIMATOGRAPH* ist aus der Drehbühne für die Bayreuther *PARSIFAL*-Inszenierung heraus entstanden, die auch

136 Vgl. für einen Überblick dieser Auseinandersetzungspunkte: MÜHLEMANN: Christoph Schlingensief und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys.

137 BERKA: »Schlingensief's Animatograph. Time Here Becomes Space«.

138 SCHLINGENSIEF, Christoph: »AREA 7 – Matthäusexpedition mit Christoph Schlingensief«, in: SCHLINGENBLOG (2006), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to54> (abgerufen am 18.08.2016).

139 Zitat aus der auf der Webseite archivierten, umfangreichen Begründung des Konzepts dieser Installation, das vermutlich den Besucher*innen ebenfalls einführend vorlag. Vgl. ebd.

in KIRCHE DER ANGST... eingerichtet worden ist. In der für das Burgtheater installierten Version mit dem Titel AREA 7 – EINE MATTHÄUSEXPEDITION MIT CHRISTOPH SCHLINGENSIEF wird die von Beuys gestiftete Erzählung, die Tartaren hätten ihn mit Filz und Fett gerettet, mit welcher Beuys seine Materialwahl begründet und gleichzeitig – wie ihm von Kritiker*innen immer wieder vorgeworfen wurde – seine Mitwirkung als Soldat auf deutscher Seite im Zweiten Weltkrieg verdeckt hat¹⁴⁰, unter dem Titel *Beuys/Führer Denkmal* in unzähligen Werkverweisen ausgestellt und gleichzeitig enggeführt mit Beuys' Idee der »Sozialen Plastik«. Außerdem fanden für Schlingensiefs AREA 7... zum ersten Mal Re-Enactments von Performances aus dem Bereich der Aktionskunst, insbesondere des Wiener Aktionismus,¹⁴¹ statt, die als szenische Reflexionen performativer Praktiken fungieren. Ähnliche Re-Enactments finden Eingang in KIRCHE DER ANGST... und erproben im Zitat zwischen Beuys, der Fluxusbewegung sowie Spielarten von Aktionskunst eine komplexe Archäologie theaterästhetischer Konversionsrituale. Kritisiert Schlingensief im obigen Zitat Beuys' Hang zur Mythenbildung, wird das sogenannte OPERNDORF AFRIKA, das sich wesentlich auf Beuys' Konzept der Sozialen Plastik bezieht, jedoch selbst einen solchen Beuys'schen Mythos stiften (vgl. Abschnitt 2.4.1).

Das sogenannte FLUXUS-ORATORIUM wird durch Schlingensiefs Theaterästhetik komplexer Dramaturgien und monumentaler Bühnenräume komponiert: Die eineinhalbstündige Aufführung überblendet mehrere mediale Ebenen – Bühnenraum, Videoprojektionen, Musik, Sound, gesprochene Texte –, die über die Dauer des Abends in unterschiedlichen Konstellationen immer wieder neu montiert, aktualisiert und zueinander ins Verhältnis gesetzt werden. Leitendes Motiv dieser Anordnungen ist die Wundenheilung. Der Abend gliedert sich in zwei Teile, wovon der erste stärker autobiographisch arbeitet und die Krankheit in den Vordergrund rückt. Der zweite zitiert die Dramaturgie der Liturgie eines katholischen Trauergottesdienstes samt Abendmahl, Predigt, Litanei, Chören, Fürbiten und verwebt diese wiederum mit autobiographischen Bezügen und Motiven der Krankheit. Die musikalische Ebene wird durch Kirchenchöre, Versatzstücke von Wagner-Musik (vor allem PARSIFAL) und wei-

140 Vgl. RIEGEL, Hans Peter: *Beuys: die Biographie*, Berlin: Aufbau 2013, S. 22; 42ff.

141 BERKA: »Schlingensief's Animatograph. Time Here Becomes Space«, S. 170; 173.

teren Stücken spätromantischer Musik bestimmt (bspw. Gustav Mahlers Vertonung von Friedrich Rückerts *Ich bin der Welt abhanden gekommen* sowie Kompositionen Anton Schönbergs, *Erwartung* und *Die glückliche Hand*). Die starken Romantik-Bezüge der Musikdramaturgie unterstützen von Beginn an die Struktur der Aufführung, die Liturgie und Theater überblendet, und damit die Frage nach dem Verhältnis von Religion und Kunst stellt. Der Bühnenraum stellt einen detailgetreuen Nachbau des Inneren eines Kirchenbaus dar. Zuschauer*innen werden auf Kirchenbänken platziert und schauen auf eine Bühne, die einem Altarraum nachempfunden ist. Der Bühnenraum zitiert die Architektur der Oberhausener Herz-Jesu-Kirche, in welcher Schlingensiefel als Kind viele Jahre lang Messdiener gewesen ist. Diese Kirche befindet sich nur wenige Kilometer vom Aufführungsort in der Duisburger Gebläsehalle entfernt an der damaligen Pacellistraße und heutigen Christoph-Schlingensiefel-Straße.¹⁴²

Technische Simulationen tragen die bildgewaltige und pathetische Ästhetik des Abends. In der ungefähren Mitte der Aufführung, am Übergang zur Inszenierung des Gottesdienstes, wird bühnentechnisch ein Sonnenaufgang erzeugt, der auf seitliche, hoch oben neben dem Altar installierte Videoleinwände projiziert wird.¹⁴³ Das Licht scheint vom Bild eines Heiligen Gral auszugehen und wird begleitet durch die letzten Takte der als »Erlöse den Erlöser« benannten, letzten Szene aus Richard Wagners *PARSIFAL*. Es ist eine mächtige Szene, deren Wirkung von ihrer technischen Perfektion abhängt. Das projizierte Bild des Grals geht allmählich zu ei-

142 Vielleicht hätte die Ruhrtriennale den Abend auch in der Oberhausener Kirche stattfinden lassen können. Stattdessen aber hat man ihren Kirchenraum ausgerechnet in einer nostalgischen »Industriekathedrale« simulieren lassen, wie die alten Industriearchitekturen bezeichnet werden, die von der Ruhrtriennale bespielt werden. So gesehen reagiert *KIRCHE DER ANGST...* auf die eigenen Produktionsbedingungen mit der Gestaltung des Bühnenraums als einer künstlichen Kirche des Strukturwandels vom Industriezeitalter zur Kulturwirtschaft. Diesen Aspekt thematisiert auch ein bereits erschienener Artikel über Schlingensiefels *KIRCHE DER ANGST...*, der auch einige Analyseergebnisse dieses Kapitels enthält, vgl. DEGELING, Jasmin: »Dramaturgie der Sorge und Ästhetik des Pathos«, in: HISS, Guido u. a. (Hrsg.): *Das Theater der Ruhrtriennale: Die ersten sechzehn Jahre*, Oberhausen: ATHENA 2018, S. 189–195.

143 Die Videoaufzeichnung kann die Perfektion der Lichttechnik nicht dokumentieren. Vgl. SCHLINGENSIEFEL, Christoph: *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* (DVD Edition), Filmgalerie 451: 2018, Abschn. ca. [00:45:00–00:48:00].

ner grellen Lichtquelle über, die sodann hinter den in den Bühnenraum gebauten Kirchenfenstern als Sonnenaufgang simuliert wird. Zum ersten Mal an diesem Abend wird der Innenraum voll ausgeleuchtet. In einer Prozession tritt das gesamte, fast 70-köpfige Ensemble in den Altarraum, begleitet vom Auftritt des Gospelchors *Angel Voices*, der *We are marching* in Zulu, Englisch und Französisch anstimmt. Dann beginnt Stefan Kolosko, der in dieser Inszenierung wie auch in *VIA INTOLLERANZA II* (UA 15.05.2010 Kunstenfestivalsdesarts, Brüssel)¹⁴⁴ die Rolle Christoph Schlingensiefs übernimmt, mit der Eröffnung des Gottesdienstes in Gedenken des »zukünftig Verstorbenen«. Er fordert die Zuschauer*innen dazu auf, ihre Rolle als Gemeinde einzunehmen und in eine Wechselrede einzustimmen: »Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt, wer sie verbirgt, wird nicht geheilt. [...] Uns hat man jedenfalls noch nicht beerdigt«. Dieser trotzigem Verweigerung der Endlichkeit folgt der Abtritt des Ensembles im Rückwärtsgang begleitet durch Schlagzeug und Orgel in brachialer Lautstärke. Auf eine Kyrie folgt ein als Predigt vorgetragener Tagebuchtext Schlingensiefs, gesprochen durch Margit Carstensen. Carstensen auf deutschen Theaterbühnen gereifte Stimme prägt die Art und Weise, wie Schlingensiefs Tagebuchtexte an diesem Abend ins Spiel kommen. In verschiedenen Szenen – an der Kanzel predigend, oder auf einem Krankenbett liegend¹⁴⁵ – trägt Carstensen die Texte melodisch und mit einer Distanz vor, die nötig ist, um im Sprechen ihren komplizierten Affekten Raum zu geben: trotzig Töne, Traurigkeit, Wut sowie Momente des Friedens, sanften Einverständnisses oder der Ruhe durchlaufen diese Gedankenaufzeichnungen. Carstensen's Stimme moduliert und rhythmisiert diese Affekte.

Diese liturgischen Elemente werden in *KIRCHE DER ANGST...* mit weiteren Ebenen komponiert. Für die musikalische Komposition des Abends ist Michael Wertmüller verantwortlich, der auf der Bühne am Schlagzeug sitzt und im Bereich Neuer Musik ausgebildet ist. Leisere und lautere Tonspuren von Geräuschen, Samples und komplexeren elektronischen Kompositionen vermischen sich mit den romantischen Stücken, die klar und präzise eingerichtet sind, sowie mit den Tonspuren der Videos und

144 *VIA INTOLLERANZA II*, R. Christoph Schlingensief (DVD-Edition): 331min, Filmgalerie 451: 2015.

145 *SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* (DVD Edition), Abschn. [00:55:20–00:57:30; 01:09:40–01:10:45].

dem Gesang der Chöre. Live gespielte, gesungene und gesprochene Texte und Töne werden mit eingespielten und zitierten Elemente verwoben. Die komplexen Montagen verschiedener Medien erzeugen das Pathos des Abends: Im sakralen Bühneninnenraum werden die dunklen Töne der Spätromantik, musikalische wie szenische Ready-Mades aus Wagners *PARSIFAL*, das Credo des Wundenzeigens, Beuys' schräge »Predigt«, Wechselreden und Tagebücher komponiert. Visuell überblendet werden diese Materialien mit Re-Enactments von Aktionen sowie Videos ritualistischer Prozessionen – die wahlweise Parodien von Trauerprozessionen oder Avantgarde-Aktionen sein können –, mit Schlingensiefs Homevideos aus Kindertagen und visuellen Animationen von Tumoren und lebendigen Zellen. Der Rhythmus dieser vieldimensionalen und multimedialen Theaterarbeit wird durch das Wechselspiel von Liturgie und Tagebuch ermöglicht.

Als Exposition des Theaterabends wird mittels auf die Bühnenwände projizierter Texttafeln das autobiographische Thema eingeführt. Diese Texttafeln stiften der Aufführung eine Tagebuchdramaturgie unter dem Titel »Protokoll einer Selbstbefragung«. Der Abend beginnt so mit einem konkreten Datum, nämlich dem 30. Juni, dem »Zwischenstand der Dinge«¹⁴⁶.¹⁴⁷ Dieser Titel stammt aus den Tagebüchern Schlingensiefs und gab der ersten der autobiographischen Theaterarbeiten ihren Titel (UA 13.II.2008 Maxim Gorki

146 Diese Inszenierung war lange Zeit nicht verfügbar, ist aber als Teil der DVD-Edition von *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* inzwischen veröffentlicht worden. *ZWISCHENSTAND DER DINGE* ist im Juni 2008 entstanden und erweist sich als eine frühere und auf die Problematisierung der Erkrankung fokussierte Version von *KIRCHE DER ANGST...* Wesentliche Elemente des späteren *FLUXUS-ORATORIUMS* sind in dieser einfachen Inszenierung bereits zu ähnlichen Szenen verdichtet gewesen: autobiographische Materialien, szenische Nachstellungen, Videoprojektionen. Die Arbeit stellt einen wichtigen, halböffentlichen Schritt zwischen Schlingensiefs Therapeutik und Ästhetik dar. Für die Ruhrtriennale-Produktion ist also entschieden worden, dieses Material mit der Dramaturgie der Liturgie zu verknüpfen und die Arbeit in einen sakralen Bühneninnenraum zu versetzen. Im November 2008 hat dann das Maxim Gorki Theater diese Arbeit noch einmal öffentlich gezeigt, vgl. *SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* (DVD Edition). Johanna Zorn diskutiert die Arbeit in ihrer Monographie zu Schlingensiefs »autobiotheatraler Selbstmodellierung«, ZORN: *Sterben lernen*, S. 40ff.

147 *SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* (DVD Edition), Abschn. [00:00:30–00:01:15].

Theater, Berlin). *ZWISCHENSTAND DER DINGE* fand im Juni 2008 im Maxim Gorki Theater in Berlin für nur etwa 60 geladene Gäste und enge Vertraute statt. Auf dieses Datum folgend, wird das Premierendatum von *KIRCHE DER ANGST...*, der 21.09.2008, unter dem Titel »Kirche der Auferstehung – Keine Angst mehr vor dem Fremden in mir« eingeblendet: der Topos der Erlösung wird als christlicher Topos der Auferstehung an den Anfang gesetzt.

Schlingensief parallelisiert Biographie und Werk durch die autobiographische Signatur der Inszenierung. Diese Tendenz ist bei Beuys noch deutlicher vorhanden, der in seiner Künstlervita *LEBENSLAUF/WERKLAUF*¹⁴⁸ ab 1961, also relativ früh in seiner künstlerischen Karriere, die Grundlage für die Mythologisierung seiner Arbeit wie Person stiftete. In *KIRCHE DER ANGST...* sind die autobiographischen Elemente weniger auf die Konsistenz einer Identität, die sich im Werk verbürge, angelegt. Im Rhythmus der Inszenierung, ihren medialen und dramaturgischen Montagetechniken, spielt die chronologische Ordnung des Tagebuchs eine untergeordnete Rolle. Die Frage nach dem eigenen Werk, die Schlingensief in den Tagebüchern schon früh stellt, wird im Rahmen der Inszenierung als ein Topos unter vielen anderen aufgerufen. Vielmehr als eine Selbsterzählung stiftet die Inszenierung die Möglichkeit von einer Krankheit zu erzählen. Diese Krankheit erweist sich als Prozess, als kontinuierlicher »Zwischenstand«. So erlauben die Kapitel es, die Szenen und Settings einer Krankheitsgeschichte schlaglichtartig aufzurufen und mittels Montagetechnik einzuweben. Zudem führt die liturgische Ebene eine weitere Form der Zeitlichkeit neben jener des Tagebuchs ein: eine im Modell des Rituals hergestellte Zeitlichkeit des Übergangs, deren Geschichte in den Avantgarden der Performancekunst situiert ist. Das Problem der Selbstsorge wird mittels dieser beiden rhythmischen und dramaturgischen Ebenen zum tragenden Element der Inszenierung: Die szenischen Anordnungen werden doppelt lesbar als autobiographische Medien der Selbstbefragung und christliche Liturgie kollektiver Trauerarbeit.

Innerhalb dieser Dramaturgie der Sorge und Ästhetik des Pathos wird nun eine ästhetische Reflexion spezifischer Formen der Avantgarden der Performance-Kunst geleistet.¹⁴⁹ Insbesondere die Affinität der frühen

148 ADRIANI, Götz u. a.: *Joseph Beuys*, neue Aufl., Köln: DuMont 1994, S. 8f.

149 Vgl. DEGELING: »Heilung durch Kunst? Schlingensiefs Reenactments der Avantgarden der Performancekunst (Ball, Brus, Beuys und Nitsch)«.

Aktionskunst zu Ritualen rückt dabei in den Vordergrund dieser Reflexion. Die Inszenierung stellt ein kleines Archiv stilbildender Spielarten der Avantgarde der Performancekunst ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zusammen. Anhand dessen lässt sich eine Archäologie der in den künstlerischen Konzepten ausprobierten Konversionsentwürfe und ästhetischen Heilsprogrammen beobachten. Die Re-Enactments der Avantgarden werfen im Kontext des Konzepts von KIRCHE DER ANGST... die Frage auf, welche Programme ästhetischer Therapeutik die Geschichte der Performance- und Aktionskunst prägen. Mittels dieser Re-Enactments wird daher das Nachleben eben jener ästhetischen Konzepte reflektiert, anhand derer Schlingensief's eigene Arbeit erprobt und geprägt worden ist.¹⁵⁰ So finden sich szenische Nachstellungen und Videos von Re-Enactments aus dem Kontext von Wiener Aktionismus sowie von Fluxus und Happening: etwa Peter Kennedys und Mike Parrs FLUX FILM NO. 36 von 1970¹⁵¹, verschiedene Aktionen Nam June Paiks, bspw. CONCERTO FOR TV CELLO AND VIDEOTAPES mit Charlotte Moorman¹⁵² von 1976 sowie Zitate der Flu-

150 Rezeptionsgeschichtlich wird Schlingensief als Avantgardekünstler gelesen, vgl. SCHEER, Anna Terese: »A Campsite for the Avant-Garde and a Church in Cyberspace: Christoph Schlingensief's Dialogue with Avant-Gardism«, in: VANDERBEEKEN, Robrecht und Christel STALPAERT (Hrsg.): *Bastard or Playmate? Adopting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performance Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, S. 57–76; FORREST, Tara u. a.: *Christoph Schlingensief: Art Without Borders*, Bristol: Intellect Books 2010; HEGENBART, Sarah und Sarah WILSON: »The Transformative Power of Art – Richard Wagner's Gesamtkunstwerk and Christoph Schlingensief's participatory experiment: Opera Village Africa«, in: The Courtauld Institute of Art (06.02.2016), <http://courtauld.ac.uk/event/the-transformative-power-of-art> (abgerufen am 04.05.2016); KNAPP/LINDHOLM/POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*.

151 FLUXFILM NO. 36: R. Kennedy, Peter und Mike Parr, 02:37min, PAL, schwarz-weiß, Ton, USA, 1970. https://www.youtube.com/watch?v=w_nbuvdKOP8 (abgerufen am 14.08.2019); PARR, Mike und Peter KENNEDY: »Fluxfilm No. 36 – Neuer Berliner Kunstverein – Video-Forum« (1970), https://www.nbk.org/video-forum/werk/Flux_Film_no_36.html (abgerufen am 02.08.2019).

152 Werkangaben, Videomaterial und weitere Hinweise finden sich auf den Webseiten der vertretenden Art Gallery New South Wales: »Nam June Paik was a pioneer of video installation in the early 1960s. Associated with the international conceptual movement Fluxus, Paik regularly collaborated with other Fluxus artists such as Joseph Beuys and George Maciunas. In 1976 John Kaldor invited Paik and his collaborator, the cellist Charlotte Moorman to create a Kaldor

xus-Ausstellungen, wie das 24H-HAPPENING vom 05.06.1965 mit Beuys, Charlotte Moormann, Bazon Brock, Wolf Vostell und Valie Export.¹⁵³

Ehe das filmische Re-Enactment von Paiks/Moormanns Aktion eingespielt wird, werden die beiden längjährigen, nicht-ausgebildeten Mitspieler*innen Kerstin Grassmann und Achim Paczensky von Stefan Kolosko in der Rolle Schlingensiefs und Mira Partecke dazu angeleitet, den als Motto der Oberhausener Kurzfilmtage eingeführten Imperativ »Expropriert die Expropriateure« zu skandieren. Sie scheitern daran, weil sie die schwierigen Worte nicht bühhengerecht zu artikulieren vermögen. Schlingensief wird als autoritärer Regisseur inszeniert, der seine Performer*innen vorführt. Sodann treten alle ab, gemeinsamen »Glaube, Liebe, Hoffnung« skandierend. Das Video des Re-Enactments wird eingespielt. Kerstin Grassmann taucht in queerer Verkörperung der Cellistin Moormann vor einem Turm alter Röhrenfernseher auf und trägt in leiernden Ton die ersten Worte des 1970er-Hits von Katja Ebstein *Wunder gibt es immer wieder*, die lauten »Viele Menschen fragen, was ist Schuld daran, warum kommt das Glück nicht zu mir«. Auf der Tonebene wird das Video kontrastiert mit einer Archivaufnahme zeitgenössischer Kunstkritik, die an die bürgerlichen Kämpfe um Hochkultur zur Zeit der frühen Experimente mit Medienkunst erinnert: »Ein Abklatsch unserer Konsumwelt, ein Kommentar zum Zustand der Gesellschaft, eine absichtliche Rückkehr zu Gartenzwerge«. ¹⁵⁴ Den Auftakt für die Formzitate der Fluxus-Aktionskunst bildet ein parodistisches Mash-Up der trashigen Träume der ausgehenden 60er Jahre, das, in Überblendung mit Schlingensiefs narzisstischem Autordiskurs, den zeitgenössischen Wunsch, die bürgerliche Hochkultur abzuschaffen, als larmoyanten Kitsch entlarvt.

Public Art Project in Australia. As part of the project Moorman played the 'TV cello'. Made from three televisions removed from their sets so that their inner workings can be seen, with an attached cello bridge, tailpiece and strings forming a cello-like instrument.«, Art Gallery NSW: »TV cello, (1976) by Nam June Paik«, in: Art Gallery NSW (-), <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/343.2011.a-c/> (abgerufen am 05.07.2017).

153 PROBST, Carsten: »Kalendenderblatt: 24-Stunden-Happening in Wuppertal – Die letzte Sternstunde der Fluxusidee« (05.06.2015), http://www.deutschlandfunk.de/24-stunden-happening-in-wuppertal-die-letzte-sternstunde.871.de.html?dram:article_id=321690 (abgerufen am 05.07.2017).

154 SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR (DVD Edition), Abschn. [00:16:06–00:16:33].

Momente später wird das Video einer merkwürdigen Trauerprozession eingespielt. Es taucht mehrfach in der Inszenierung auf und ist deutlich als Zitat und szenische Nachstellung lesbar, aber seine Referenzen bleiben unklar. Als »Vorgezogenes Sanctus, 04.02.2008« und »Letzte Bilder vor der Vollnarkose« sind diese Szenen betitelt. Das Video DREI SONNEN/PROZESSION (LETZTE BILDER VOR DER VOLLNARKOSE)¹⁵⁵ zeigt eine surreale, verwackelte, mit Tiermasken und dem heiligen Gral ausgestattete Karawane, angeführt von der als Papst verkleideten, kleinwüchsigen Darstellerin Karin Witt. Die Karawane zeugt von Synkretismus und heidnischer Ambiguität. Die kleine, weibliche, barock dekorierte Papstfigur taucht später auf dem Bühnenaltar wieder auf und nimmt am Trauergottesdienst teil¹⁵⁶. Das FLUXUS ORATORIUM leistet eine Überblendung von pseudo-heiligen Riten mit dem Avantgardekontext des Fluxus.

Kunsthistorisch liegt diese Überblendung auf einer Linie mit Herrmann Nitschs ORGIEN MYSTERIEN THEATER, das 1968 wie 2004¹⁵⁷ Theater als Ritual und Liturgie entwirft, indem in einem mehrtägigen, symbolischen Spiel blasphemische Kreuzgänge inszeniert und bereits tote Schweine »geopfert« werden. Die Performance zitiert, als »Bühnenweihfestspiel« benannt, Wagners kunstreligiösen PARSIFAL, um diese Tradition in das Programm ästhetischer Avantgarde zu übertragen, nach welcher in »das Fleisch und Blut des Geschehnisses einzudringen«¹⁵⁸ wäre. In immerwährender Aktualität der Repressionshypothese der 68er¹⁵⁹ geht es

155 DREI SONNEN/PROZESSION (LETZTE BILDER VOR DER VOLLNARKOSE): R. Christoph Schlingensiefel, 4min, 16 mm Digital, schwarz-weiß, Ton, Deutschland, 2008. <http://www.peter-deutschmark.com/works/film/dreisonnen.php> (abgerufen am 14.08.2019).

156 Karin Witt sitzt über eine lange Sequenz als Papst auf dem Altar, Vgl. SCHLINGENSIEFEL: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR (DVD Edition), Abschn. [00:54:36].

157 NITSCH, Hermann: »Das 2-Tage-Spiel des Orgien Mysterien Theaters«, in: Hermann NITSCH (2004), <http://www.nitsch.org/static/2-tage-spiel-41775tvd-OMT2004.pdf> (abgerufen am 03.09.2016).

158 NITSCH, Hermann: »2-Tage-Spiel des Orgien-Mysterien-Theaters, 31.Juli bis 2. August 2004«, in: Hermann NITSCH (2004), <http://www.nitsch.org/index-de.html> (abgerufen am 28.11.2014).

159 Foucaults Kritik an der Repressionshypothese ist bezogen auf die Vorsstellung, nach welcher bürgerliche Moral eine gesellschaftliche Unterdrückung der Triebe bedinge. Seinem Vorschlag nach müsste hingegen die Produktivität dieser

bei Nitsch darum, im Medium ritualistischer Performance den verdrängten Trieb exzessiv und wirkmächtig hervorzulassen, und zwar abseits des Alltags und in der Abgeschiedenheit der Provinz. Schlingensiefs Bezugnahmen auf den Fetisch des Rituals in der Theatergeschichte¹⁶⁰ sind auch hier ambivalent: So leisten etwa Eine KIRCHE DER ANGST... und AREA 7 eine ästhetische Reflexion dieser Formen. 2010 kommentiert Schlingensief unter dem Titel *Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!* eine Ausstellung zu Nitsch, indem er dessen Kunst als jene »Wunde« bezeichnet, die bis heute unsere vermeintliche gesellschaftliche »Abhärtung« beflecke. Nitsch habe das treffend als »intellektuellen sakralen Masochismus« bezeichnet. Schlingensief liest die blutige Geschichte jener Aktions- und Happeningkunst als mystischen Rest einer bereinigten Gesellschaft, als blutig-schwarze Aufklärung und als »Schmerz-bekenntnis«: In dieser Rhetorik findet sich eine große Nähe zur Leidensontologie und Wundenrhetorik bei Beuys.

Nitsch und Beuys und Brus und Thek sind noch lange nicht Geschichte. Und wenn wir dann in hundert Jahren zurückblicken, dann werden wir sehen, dass die Flecken noch immer geblieben sind. Kleine Netzhautbeschädigungen, Ablösungen, heidnische Rituale in aufgeräumten Kinderzimmern.¹⁶¹

Die Nähe, die Schlingensief in dieser Lektüre zwischen Beuys, Brus und Nitsch sieht, spielt eine wichtige Rolle für die Dramaturgie von KIRCHE DER ANGST.... Der Wiener Aktionismus ist unter den frühen Spielarten von Aktions- und Performancekunst die vielleicht exzessivste Praxis kon-

Machtverhältnisse analytisch in den Blick genommen werden. Foucaults Analyse erlaubt einen anderen Zugriff auf die Diskussion von Unterdrückung und Befreiung um '68: Vgl. FOUCAULT, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. I, 21. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 12–17.

160 Vgl. für eine konzise und genau recherchierte, theaterhistoriographische Kritik der faschistischen Faszinationsgeschichte des Rituals in Theater und Wissenschaft im 20. Jahrhundert: KRÖLL, Kathrin: »Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ›germanische Zukunft Europas‹. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weiser, Höfler, Wolfram, Stumpf) und das Konstrukt eines ›anderen‹ Mittelaltertheaters«, in: *Maske und Kothurn* 55 1–2/*Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte* (2009), S. 133–174.

161 SCHLINGENSIEF, Christoph: »Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch: Rasierklingen raus, Schmerz-bekenntnis!«, in: sueddeutsche.de (2006), (abgerufen am 04.09.2019).



Abb. 1 und 2: Screenshots aus GÜNTER BRUS AKTION [00:17min und 01:02min]

trollierter Schmerzerfahrung und ästhetischer Askese sowie im Prinzip Österreichs einziger Beitrag zur Bewegung um '68 gewesen. Über diesen Kontext befragt das Setting der Inszenierung noch einmal die Geschichte des Leitmotivs der Wunde als einer im Rahmen der Kunst konzipierten, also ästhetischen Heilsanleitung.

Die Nachstellungen der Aktionen von Günter Brus und Rudolf Schwarzkogler werden in *KIRCHE DER ANGST...* immer wieder szenisch überblendet und collagiert. In der Originalversion des Videos *GÜNTER*

BRUS AKTION, wie man es auf den Webseiten der Peter Deutschmark Gallery¹⁶² findet, ist in das Re-Enactment ein Homevideo aus Schlingensiefs Kindheit¹⁶³ hineinmontiert, das zu Beginn der Inszenierung, getrennt vom Re-Enactment, ebenfalls auftaucht.¹⁶⁴ Szenisch wird das Video GÜNTER BRUS AKTION mit der Krankengeschichte montiert, in denen von der Krebsdiagnose und der schlechten Überlebensprognose erzählt wird¹⁶⁵. Auf der Bühne tauchen Lungen-Röntgenbilder auf und medizinische Diagnosestellungen werden zitiert, ebenso wie ein Auszug aus dem *Buch Prediger* des Alten Testament, in welchem die Heilung ins Jenseits verschoben wird.: »Alles, was kommt ist Nichtigkeit«¹⁶⁶. Das Formzitat des Wiener Aktionismus wird also in den Varianten seiner szenischen Montage je mit autobiographischen Materialien überblendet und auf diese Weise in eine Ästhetik der Sorge überführt. Das Thema der Heilung und der Topos der Wunde werden eng verknüpft mit dem Archiv der Avantgardekunst-Zitate. Im Video-Re-Enactment GÜNTER BRUS AKTION bewegt sich in der Mitte des Film-Setups ein mit Verbänden umwickelter Performer auf einem weißen Stück Stoff (s. Abb. 1 u. 2).

Die Szene zitiert die letzte Aktion von Günter Brus mit dem Titel ZERREISSPROBE (München, 1970). Die um den Kopf gewickelten Verbände verweisen außerdem auf Rudolf Schwarzkoglers 6. AKTION (Wien, 1965) und eine frühere Aktion von Brus mit dem Titel Ana (Wien, 1964).¹⁶⁷ Da

162 GÜNTER BRUS AKTION: R. Christoph Schlingensief, 02:50min, 16 mm Digital, schwarz-weiß, Ton, Deutschland, 2008. http://www.peter-deutschmark.com/works/film/brus_aktion.php (abgerufen am 14.08.2019). Inzwischen sind sie auch Teil der DVD Edition von KIRCHE DER ANGST...

163 KINDERFILME (DIAGNOSE): R. Christoph Schlingensief, 04:30min, 8 mm Digital, schwarz-weiß, Ton, Deutschland, 2008. <http://www.peter-deutschmark.com/works/film/kinderfilme.php> (abgerufen am 14.08.2019).

164 SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR (DVD Edition), Abschn. [00:04:58–00:09:47].

165 Ebd., Abschn. [00:30:10–00:31:00].

166 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Programmbeilage zu ›Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir«.

167 BRUS, Günter: »Universalmuseum Joanneum – Günter Brus, Zerreißprobe«, in: Neue Galerie Graz (2001), <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus-zerreißprobe> (abgerufen am 05.09.2016); WEIBEL, Peter: »Zur Aktionskunst von Günter Brus«, in: RONTE, Dieter und Hildegund AMANSHAUSER (Hrsg.): *Der Überblick*, Salzburg: Residenz

rüber hinaus erinnert das Set-up mit den Tischen und Demonstrationstafeln, die Röntgenbilder einer Lunge zeigen, an die 68er-Aktion KUNST UND REVOLUTION (Universität Wien, 1968), welche die Protagonist*innen des Wiener Aktionismus in der Öffentlichkeit berühmt gemacht und Brus ins Exil nach Berlin getrieben hat: In einem der größeren Hörsäle der Universität Wien haben die Aktionisten zur österreichischen Nationalhymne masturbiert, sich selbst verletzt und ihre Blasen und Därme entleert. Als stummer Zeuge dieser nachgestellten Szene, als Person oder Puppe, sitzt Joseph Beuys im Videobild im Hintergrund am rechten Rand, leicht am Hut zu identifizieren. Ein weiterer Zeuge im linken Vordergrund, ein Hippie in langer Feinripp-Unterwäsche mit schwarzen langen Locken, dichtem Bart und runder John-Lennon-Sonnenbrille, ist schwerer zu identifizieren, weil er als gewissermaßen zeitlos gewordenes Klischee einer männlichen Kunstikone erscheint. Die Figur mag aber neben John Lennon, der über Yoko Ono mit der Fluxus-Bewegung verbunden ist, auch das Bild Jonathan Meeses in Erinnerung rufen. Dieses Re-Enactment wird mehrfach innerhalb der Inszenierung re-inszeniert: Ausschnitte aus dem Kurzfilm werden auf die Videoleinwände oder auf ein weißes Tuch, das als provisorischer Screen dient, projiziert. Dann überblenden die projizierten Bilder den Bühnenraum, in welchem das Setting ebenso nachgestellt wird: Es wird also ein doppeltes, filmisches wie szenisches Re-Enactment hergestellt. Hier kommt die für Schlingensiefs Arbeit seit PARSIFAL charakteristische Drehbühne zum Einsatz.

Brus' ZERREISSPROBE war 1970 eine minutiös geplante Aktion. Für sie entstand eine sieben Seiten lange Partitur, die genau festlegt, welche Handlungen wie ausgeführt werden. Sie entwirft ein performatives Ritual mit Entkleidung und präzise ausgeführter Selbstverletzung sowie eine genaue Choreographie von an Gliedmaßen und Genitalien gebundenen Bändern, die den Performer Brus der titelgebenden »ZERREISSPROBE« aussetzen. Das Ritual versucht einen »Zwischenstand« zu inszenieren, ei-

1986, S. 33–47; FABER, Monika u. a. (Hrsg.): *Günter Brus: Werkumkreisung*, [anlässlich der Ausstellung Günter Brus, Albertina Wien 7.II.2003–8.2.2004, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 20.2.–18.4.2004, Kunsthaus Zug September – November 2004, Galleria d'Arte Moderna di Bologna 25.II.2004–30.I.2005], Köln: König 2003; Brus, Günter, Peter WEIBEL und Theo ALTENBERG (Hrsg.): *Bodyanalysis: actions 1964–1970*, Berlin: Edition Kröthenhayn 2010.

nen Moment zwischen schon und noch-nicht, der im Kontext von KIRCHE DER ANGST... als Krankheitstopos konnotiert wird. Die berühmte, letzte Aktion von Brus bewältige, nach dessen vielzitiertes Erklärung, »die Verletzungsgeschichte ein für allemal«¹⁶⁸. Er habe sich in dieser an einem »Direkten Schamanismus« versucht, entgegen Beuys' nur »symbolisch-illustrativen« Schamanismus.¹⁶⁹ Zerreißprobe geht damit in die Geschichte der Performancekunst als ästhetischer Versuch der Selbstheilung ein. Es wird als performativer Rite-de-Passage und kathartische Szene lesbar.

Der Diskurs um diese Spielarten der Aktionskunst zentriert sich samt seiner Rezeption um den Wunsch nach Unmittelbarkeit, für welche Verkörperungen der christlichen Leidensgeschichte Christi kennzeichnend sind. So ist Brus' Aktion als eine ästhetisch säkularisierte Opferhandlung beschrieben worden, die ikonografisch die Passion Christi reaktualisiere, und deren verletzende, Ekel und Schmerz provozierende Handlungen stellvertretend kathartisch auf die beteiligten Zuschauer*innen wirke,¹⁷⁰ so die Theaterwissenschaftlerin Rosemarie Brucher. Der Kunsthistoriker Gerhard Schröder beschäftigt sich mit Künstlern der 60er Jahre – u. a. Brus, Beuys, Nitsch und Muehl – als exemplarischen »Schmerzensmännern«. Er versteht jene Aktionen von Brus' als zwar das kulturelle Bildgedächtnis von der Passion Christi – Märtyrerszenen und Höllenqualen – hervorrufend. Jedoch bewirke die »leibliche Realität« der Aktion durch Schock, Ekel und Schmerz eine Zertrümmerung des ästhetischen Scheins. So seien Brus' Aktionen »traumatische Wiederholung und heilsamer Schock«¹⁷¹. Anders formuliert: Die frühe Aktionskunst wird lesbar als ästhetische Praxis der Therapeutik, die auf Heilung durch Kunst zielt.

Schwarzkoglers szenische wie fotografische Arbeit, sein gesamtes Werk, ist von der Kunsthistorikerin Yvonne Ziegler als »Anleitung zur Heilung« gelesen worden, als »lebensrituale« (Schwarzkogler), also spirituelle Konversionspraktiken, die im Ritual der Kunst das Leben der beteiligten Performer*innen wie Rezipient*innen ändern sollten. Ziegler erkennt den Zusammenhang zur

168 FABER U. A. (Hrsg.): *Günter Brus*, S. 83.

169 BRUS: »Universalmuseum Joanneum – Günter Brus, Zerreißprobe«.

170 BRUCHER, Rosemarie: *Durch seine Wunden sind wir geheilt: Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*, Wien: Löcker 2008.

171 SCHRÖDER, Gerald: *Schmerzensmänner: Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, Paderborn: Wilhelm Fink 2011, S. 303ff.

Ästhetik des Gesamtkunstwerks Wagners, indem Schwarzkoglers Begriff einer zum Schein degenerierten Wirklichkeit die ästhetische »[R]egeneration« der Wahrnehmungsfähigkeit fordere. Seine Arbeit gilt damit einer Suche nach dem Ganzen, Absoluten und Unfassbaren und steht damit in der Tradition des Gesamtkunstwerks (vgl. Abschnitt 2.3.2).¹⁷²

Der Theaterwissenschaftler Mathias Warstat, der sich in seinem Buch *Krise und Heilung. Wirkungsästhetiken des Theaters* mit dem Übergang der Avantgarden zu den Neo-Avantgarden beschäftigt, unterstellt gerade den 60er Jahren eine neue Konjunktur der von den historischen Avantgarden in den Diskurs gebrachten Heilungsphantasien des Theaters. Er diskutiert vor allem am Beispiel von Nitschs Aktionen den Diskurs eines Konzepts der Katharsis, das Warstat in Anschluss an Nitsch »Abreaktion« nennt. Abreaktion ruft eine für jenen Kontext gängige Freud-Lektüre auf, nach welcher eine körperliche Triebabfuhr die gesellschaftliche Repression heilen könne.¹⁷³ Nitsch erfand sogenannte »Abreaktionsspiele«, und an einer solchen Arbeit beteiligte sich Brus im Jahr der ZERREISSPROBE, 1970.¹⁷⁴ Diese Rezeptiongeschichte nimmt das wirkungsästhetische Apriori als Bedingung des Ästhetikdiskurses der Neo-Avantgarden nicht selbst in den Blick, sondern führt es theoretisch fort. Dabei setzen die künstlerischen Konzepte dieser Spielarten früher Performance selbst das Paradigma der Wirkungsästhetik ein. Ihm liegt die Vorstellung zugrunde, dass die Szene zum Medium der Reinigung, Heilung oder Katharsis, und auf diese Weise zur säkularisierten Form von Riten werde. Im Kontext der 60er Jahre situiert, schreibt sich in die Erfindung der Performancekunst als ästhetischem Ritus das sozialreformatorsche Begehren nach einem Jenseits sozialer Entfremdung ein. Ausgerechnet dieses Begehren knüpft an die moderne Tradition der Kunstreligion an, wie im Verlauf der Analysen deutlich wird. Auch Christoph Schlingensiefel ruft das Bildgepäck der Leidensgeschichte Christi vielfach in *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR – EIN*

172 ZIEGLER, YVONNE: »Rudolf Schwarzkogler: Darstellungen von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text«, Freiburg: Universität Freiburg 2004, S. 59ff., <https://freidok.uni-freiburg.de/data/6799> (abgerufen am 06.10.2016).

173 WARSTAT, Matthias: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2011, S. 99ff.

174 SCHRÖDER: *Schmerzensämmen*, S. 381.



Abb. 3: Screenshot aus GÜNTER BRUS AKTION [00:01:36]

Abb. 4: Screenshot aus KDA [01:28:41] – Bild zeigt GÜNTER BRUS AKTION

FLUXUS ORATORIUM auf, so Evelyn Annuß.¹⁷⁵ Das Schlussbild zeigt Schlingensief mit einem mit Verbänden umwickelten Kopf,¹⁷⁶ eine Referenz auf Schwarzkogler, der schon Albrecht Dürers SELBSTBILDNIS MIT BINDE VON 1492 zitierte (s. Abb. 3 u. 4).

¹⁷⁵ ANNUSS: »Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen«, S. 296f.

¹⁷⁶ SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR (DVD Edition), Abschn. [01:28:41].

Dürers Bild gilt als exemplarisch für die Aktualisierung der christlichen Leidensikonographie. Der Kopf mit Mullbinde schließt die Inszenierung mit einem berühmten Zitat aus dem Johannesevangelium: »Bitte nicht berühren, es soll mich keiner mehr berühren« (»Noli me tangere«). Das Ende schlägt mit diesem Zitat einen dramaturgischen Bogen zum Beginn der Inszenierung, welcher Schlingensief im Video weinend und jammernd auf dem Krankenbett zeigt. Diese Ikonographie autobiographischer Inszenierungen der Passion Christi wird zum tragenden Topos der Ästhetik des Pathos in *KIRCHE DER ANGST...*

Es ist entscheidend für die Art und Weise, in der sich die Inszenierung auf jenes kulturelle Bildarchiv bezieht, das Re-Enactments, indem sie nachstellen, auch ausstellen. Szenische und filmische Nachstellungen werden bei Schlingensief zu Medien der Befragung ihrer Geschichte: Das Video *GÜNTER BRUS AKTION* montiert unter der Zeugenschaft von Beuys und Lennon/Meese ein Mash-up des Wiener Aktionismus und übersetzt eine mögliche Geschichte performativer Therapeutiken sozialer Heilung in eine szenische Anordnung. Dabei verbleiben Schlingensiefs Kurzfilme im Modus des Formzitats. Sie verzichten auf das Blut, das im Kontext des Wiener Aktionismus unverzichtbar ist. Der Performer setzt sich im szenischen Re-Enactment sichtlich keinen Schmerzen aus. Die Anordnung ist bestenfalls verstörend, nicht ekelerregend oder exzessiv. Ebenso verzichten Schlingensiefs Nachstellungen auf die Narrative, die die Aktionskunst historisch erst wirksam gemacht hat: Beuys' oder auch Brus' schamanistische Mythen, die immer auch autobiographische Mythen sind, werden durch die Montage von szenischer Nachstellung und autobiographischen Medien in *KIRCHE DER ANGST...*, differenziert, nicht wiederholt.

Gerade Re-Enactments können als Medien kritischer Perspektivierung der Geschichtlichkeit bestimmter Darstellungsweisen fungieren. Von der andauernden Popularität von Re-Enactments ausgehend, diskutiert Maria Muhle solche Begriffe von Re-Enactment kritisch, die von Vorstellung der Nachahmung einer bestimmten Szene und ihrer spezifischen historischen Signatur ausgehen, im Bemühen um Genauigkeit und Authentizität der Nachstellung. Muhles medienphilosophischer Zugang¹⁷⁷ leistet

177 MUHLE, Maria: »Reenactments der Macht. Überlegungen zu einer medialen Historiographie«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56/2 (2011), S. 263–274; MUHLE, Maria: »History will repeat itself. Für eine (Me-

eine Kritik an einem solchen historistischen Modell des Re-Enactments als Nachahmung, und schlägt anstelle dessen ein archäologisches Modell vor, das interessant für die ästhetische Praxis Schlingensiefs ist. Muhle begreift Re-Enactments als Experimente, die die Geschichte eines spezifischen historischen Komplexes und seiner Inszenierung im Medium einer Wiederholung befragbar macht. Sie hebt hervor, dass jeder solchen Wiederholung ein performatives Moment immanent ist. Jede detaillierte Rekonstruktion eines Ereignisses produziert im Prozess von Konstruktion und Konfiguration Differenzen. Diese arbeiten der Aktualisierung von Geschichte zu und ermöglichen eine kritische Praxis der Archäologie, d. h. der Wahrnehmbarmachung der Geschichtlichkeit spezifischer historischer Konfigurationen: Mittels der jeder Nachstellung immanenten Aktualisierung werden Differenzen erkennbar. In dieser Perspektive erweisen sich Schlingensiefs vom Leitmotiv der Wunde ausgehende, mitunter sogar verdoppelte Praktiken medialen Re-Enactments als archäologische Arbeit an der Geschichtlichkeit der Avantgarden der Performance: Diese werden lesbar als ästhetische Therapeutiken. Das Theater wird als Szene kathartischer Abreaktion entworfen, Performer*innen werden zu Heilenden bzw. Schaman*innen und Zuschauer*innen zu Teilnehmenden an einem Ritus gesellschaftlicher Regeneration. Schlingensiefs Theater exponiert, dass diese kathartischen Szenen auf jenen Topos der Wunde als christlicher Leidensikonographie angewiesen sind.

Eine solche Ästhetik des Re-Enactments ermöglicht darüber hinaus eine kritische Perspektive auf jene Wünsche nach Unmittelbarkeit, die gerade jene Formen exzessiver Leiblichkeit im Rahmen von Aktionskunst informieren, wie etwa der Wiener Aktionismus, Nitschs *ORGIE MYSTERIEN THEATER*, und später die Arbeiten Marina Abramovičs. Ihre performative Körperpraxis wird als Programm zur »Zertrümmerung des ästhetischen Scheins«, wie es Gerald Schröder formulierte, gelesen. Im Medium des Re-Enactments aktualisiert sich eine kritische Perspektive auf diese »Corporeality«, ihren Fetisch der Authentizität und Unmittelbarkeit.

Evelyn Annuß hat an der Theaterarbeit Schlingensiefs das sich ab Mitte der Neunziger Jahre abzeichnende Formbewusstsein hervorgeho-

dien-)Philosophie des Reenactments«, in: ENGELL, LOFENZ, Frank HARTMANN und Christiane Voss (Hrsg.): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München: Wilhelm Fink 2013, S. 113–134.

ben, das als Archäologie ihrer eigenen ästhetischen Geschichte begriffen werden kann. So hat die frühe Aktion Kunst und Gemüse den Wiener Aktionismus in ein Neonazi-Setting transponiert, um »Wagners von den Aktionisten aufgegriffenes Programm, Gesellschaft im Zitat von Ritual und Liturgie durch die Kunst zu heilen« als Nazi-Farce wiederkehren zu lassen.¹⁷⁸

Schlingensiefel wirbelte in seinem »Blut- und Hodenkabinett«, wie Peter Lauterbach die Inszenierung [*Kühnen '94 – Bring mir den Kopf von Adolf Hitler*, Anm. J. D.] angeekelt nannte, auf schwer erträgliche Weise Nazis und Ermordete munter durcheinander. Die ersten Bühnenversuche erschienen als billigste Provokation. Umso mehr, weil diesen frühen Experimenten tatsächlich noch das Formbewusstsein späterer Versuchsarrangierungen abging. [...] Von späteren Arbeiten wie *Mein Filz, mein Fett, mein Hase – 48 Stunden Überleben für Deutschland* (Documenta, Kassel 1997), *Bambiland* (Burgtheater, Wien 2003) oder *Kunst und Gemüse, A. Hipler* (Volksbühne, Berlin 2004) aus zeigt sich nachträglich, dass Schlingensiefels frühe Scheiße- und Kartoffelsalatschlachten hierzu zielsicher die Aktionskunst im Formzitat auf den Prüfstand stellten. In *Kühnen '94* wurde der Wiener Aktionismus mit dem Bildgepäck nationalsozialistischen Nachlebens konfrontiert und überfrachtet.¹⁷⁹

Für Annuß führt dieses zunehmend sensible Formbewusstsein zur Bayreuther PARSIFAL-Inszenierung, insofern diese eine ästhetische »Kritik an Wagners Dramatisierung der christlichen Leidensikonographie zum Zweck kunstreligiöser Vergemeinschaftung im Ritual der Aufführung«¹⁸⁰ und eine Dekonstruktion des Wagner'schen Parzifalmaterials leiste. An Schlingensiefels Technik wird also die Kontinuität kunstreligiöser Heilsprogramme und ästhetischer Therapeutiken deutlich, die von Aktualisierung und Differenzierung gekennzeichnet ist. Die Geschichtlichkeit der Ästhetik Schlingensiefels, deren Bezugnahmen auf Wagner, das Programm der Kunstreligion und ihr Nachleben in den Avantgarden, ist daher im Folgenden Gegenstand genauerer Analyse.

Schlingensiefels Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens dokumentieren Versuche, die lebendige Erfahrung einer Erkrankung mitteilbar zu

178 ANNUSS: »Christoph Schlingensiefel autobiographische Inszenierungen«, S. 292.

179 Ebd., S. 291ff.

180 Ebd., S. 299.

machen. Sie knüpfen hierfür an Archive der Sorge an, die sich als Medien der Übung spezifischer, moderner, europäischer Topoi der Heilung erweisen. Beuys' Credo der Wundenheilung sowie sein Konzept der Sozialen Plastik werden von Schlingensief zitiert, um das Leitmotiv der Krankheit als Sozialer Plastik zu entwerfen und darüber Praktiken der Selbstdokumentation und ästhetische Praktiken zu verknüpfen.

Interessant ist Schlingensiefs Ästhetik des Pathos hinsichtlich ihres Formbewusstseins. *KIRCHE DER ANGST...* knüpft an Praktiken der Selbstdokumentation an und überträgt diese szenisch in eine Problematisierung der Darstellungsmöglichkeiten von Techniken der Selbstsorge. Sie erkennt diese Frage als verwickelt in die Geschichtlichkeit autobiographischer Darstellungsweisen – der Privatisierung ihrer Leidensgeschichten sowie christlichen Bekenntnisdiskursen – sowie deren jeweiligen Mediengeschichten – von Tagebüchern über Homevideos und Kinderfotos bis hin zu Krankenberichten. Darauf baut die Inszenierung auf und knüpft an die Avantgarden an, um das Leitmotiv des Wundenzeigens und der Heilung zu entwerfen. Hieraus entsteht eine Dramaturgie der Sorge, die diese Darstellungsgeschichten mit medizinischen Bildern des Lebens – Röntgenbilder, Tumordarstellungen, Simulationen – und den Medien christlicher Trauerkultur – Liturgie, Kommunion, Ikonographie der Passion Christi, Chorgesang – sowie Re-Enactments der Darstellungsgeschichte der Avantgarden überblendet. In ästhetischer Hinsicht leistet die komplexe Dramaturgie des Abends eine Archäologie moderner Programme von Kunst-als-Heilung und überblendet diese mittels des Formzitats der katholischen Liturgie sowie der Tagebuchdramaturgie zu einer Ästhetik des Pathos. Mit diesen Montage- und Überblendungstechniken erweist sich das Leitmotiv »Wer seine Wunden zeigt, wird geheilt« als Erforschung gleichermaßen einer Praxis der Selbstsorge wie seiner Geschichte innerhalb der Darstellungsgeschichte des Theaters.

2.2.2 Beuys' ästhetische Anleitung zur Geistigkeit

Die Analyse der Ästhetik und Technik der Sorge von *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR – EIN FLUXUS-ORATORIUM* hat bereits gezeigt, dass Schlingensiefs Bezugnahmen auf die Neoavantgarden – auf Beuys, Fluxus und Aktionskunst – vielschichtig und ambivalent sind. In Schlingensiefs Bezugnahme auf Beuys erweist sich die Metapher der Wunde in ihrer

Doppeldeutigkeit als soziale und vitale Erkrankung als produktiv. Diese Doppeldeutigkeit ist bei Beuys angelegt. Außerdem hat sich im vorherigen Abschnitt abgezeichnet, dass die autobiographische Selbstmythologisierung Teil seiner ästhetischen Arbeit ist. Daher liegt der Fokus dieses Abschnitts auf einer genaueren Analyse und einem tieferen historischen Verständnis der für Schlingensiefel so produktiven Metapher der Wunde bei Beuys. Sie zeigt im Verlauf, dass die Avantgarden einen modernistischen Diskurs der Heilung der Gesellschaft mit ästhetischen Mitteln informiert haben.

In einem Vortrag mit dem Titel *Reden über das eigene Land: Deutschland* vom 20.11.1985 im Rahmen einer an den Münchener Kammerspielen ausgerichteten Reihe stellt Beuys den Zusammenhang seiner künstlerischen Arbeit und politischen Einstellung noch einmal dar.¹⁸¹ In dieser Rede bringt Beuys die Metapher der Wunde nicht nur mit der Idee der Sozialen Plastik in Zusammenhang, sondern auch mit der Geschichte Deutschlands. Der Vortrag ist später als Buch publiziert worden.¹⁸² Nur ein Jahr später, 1986, ist Beuys gestorben. In *Sprechen über Deutschland* wird das Problem der Heilung auf Deutschland bezogen: Der kranke Boden Deutschlands erscheint als Wunde.

Guten Tag, sehr verehrte, liebe Anwesende. Es ist auch jetzt wieder so, daß ich **anfängen möchte mit der Wunde**. Gehen wir davon aus, daß auch ich zusammenbrechen kann, gehen wir auch davon aus, daß ich bereits zusammengebrochen wäre, daß ich in ein Grab hineingehen müßte, so gäbe es dennoch aus diesem **Grabe eine Auferstehung**. Wenn ich hier zum Thema vorgefunden habe: **Sprechen über dieses Land, so denke ich, das erste, was zu dieser Auferstehung führen würde**, wäre der **Born** dessen, was **wir die deutsche Sprache** nennen. [Herv. J. D.]¹⁸³

Mit diesen Formulierungen beginnt Beuys seine Rede. Ihre mythologisierende Dimension wird deutlich in der rhetorischen Evokation, er selbst per-

181 Eine weitere, wenige Monate später gehaltene Rede fällt in den gleichen Kontext. Hier wird noch einmal der direkte Zusammenhang zwischen deutscher Anthroposophie und der Konzeption der »Sozialen Plastik« hergestellt. Vgl. BEUYS, Joseph: »Dank an Wilhelm Lehmbruck (Letzte Rede)«, in: YouTube (03.12.2010), <https://www.youtube.com/watch?v=8CfCSlimYCW> (abgerufen am 24.03.2016).

182 BEUYS, Joseph: *Sprechen über Deutschland: Rede vom 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen*, Wangen: FIU 2002.

183 Ebd.

sonifiziere die Wunde, die sich als Kriegsverletzung des deutschen Volkes herausstellen wird. Verbunden mit dem christlichen Bild der Auferstehung erzeugt Beuys die Hybris, die den Künstler ins Bild der Passion Christi setzt. Zwar ist »deutsch« für Beuys zunächst auf die Sprache bezogen und weniger Attribut einer Nation. Aber er verknüpft Sprache und Volk direkt:

Wir würden im Formen dieser Sprache erkennen, daß sich durch ihren bewußten Gebrauch die Begriffe ergäben, die Welt, das heißt, das Vorgegebene, so krank es auch sei, mit wesensgemäßen Begriffen so zu beschreiben, daß eine Heilung möglich wäre. Wenn ich hier über das eigene Land spreche, kann ich mich auf nichts Jüngeres und Ursprünglicheres berufen als auf unsere Sprache. [...] Der Begriff des Volkes ist auf eine elementare Weise verknüpft mit seiner Sprache.¹⁸⁴

Sprache wird mittels des altdeutschen Worts »Born« als »Quelle« metaphorisiert samt der damit einhergehenden Geburtskonnotationen und Ursprungsmythen. Sodann wird das »Gehen zu diesem Born« parallelisiert mit dem »Benutzen der deutschen Sprache«, die nicht nur die »leibliche Gesundheit wieder herstellen« würde, sondern auch »ein elementares, tiefes Fühlen erreichen« würde. Sprache sei unser »eigenes Sich-Verlebenswerden«¹⁸⁵, welches einen »Heilungsprozeß an diesem Boden vollziehen könne [...]«¹⁸⁶

Die Metapher der Wunde ist bei Beuys mit einem sozialreformatoryschen Programm verbunden, dass die Gesellschaft als einen erkrankten sozialen Organismus versteht, der geheilt werden müsse. Ist also bei Beuys von »Gestaltung« die Rede, etwa im Kontext der »Sozialen Plastik«, dann schwingt in diesem Konzept die Vorstellung der »Ungestalt des sozialen Organismus« mit.

In dieser Weise fühlte ich mich veranlaßt, mit dem Aussprechen in dieser Form etwas zu verbinden, das sich auf die Krise, nicht nur unseres Volkes, sondern auch auf die Krise in der ganzen Welt bezieht als auf die **Ungestalt, in der sich der soziale Organismus überall befindet**. Das heißt, für mich wurde es mehr und mehr zu einer **gestalterischen Aufgabe, zu einer bildhauerischen Notwendigkeit**, erst einmal eine Bedingung zu schaffen, einen **Humus zu bilden in Begriffen und Vorstellungen, auf dem überhaupt eine lebendige Gestalt werden kann**. [...] Ich habe mich also auf die Suche gemacht in meinem Denken über die Sprache

184 Ebd., S. 10.

185 Ebd., S. 9.

186 Ebd.

und Zusammenhänge gesehen, die folgendermaßen aussehen: **Das deutsche Volk, in ihm steckt, wie schon gesagt, die Auferstehungskraft, die selbstverständlich auch in anderen Völkern steckt, aber die unsere wird sich durch radikal erneuerte Grundlagen des Sozialen hindurch ereignen.** Muß sich so ereignen.¹⁸⁷

Mit der Rede von der »Auferstehung« des »deutschen Volkes«, zumal im Kontext der Rhetorik der Wunde und des Bodens, verweist Beuys andeutungsweise auf den Zweiten Weltkrieg und bietet somit eine latente Opferstilisierung Deutschlands im Jahr 1985 an. Beuys versucht sich in diesem Vortrag vom deutschen Rassismus abzugrenzen:

Wohlgemerkt, ein Volk ist keine Rasse. Daß dieses auch der einzige Weg sei, um alle noch im Rassistischen treibenden Umtriebe, schrecklichen Sünden, nicht zu beschreibenden schwarzen Male zu überwinden [...].¹⁸⁸

Nur ist dieser Begriff von Überwindung sehr stark in der Rhetorik des deutschen Faschismus verankert:

Im Sprechen dieser Sprache und im offenen Zeigen dessen, was wir nicht können, und im Versuch, ein hohes Ziel anzustreben: die Frage nach der Aufgabe der Deutschen in der Welt, würden wir zumindest die erste Sicherheit für die Möglichkeit finden, an uns selbst zu erfahren, was denn eigentlich die Eigenschaften des deutschen Genius, der deutschen Fähigkeit wären.¹⁸⁹

Zwar ist Kritik an der Hysterie geübt worden, mit welcher Beuys zuweilen als völkischer Ideologe enttarnt wurde. Jedoch ist das Problem dieser Kritik vermutlich weniger, dass sie auf die offenkundig völkische Einstellung Beuys' hinweist, als vielmehr, dass sie einen Kontrast herstellt zur Figur des Sozialrevolutionären. Gern wird Beuys als Figur des sozialistischen, kapitalismuskritischen Post-68ers gesehen, der die Kunstakademie Düsseldorf besetzt und als Zeichen radikaler Demokratisierung Jede*n in seine Meisterklasse akzeptiert hat.¹⁹⁰ In dieser Linie stehen immerhin auch Schlin-

187 Ebd., S. 11f.

188 Ebd., S. 10.

189 Ebd.

190 »Wohl weil er eigentlich vermitteln möchte, dass die revoltierenden 68er im Grunde braunes Gesocks sind: ›Denn siehe, die Saat von damals ging jetzt auf in der Generation von Studenten.‹ Und so liest der Kunstprofessor Beuys' Kunstbiografie als Beweis von Unaufrichtigkeit und Nazizeitverdrängung. Ist dort die Rede von ›Tartaren‹, die ihn, den abgestürzten deutschen Piloten,

gensiefs politische Aktionen, wie etwa CHANCE 2000 – WÄHLE DICH SELBST (WAHLKAMPFZIRKUS, UA 13.3.1998 Volksbühne, Berlin)¹⁹¹.¹⁹² Unbequem ist wohl daher die Nähe zwischen »Erlösungskunst« und »Befreiungspolitik«, wie es Antje von Graevenitz in ihrem Aufsatz zum Verhältnis von Wagner und Beuys formuliert.¹⁹³ Der Kunsthistoriker Beat Wyss fragt, inwiefern Beuys als eine gelungene Figur »habituelle[r] Verschmelzung von völkischem Wandervogel und 68er-Rebell«¹⁹⁴ erscheint. Der nur scheinbare Widerspruch dieser zwei möglichen Perspektiven auf Beuys hat mit dessen romantischen Bezügen zu tun. Rezeptionsgeschichtlich prägen diese den

gefunden hatten, in Filz wickelten und gesund pflegten, enthüllt Wyss: Alles Lüge! In Wahrheit sei Beuys nämlich gar nicht von Tartaren, sondern von deutschen Sanitätern gerettet worden. Von Deutschen! Hurra! Dass die Erzählung vom helfenden Tartaren Teil einer bewusst kunstvoll »gesponnenen« Biografie ist, die mit der deutschen Russenparanoia spielt, müsste eigentlich jedem klar sein, der Beuys' Biografie liest: Da debütiert er 1921 mit der Ausstellung einer mit Heftpflaster zusammengeklebten Wunde. 1921? War das nicht sein Geburtsjahr?, in: MÜLLER, Wolfgang: »Joseph Beuys Entmystifizierung: Vom Kampfpilot zum Streetfighter«, in: *die tageszeitung* (10.2008), <http://www.taz.de/!5173832/> (abgerufen am 23.03.2016).

- 191 SCHLINGENSIEF, Christoph: »CHANCE 2000 – PARTEI DER LETZTEN CHANCE/ WAHLKAMPFZIRKUS '98/WAHLKAMPFTOURNEE/WAHLDEBAKEL '98«, in: [schlingensief.com](http://www.schlingensief.com) (1998), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=1014> (abgerufen am 05.08.2019); CHANCE 2000 – PARTEI DER LETZTEN CHANCE: R. Christoph Schlingensief, Frieder Schlaich und Kathrin Krottenthaler, 374 min, DolbyDigital 2.0, Farbe, Ton, Filmgalerie 451: 2018.
- 192 Verstand sich Beuys' Büro für direkte Demokratie als Nichtwählerverein, gründete Schlingensiefs mit CHANCE 2000 eine Partei für Nichtwähler*innen und Arbeitslose im Vorfeld der Bundestageswahl 2000 am Ende der Kohl-Ära. Schlingensief schließt an die prozessualen künstlerischen Formen als Möglichkeit einer politischen, repräsentationskritischen Kunst an. Die Eröffnung des Online-Patientenforums Geschockte Patienten steht in der Linie solcher Aktionskunst, die der Suche nach Darstellungsformen für die Unsichtbaren und Erniedrigten einer Gesellschaft gilt.
- 193 GRAEVENITZ, Antje von: »Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys«, in: FÖRG, Gabriele (Hrsg.): *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1984, S. 11–49.
- 194 Monopol: »Wyss vs. Beuys: Die Reaktionen«, in: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben* (03.04.2009), <https://www.monopol-magazin.de/wyss-vs-beuys-die-reaktionen> (abgerufen am 10.01.2018).

Diskurs der Kulturkritik, wie er für die Lebensreformbewegung relevant geworden ist, ebenso wie einen prozessualen Kunstbegriff,¹⁹⁵ der in den ästhetischen Programmen der Avantgarden wichtig ist. So sind Beuys' Arbeiten als »Veranschaulichungen der Idee plastischer Prozesse« lesbar, die Sven Lindholm positiv als Auslöser eines »lebendigen Denkens« bestimmt.¹⁹⁶ Der Begriff verweist auf die lebensreformatorische und vitalistische Signatur der Arbeit Beuys'. In Beuys' prominenter *Rede über das eigene Land* klingt die Lebensreformbewegung in den Formulierungen des »sozialen Organismus« und in der organisistischen Metaphorik (»Humus«, »Ungestalt«, »lebendige Gestalt«, »Sozial-Leib«, »evolutionärer Sinn«¹⁹⁷) nach^{198, 199}.

195 VISCHER, Theodora: »Beuys und die Romantik«, in: Museumsverein Mönchengladbach (Hrsg.): *7 Vorträge zu Joseph Beuys*, Köln: Walther König 1986, S. 81–106, hier S. 104; Vgl. VISCHER, Theodora: *Beuys und die Romantik: individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?*, Köln: Walther König 1983.

196 LINDHOLM, Sven: *Insenierte Metamorphosen: Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie*, Freiburg: Rombach 2008, S. 331.

197 BEUYS: *Sprechen über Deutschland*, S. 19.

198 »Die Lebensreformbewegung war [...] die Antwort eines (groß)städtischen Bildungsbürgertums auf psychosomatische ›nervöse Zustände‹ im Zuge der Veränderung von Tempo und Lebensrhythmus durch Urbanisierung und Industrialisierung. Die Rückkehr zur Natur als Heilerin galt ferner dem Ziel, im beruflichen ›Kampf ums Dasein‹ nicht zu unterliegen. Eine ›naturgemäße‹ Lebens- und Heilweise war das Gegenmittel gegen ›Nervösität‹ und ›Degeneration‹. [...] Das Reformprogramm war zunächst individuell und unpolitisch, diente aber auch der gesellschaftlichen Regeneration. So verkündete *Die Lebenskunst* programmatisch, dass sie für ›Fortschritt in jeder Beziehung; einstehe: ›Sie will eintreten für alles, was geeignet ist, dem Wohlfinden des Einzelnen, seine Ausdauer im Lebenskampfe und damit die Volkskraft zu fördern.‹ [...] Völkisch war [die Lebensreform] damit noch keineswegs.« [Herv. i. O.], in: LINSE, Ulrich: »Völkisch-rassistische Siedlungen in der Lebensreform«, in: PUSCHNER, Uwe, Walter SCHMITZ und Justus H. ULBRICHT (Hrsg.): *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918*, Berlin: Walter de Gruyter 1996, S. 397–410, hier S. 397. Linse untersucht in diesem Artikel am Beispiel verschiedener Siedlungsformen, in welcher Weise sich die Lebensreform in Beziehung gesetzt hat zu völkischen und rassistischen Bewegungen.

199 Die Beziehungen zwischen Lebensreform, der ohnehin in sich heterogenen völkischen Bewegungen und dem Nationalsozialismus sind hinsichtlich ihrer Diskurse um Hygiene, Rasse und Entartung spannungsgeladen, vielfältig und keineswegs monokausal zu erklären. Eine genaue Analyse und konkrete historische Genese der Verbindung von Lebensreform und Völkischem bei

In ihr artikuliert sich der spezifische Vitalismus der Lebensreform, der auf der Vorstellung einer Substanz natürlicher Lebenskraft beruht, von welcher sich die Menschen der Moderne entfremdeten, sodass Krankheit als Symptom eines unechten, unnatürlichen Lebens erscheint.²⁰⁰

So heißt es bei Beuys, der »soziale Organismus ist schwer erkrankt«²⁰¹: Auf diese »Diagnose« antwortet das Konzept der »Sozialen Plastik« ästhetisch.

Die Formel, »jeder Mensch ist ein Künstler«, die sehr viel Aufregung erzeugt hat und die immer noch mißverstanden wird, bezieht sich auf die **Umgestaltung des Sozial-Leibes**, an dem nicht nur jeder Mensch teilnehmen kann, sondern sogar teilnehmen muß, damit wir möglichst schnell die **Transformation** vollziehen.²⁰²

Beuys' »erweiterter Kunstbegriff« wird als »anthropologischer Kunstbegriff« entworfen. Ästhetische Konzepte sind bei Beuys mit einem Geschichtskonzept verbunden. So zielt auf der »erweiterte Kunstbegriff« auf das »Ende der Moderne«²⁰³. Die Vorstellung einer kranken Zivilisation hängt mit einer Idee von Modernisierung zusammen, die die »Rettung der menschlichen Seele«²⁰⁴ in Gefahr bringt. Diese Erzählung entwirft eine Verfallsgeschichte, welche durch technologischen Fortschritt Menschen in einem Zustand geistig-seelischer Verarmung – in einem gesamtgesellschaftlichen Zustand des Ich-Verlusts zurückgelassen habe. In der Folge habe »der Mensch [...] einen Bedarf nach spiritueller Nahrung«²⁰⁵ in Form von (Selbst)Bildung zur Heilung des geschichtlichen Traumas. Hier liegt Beuys' Einsatz für das Bildungssystem begründet, das sich in seinem

Beuys kann ich hier nicht liefern. Es sollte von dieser offenkundigen Verbindung jedoch nicht auf eine nationalsozialistische Ideologie geschlossen werden. Das würde die komplexe Diskursgeschichte zwischen deutscher Antimoderne, Lebensreform und schließlich NS-Ideologie verkürzen. Vgl. PUSCHNER, Uwe, Walter SCHMITZ und Justus H. ULBRICHT: *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918*, Berlin: Walter de Gruyter 1996, S. III–XXIII.

200 Vgl. TRIPOLD, Thomas: *Die Kontinuität romantischer Ideen: Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen*. Eine Ideengeschichte, Bielefeld: transcript 2014, S. 212f.

201 BEUYS: *Sprechen über Deutschland*, S. 30.

202 Ebd., S. 13.

203 Ebd., S. 19.

204 Vgl. ebd., S. 26.

205 Ebd., S. 29.

konkretem politischen Aktivismus äußert: in der Gründung der ORGANISATION FÜR DIREKTE DEMOKRATIE DURCH VOLKSABSTIMMUNG am 19.07.1971 in Düsseldorf, die dann im Rahmen der Documenta zur Kunstaktion wird (1971, Documenta 5, Kassel), oder in der Kunstakademie Düsseldorf einschließlich der Gründung der FREE INTERNATIONAL UNIVERSITY (1977, Documenta 6, Kassel).²⁰⁶ Bei dieser Aktion setzte Beuys sich mit einer Tendenz zur Kompromisslosigkeit gegen sich selbst an einen Tisch und diskutierte Fragen zu seinen politischen Konzepten direkter Demokratie mit jeder Person, die den Platz ihm gegenüber einnahm.²⁰⁷ Im Rahmen solcher Arbeiten hat sich eine radikale Öffnung und Entgrenzung des Begriffs der Skulptur vollzogen. Gleichzeitig erweist sich Beuys' Politik in dieser Aktion als direkt informiert durch Steiners anthroposophische Ideen.²⁰⁸

Da es zur Aufgabe von Kunst macht ›den Sozial-Leib umzugestalten, hat Beuys seine Performances als Medien sozialer Transformation entworfen. Hierfür ist seine Ästhetik auf ein erkenntnistheoretisches Programm, auf ein spezifisches Konzept von Geistigkeit, angewiesen: Es bedarf eines »geistigen Bodens der sozialen Kunst«²⁰⁹. Begriffe und Vorstellungen, wie im obigen Zitat formuliert, gehen der ästhetischen Praxis voraus:

Ich kann jetzt nicht alle erkenntnistheoretischen Begründungen liefern in dieser kurzen Stunde, aber wenn ich so etwas feststelle, dann sage ich nicht, man muß daran glauben, nur, jeder soll mal in sich hineinschauen, jeder soll mal tatsächlich in sich als Sprache bewegen, was das Fühlen und Denken entwickelt, das

206 Documenta: »#2 Joseph Beuys und seine Initiative für die direkte Demokratie«, in: Documenta Archiv (2018), <https://www.documenta-archiv.de/de/aktuell/termine/1244/2-joseph-beuys-und-seine-initiative-fuer-die-direkte-demokratie> (abgerufen am 06.08.2019).

207 BEUYS, Joseph und Clara BODENMANN-RITTER: *Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5/1972*, geringfügig veränd. 6. Aufl., Berlin: Ullstein 1997, S. 59f.

208 Vgl. bspw. jene Stellen, die explizit das von Steiner erfundene »Dreigliederungsmodell« zur Grundlage politischer Systeme macht. Es entwirft eine Aufteilung von Geistesleben, Rechtsstruktur und Wirtschaftsleben als Lebensbereiche, in deren Zentrum der Mensch im Sinne einer humanistischen Idee stehen müsse: BODENMANN-RITTER, Clara und Joseph BEUYS: *Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der Documenta 5/1972*, Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1988, S. 56f.

209 BEUYS: *Sprechen über Deutschland*, S. 13.

Denken zurückwirken läßt auf den Willen und der Wille auf die Sprache wirkt, so daß ein immer höher steigender spiraliger Vorgang entsteht, in dem ein scharfes Ich-Bewußtsein, ein Selbstbehauptungswille ja in jedem Menschen, entstehen muß. Denn wir sind ja alle sehr entwickelt, wir haben alle eine reiche Geschichte hinter uns, wir sind sogar in einer Zeit groß geworden, in der die Menschheit zu Genialem fähig war. Also wenn da steht, jeder Mensch ist ein Künstler, ist das nicht eine Tatsache, von der ich annehme, man müsse daran glauben, sondern das Ergebnis meiner Arbeit.

Hier zeichnet sich ein idealistischer Begriff von Geistigkeit ab, der, wie sich im Verlauf zeigen wird, stark durch die deutsche Spätromantik geprägt worden ist (vgl. Abschnitt 2.3.1). Denken bzw. Geistigkeit stehen bei Beuys in direkter Konkurrenz zur »vermathematisierte[n] naturwissenschaftliche[n] Methode«, sodass geistig immer »wesenhaft« und wahr meint, das Empirische – »Messen, Wägen und Zählen«²¹⁰ – hingegen nur falscher Materialismus sei. Diese Form der Zivilisationskritik an einer Welt, die mit »Wägen und Messen geistig zu bezwingen«²¹¹ versucht wird, wie Georg Simmel es formulierte, ist Symptom der in Lebensreformbewegung andauernden Romantik, die die fortschreitende zivilisatorische Entfremdung als Effekt von zunehmender Verobjektivierung der Welt wertete.²¹²

Der Materialist widerlegt sich selbst, indem er ein solches Thema aufstellt, daß man über Deutschland reden solle, denn hier handelt es sich um seinen Geist, um ein Wesenhaftes, das erkannt werden muß. So handelt es sich in dieser **Meditation** oder in dieser Formel, die ich aufzeichne um die Freiheit als Ansatzhebel für alles.²¹³

Interessanterweise bezeichnet Beuys die therapeutische Arbeit am Denken, jenen Zugang zum Wesenhaften also, als Meditation und Übung:

Der Mensch, der in solchen, nennen wir es einmal, **Meditationen**, tief darinsteckt und lebt, also im Erleben seiner Freiheit, im Spüren, wie die Freiheit in ihm entsteht und wie sie durch seine Arbeit, durch seine **Übung** wächst zu einer

210 Ebd., S. 18.

211 SIMMEL, Georg: *Philosophie des Geldes*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001, S. 612, zitiert nach: TRIPOLD: *Die Kontinuität romantischer Ideen*, S. 216.

212 Vgl. ebd., S. 217.

213 BEUYS: *Sprechen über Deutschland*, S. 19.

ungeheuren Potenz der Gestaltenden, der wird erleben, was das überhaupt dann bedeutet, wenn man spricht aus der Logik der Entstehung der Mittelposition Menschenrecht in einem sozialen Organismus.²¹⁴

Das Objekt der Gestaltung ist beim Bildhauer und Erfinder des Konzepts der »Sozialen Plastik« letztlich das Denken. Antje von Graevenitz spricht daher von einer »Gedankenplastik«, die stark von Wagner erbe, der das ganze Volk im Kunstwerk einen wollte²¹⁵. So erproben Beuys' Performances und Aktionen die Szene als Medium der Askese und der Katharsis: Beuys harnte etwa stundenlang in eine Filzdecke eingerollt aus (Der Chief, 1964, Gallerieraum, Kopenhagen), umgeben von toten Hasen und Kupferstangen. Acht Stunden lang beschränkten sich die Äußerungen des Performers auf stöhnende und hustende Laute. Die Regungslosigkeit soll eine Qual gewesen sein.²¹⁶ Ebenso konnte die in HAUPTSTROM FLUXUS (1967, Darmstadt) von sehr lauter Musik begleitete Regungslosigkeit des Performers, dessen Äußerungen sich auf spastische Zuckungen beschränkten, unaushaltbar werden.²¹⁷ Die Qual dieser Aktionen für den Performer wie die Zuschauer*innen werden von Tomberger als kollektive Askese gelesen. Der Szene wird das Potential kollektiver Heilung zugesprochen: Sie wird zum inszenierten Konversionsritual.

Bedingung für dieses szenische Meditationsverfahren als ästhetischer Praxis der Sorge ist eine auf die Romantik zurückgehende Metaphysik: Beuys rekurriert auf romantische und idealistische Kunstauffassungen, indem er (seine) Kunst als vorläufige entwirft, nämlich als Prozess auf dem Weg zu einem Erkenntnisverfahren, das »die Opposition von Wissenschaft und Kunst«²¹⁸ überwinde. An der Frühromantik und insbesondere an Goethe interessiert Beuys,²¹⁹ dass sich deren Arbeit als Teilhabe an einem diskursiven Erkenntnisbegriff situieren lässt, der vor der modernen Ausdifferenzierung der Wissenschaften, und insbesondere

214 Ebd., S. 18.

215 GRAEVENITZ: »Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys«, S. 28.

216 TOMBERGER, Corinna: »Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys«, in: *Paragraph* 26/1/2 (2003), S. 65–76, hier S. 69.

217 Ebd., S. 69f.

218 LINDHOLM: *Inszenierte Metamorphosen*, S. 327.

219 VISCHER: »Beuys und die Romantik«, S. 85.

von Naturwissenschaften und Ästhetik stattgefunden hat.²²⁰ Die Metaphysik der absoluten Trennung von Vernunft und Sinnlichem, Denken und Erscheinung, erteilt ausgerechnet in der ästhetischen Theorie eines Bildhauers dem Geistigen das Primat, die Beuys in die moderne ästhetische Tradition seit dem deutschem Idealismus und der Romantik einschreibt. Dieser spezifisch moderne Erkenntnisdiskurs ist charakteristisch für kunstreligiöse ästhetische Therapeutiken (vgl. Abschnitt 2.3.1). Beuys' »wissenschaftlich erweiterte Kunst« (Lindholm) setzt den Künstler im Rahmen der Aktion in die Position des Forschers und Lehrers, der die Zuschauenden zum Denken und zu einem Erkenntnisprozess anzuleiten sucht. Sie sollen »mitdenken« können, was »der Autor der Aktionen bereits vor der Inszenierung der Aktionen dachte«²²¹. So sind die Aktionen »Bedeutungen transportierende Veranschaulichungen der Idee plastischer Prozesse«²²². Sie fungieren als Allegorien, als Darstellungsweisen dessen, so Lindholm im Rückgriff auf eine Formulierung Goethes, was »eigentlich den Erscheinungen zugrunde liegt«²²³ – worin sich die moderne Metaphysik von Denken und Anschauung abzeichnet. Sie überträgt sich insbesondere in Beuys' allegorische Verwendung der Materialien Fett und Filz, Honig und Kupfer, deren Formbarkeit, Leitfähigkeit oder Erwärmbarkeit zum sinnlichen Zeichen derartiger Heilsprozesse des Denkens werden.

Bei der Documenta 6 präsentierte Beuys die berühmte HONIGPUMPE AM ARBEITSPLATZ (1977, Kassel), die die Idee des sozialen Organismus allegorisierte, indem Beuys den Kreislauf des Honigs als Blutkreislauf der Gesellschaft²²⁴ darzustellen versuchte.²²⁵ Damit eine Installation, die Ho-

220 VISCHER: »Beuys und die Romantik«, S. 87ff.

221 LINDHOLM: *Inszenierte Metamorphosen*, S. 331.

222 Ebd.

223 Ebd., S. 332f.

224 GRAEVENITZ: »Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys«, S. 23.

225 Daher wird Beuys manchmal als hermetisch oder synkretistisch bezeichnet. Der Unterschied zwischen den ästhetischen Praktiken Schlingensiefs und Beuys' besteht aus meiner Sicht darin, dass Schlingensief Referenzen explizit zitiert, und sie mithin der Lektüre, ihren Geschichten und Diskursen öffnet. Im Falle von Beuys' Werk sind die Narrative und Mythen, die die installativen Arbeiten erzählbar machen, immer mit einer Selbstinszenierung der Künstlerfigur ver-

nig durch einen Museumskomplex in eigens dafür installierten Röhren pumppt, als lebendige Allegorie eines als Organismus verstandenen Sozialzusammenhangs gelesen werden kann, bedarf es der durch Beuys gestifteten symbolischen Verweisstrukturen. Beuys hat seine gesamte Arbeit mit der dualistischen Supermetapher ›warm/kalt‹ kodifiziert. Dieser Dualismus konnotiert starr und lebendig, krank und gesund. Er spendiert die Rhetorik der Aggregatzustände, die der Honig verbildlicht. Die Metaphysik des Denkens übersetzt sich hier also in eine Allegorie, die nur durch Beuys' Mythen und seine autobiographische Selbstmythologisierung möglich wird: Warmer Filz und weiches Fett erscheinen als Trägermaterialien jener Wärme, die Beuys von den nomadischen Krimtartaren zuteil wurde, als der damals kalte – also ungesunde und entfremdete – Soldat der NS-Flugwaffe dem kalten russischen Winter zum Opfer und vom Himmel fiel. Beuys lehrt seine Geschichte als eine mythische Geschichte, mittels derer er die Kodifizierung seiner Aktionen und Installationen stiftet.

So ist Beuys als Prediger, Schamane, Heiligenfigur oder Scharlatan gelesen worden. Keine Rezeption von Beuys kommt ohne Erwähnung von Filzhut, Filzdecken und Fettmengen aus, die Beuys zu Symbolen seiner Rettung erklärt hat. Es ist unbestritten, dass diese Geschichte nicht authentisch, sondern Teil seiner Selbstinszenierung ist. Beuys stellt die nomadischen Tartaren als jene Heiler dar, die nicht nur seine Kriegswunden geheilt, sondern auch ein erstes Konversionserlebnis ausgelöst haben:

This treatment with fat and felt is retrospectively interpreted as a shamanistic healing ritual. An early collector, admirer and friend of Beuys and at the same time a frequent commentator on his work, Franz Joseph van der Grinten, described this cure as an ›experience of naturalness‹, an encounter with the ›mystery of unit‹, in which Beuys was granted ›magic instead of method, wisdom instead of knowledge‹. The way Beuys saw himself as an artist later on seems to be founded on his salvation by the Tartars, for the figure of the shaman was crucial in Beuys's performance as an artist.²²⁶

bunden. Diese Selbstinszenierung macht letztlich alle künstlerischen Arbeiten biographisch lesbar und authentifiziert diese dadurch.

226 TOMBERGER: »Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys«, S. 66.

In ihrem Artikel *Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys* analysiert Corinna Tomberger²²⁷ den Aspekt verletzter, männlicher Geschlechterperformance, der Beuys' Schamanentum immanent ist. Diese macht, so Tombergers Argument, die fortwährende Figuration des Wundenheilens in Beuys' Selbstinszenierung symptomatisch als Nachleben des deutschen Faschismus lesbar. Ausgehend von ZEIGE DEINE WUNDE lautet Tombergers These:

I want to suggest that the continuous theme of the wound in Beuys's work latently deals with a wounded manliness in crisis in postwar Germany. The war-injured body of the artist, its use in artistic performances, and the specific materials Beuys used in his work, demonstrate and symbolically go through healing processes which promise salvation from the fascist past of German society.

Das Motiv der Wundenheilung verspricht dem verwundeten, männlichen Nachkriegskörper mittels symbolischer Heilungsriten Erlösung.

Beuys' zweite Konversionsgeschichte, auf die Tomberger eingeht, betrifft eine depressive Episode in den Jahren 1956–57, die in *LEBENS-LAUF/WERKLAUF* dokumentiert ist.²²⁸ Als Auslöser seiner körperlichen wie spirituellen Krise begreift Beuys Kriegsleiden und Traumata. Die Entdeckung der Anthroposophie Steiners wird zur Kur der Krise. Sie soll den Beginn der Arbeit an einer neuen Theorie der Skulptur ermöglicht haben: So wird Steiner zu Beuys' Dialogpartner und motiviert dessen autobiographische Praxis. Die Entwicklung der ästhetischen Theorie der »Sozialen Plastik« erweist sich als therapeutisches Programm der Selbstsorge. Zum Zweck dieser Sorge wird, inspiriert durch die Einflüsse der völkischen Bewegung und Lebensreform, die Heilung der Gesellschaft.²²⁹

Es bedarf einer geschlechtersensiblen Perspektive, um den Topos der Wunde bei Beuys als Insistenz einer verletzten Männlichkeit und eines Nachlebens faschistischer Körperpolitik zu lesen. Tomberger macht darauf aufmerksam, dass Beuys in den Konversionserzählungen seiner per-

227 Vgl. TOMBERGER, Corinna: *Das Gegendenkmal: Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*, Bielefeld: transcript 2007.

228 ADRIANI u. a.: *Joseph Beuys*.

229 Vgl. TOMBERGER: »Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys«, S. 67.

formativen Askese als Schamane und als Heiler seiner selbst auftritt. Er erscheint als Alchemist der Materialien, deren Aggregatzustände er als Transformationen von kalter zu weicher, erstarrter zu lebendiger, kranker zu gesunder Materie meistert. Die Figur des Meisters seiner eigenen sozialen Plastiken beerbt den Dualismus von Form und Inhalt, der gleichermaßen die Geschlechterdifferenz informiert. Beuys bedient diese Metaphorik der Geschlechterdifferenz bewusst, indem er männlichen Intellekt mit kalter Härte assoziiert und ihm das weiblich konnotierte, kreative Chaos entgegengesetzt. Nur setzt diese geschlechtlich differenzierte Metaphysik genau wie der Spiritualismus der Geistigkeit implizit eine Schöpferfiguration voraus, wie Tomberger herausstellt. So figuriert die Theorie der Sozialen Plastik einen formenden Bildhauer, der seine eigenen Wunden und damit implizit seine latente, verletzte, soldatische Männlichkeit zu heilen weiß, und der von Beuys verkörpert wird.²³⁰

Schlingensiefs Selbstinszenierungen sind nun keine reinen Wiederaufführungen der Beuys'schen Heiler- und Schamanenfiguren. Jedoch aktualisiert sich mittels der Rezeptionen von Beuys' Topos der Wunde etwas in *KIRCHE DER ANGST...*, das mit dessen historischer Signatur zu tun hat: Gegen Ende der Inszenierung tritt Schlingensief, der bis dahin von Kolosko gespielt worden ist, selbst auf die Bühne, an den Altar. Der Regisseur tritt selbst als Prediger auf und bereitet die Kommunion vor. Oblate und Kelch in der Hand haltend, liest er aus dem Evangelium:

Denn in der Nacht, da er verraten wurde, und sich aus freiem Willen dem Leiden unterwarf, nahm er das Brot und sagte Dank, brach es, und reichte es seinen Freunden mit den Worten: Nehmet und esset alle davon. Dies ist nicht nur mein Fleisch, sondern auch euer Fleisch, unser aller Fleisch, die Zukunft, die Vergangenheit, alles was noch kommen wird. Tut dies zu meinem Gedächtnis. Ebenso nahm er nach dem Kelch, nach dem Brot...

Dann wechselt der Ton seines Sprechens. Statt zu zitieren scheint er nachdenklich:

... eigentlich fragte er sich nur, wieso unterwarf? Aus freiem Willen, wie bitte, was ist denn hier los? Das heißt ja auf der Zeitachse eigentlich auch zu einem Ende kommen zu wollen. Täuscht sich hier Jesus? Weil aus freiem Willen unterwerfen

230 Ebd., S. 70ff.

heißt ja, gut, dann, erschießt mich doch. Dann macht doch Schluss jetzt, einfach Schluss. Aus. Kennen wir aus Kitschfilmen, ja, bringt aber in der Realität überhaupt nichts. Weil der menschliche Geist doch zu klein ist, um die Großzügigkeit zu entwickeln, und zu sagen: Beschließt ihr (*deutet auf Publikum*) meine Grenzen. Ja, wer will das schon. Ich nicht. Du nicht. Wir alle vielleicht nicht. Denn der Organismus besteht aus Stammhirn und das Stammhirn arbeitet auch dann noch weiter, wenn der Andere bereits geschossen hat. (*hebt Kelch bzw. »Gral'«*) Nehmet und Trinkt euer eigenes Blut. Vor und nach der Diagnose. Bleibt autonom. Bleibt bei euch. Lasst euch nichts erzählen, sondern glaubt an eine Zukunft, die ihr bestimmen werdet und niemand anderer (hebt die Hände zur Decke und schreit) FLUXUS! [Anm. J. D.]²³¹

Der Imperativ »Werdet autonom! Trinkt euer eigenes Blut! – FLUXUS« geht in ohrenbetäubende Schlagzeug-Improvisationen über, während derer das Abendmahl von Schlingensief und Kolosko verteilt wird. Die Szene wird anschließend durch das Video-Re-Enactment GÜNTER BRUS AKTION überblendet. Carstensen spricht erneut den Text »Nichtigkeit, alles ist Nichtigkeit...«. Die Abendmahlszene überblendet also noch einmal Ritual und Theater im Modus der Avantgarderezeptionen. Die christliche Passionslehre, nach welcher Aussicht auf Erlösung von der sündenhaften irdischen Existenz besteht, wird vom Mantra des Wundenzeigens überblendet und Schlingensief genießt die Hybris einer neuen messianischen Lehre im Namen der Fluxus-Avantgarde.²³²

In Schlingensiefs Rezeptionen bleibt latent, dass Beuys' ästhetische Therapeutik auf einer völkischen Figur des Heilers aufbaut, die die Topoi der Krankheit und Gesundheit an eine Verfallsgeschichte knüpft. Bei Beuys heißt es, der »soziale Organismus ist schwer erkrankt« und auf diese Diagnose antwortet das Konzept der Sozialen Plastik ästhetisch. Schlingensiefs Re-Enactment führt hier eine Differenz ein, indem die Metapher halbwegs wörtlich genommen wird: Bei Schlingensief ist der Organismus krank. Somit muss die Krankheit zur sozialen Plastik werden. Das Re-Enactment aktualisiert hingegen die Hybris der Beuys'schen Figur des Heilers in der Figur des Predigers in KIRCHE DER ANGST... und schreibt sich insofern in das Nachleben der Avantgarde-Programme der Kunst-

231 SCHLINGENSIEF: EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR (DVD Edition), Abschn. [01:16:47–01:18:34].

232 Ebd., Abschn. [01:16:00–01:22:00].

als-Heilung ein, indem Fluxus und Aktionskunst die christliche Kirche zum Zweck der Heilung szenisch remediatisieren. Auf subtile Weise erhält Schlingensief die männliche Sexuierung dieser Hybris der Figur des (romantischen) Künstlers.

Brisant ist, dass die idealistische Metaphysik, an die sich bei Beuys die völkische Figur der Tartaren als schamanistische Heiler verletzter Nachkriegsmännlichkeit knüpft, in verschobener Form bei Schlingensief wiederkehrt: als Phantasma einer Erlösung durch »Afrika« als einer weiteren Chiffre des Außerhalb europäischer Modernierung. Wie an die »Krimtartaren« werden nun an das Imago »Afrikas« Heilsprogramme gebunden werden, wenn in »Afrika« ein Theater als Heilsanstalt (wieder) gegründet wird. In einem der in *KIRCHE DER ANGST...* zitierten Tagebuchtexte heißt es:

ich bin wirklich sowas von kühl, und distanziert wie ich eigentlich noch nicht in der ganzen Zeit, also das ist... wie tot... und das ist auch so... der Punkt, wo ich einfach drüber reden will, dass ich einfach für mich es schwer legitimieren könnte, aber für mich die zwei Fragen im Raum stehen: das eine ist komplett absagen und wirklich noch irgendwie gucken, dass ich ›n Haufen Schmerzmittel organisier und mich wirklich irgendwo hinbegebe, eben in **mein Afrika** oder sowas, um da, weiß ich nicht, **abzuhängen, und.. Bänder vollsprechen, Bücher lesen und..** alles sein lassen. [Herv. J. D.:]²³³

Schlingensief wird sich in Burkina Faso von sich selbst zu erlösen suchen, und dieses Programm der Selbstsorge in ein ästhetisches Programm der Sorge übertragen, das die europäische Geschichte mittels der Gründung eines als Heilsanstalt entworfenen Dorfs zu erlösen sucht (vgl. Abschnitt 2.4). Zunächst geht es aber darum, die Historizität und Kontinuität eines spezifisch europäischen und modernen Diskurses der Sorge wahrzunehmen, die sich zwischen der Geschichte der Avantgarde der Performance-Kunst und der mit diesen verbundenen Programme der Selbstsorge und der Heilsgeschichte abzuzeichnen beginnt, und die Schlingensiefs Ästhetik und Politik der Sorge informiert.

233 Ebd., Abschn. [00:20:39–00:21:36].

2.2.3 Der Künstler und die Zeitkrankheit: Schlingensief liest Hugo Ball

Die Lektüren der Nachkriegs-, also Neo-Avantgarden (Beuys, Brus, Nitsch, Schwarzkogler) zeigen, dass ein wichtiges Merkmal ihrer ästhetischen Programme darin besteht, Kunst als Möglichkeit von sozialer Transformation zu entwerfen. In den diskutierten Spielarten der Aktions- und Performancekunst soll die Szene sogar selbst zum Medium der Transformation werden. Die folgende, am Beispiel von Schlingensiefs Lektüreübungen zu Hugo Balls *Der Künstler und die Zeitkrankheit*²³⁴ entwickelte Analyse geht historisch noch etwas weiter zurück zu den Avantgarden im frühen 20. Jahrhundert. Bei Hugo Ball zeigt sich beispielhaft, dass die Vorstellung ästhetischer Heilung zivilisatorischer Erkrankung in Konjunktion mit einem Konzept von Verfallsgeschichte kein Symptom der Nachkriegserfahrung gewesen ist, sondern vielmehr mit einer längeren Kontinuität zu tun hat. Diese erhält sich, wie das nächste Kapitel zur Kunstreligion am Beispiel Wagners analysiert, seit der Spätromantik. Bemerkenswert an dieser Kontinuität ist, dass sie ein spezifisches, ästhetisches Sorgeregime einrichtet, in welchem Kunst und Therapeutik, Selbstheilung und gesellschaftliche Heilung aufeinander verwiesen werden.

Im Mai 2010, also drei Monate vor seinem Tod, findet sich im Onlinetagebuch Schlingensiefs ein Kommentar zu Hugo Ball. Im Kontext des Blogposts geht es um die Theaterkritiken der Premiere von *VIA INTOLLERANZA II*,²³⁵ das die letzte Inszenierung Schlingensiefs werden sollte. Schlingensief hat die Produktion und ihre Produktionsbedingungen in Ouagadougou und Berlin intensiv in seinem Blog begleitet und dokumentiert. Fragen, mit denen *VIA INTOLLERANZA II* öffentlich umgeht, betreffen die Möglichkeiten deutsch-afrikanischer Zusammenarbeit – die Rolle des Goethe-Instituts als Produzenten spielt auf der Bühne eine Rolle – sowie die Rassismen, folkloristischen Vorstellungen und Moralismen, die eine solche Arbeit auf den großen westlichen Kulturbühnen konfrontiert. Die

²³⁴ BALL, Hugo: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.

²³⁵ SCHLINGENSIEF, Christoph: *VIA INTOLLERANZA II* (DVD Edition), Filmgalerie 451: 2015.

Arbeit versucht eine Kritik am Begriff der Toleranz. Es handelt sich um eine Bearbeitung der Oper *INTOLLERANZA* 1960 (UA 13.04.1961 Teatro La Fenice, Venedig) von Luigi Nono aus dem Jahr 1960. Die sich selbst im Erbe der Theaterästhetik Bertolt Brechts situierende, marxistische Arbeit versucht Kunst als politische Aktion zu entwerfen – ein Versuch, den Nono später selbst kritisiert hat. Schlingensiefel zieht diese Selbstkritik als Referenz heran, um jene Entwürfe politischer Aktionskunst im Medium der Inszenierung zu re-enacten, zu befragen und zu problematisieren: Inwiefern wohnt der politischen Geste, die im Namen der Toleranz nach Befreiung von Unterdrückung ruft, immer schon ein kolonialistisches Moment inne? Im Ankündigungstext zur Inszenierung heißt es:

Die Figur Schlingensiefels preist sich auf offener Bühne als Gründer des »Operndorfs Afrika« und diffamiert sich so als Kolonialist und Missionar, der die Armen Kultur lehren will. Der Rest ist afrikanisches Kulturprogramm und westliche Nabelschau auf dem Niveau einer Kaffeefahrt, die die Brieftaschen des Publikums öffnen soll.²³⁶

In die Aporien dieser Kritik verstrickt sich Schlingensiefel performative Arbeit unablässig selbst: Wie die Analyse des sogenannten *OPERNDORFS AFRIKA* im folgenden zeigt, schafft man den Kolonialismus nicht aus der Welt, indem man sich seiner offensiv bezichtigt.

Im Blogposting, das nach der Premiere auftaucht, geht es um ein Zitat aus Hugo Balls *Der Künstler und die Zeitkrankheit*. Ball ist als Vertreter der historischen Avantgarden, aus der Dada-Bewegung bekannt. Auch in seinen Tagebüchern erwähnt Schlingensiefel Balls Text. Seine Lektüre dokumentiert, dass sich Balls zeitkritischer Essay selbst mit einem Archiv von Texten zur Selbstsorge auseinandersetzt und sich zur Therapeutik des Denkens eignet. Ball diskutiert in diesem für die katholische Zeitschrift *Hochland* entstandenen, längeren Text das Verhältnis von Kunst, Krankheit und moderner Zivilisation. Wahrscheinlich ist Schlingensiefel auf diesen 1926 entstandenen Aufsatz im Zuge seiner Recherche von Krankheitsliteratur gestoßen – 1927 starb Ball an einem Magenkarzinom.

Schlingensiefel zitiert hieraus:

Hugo Ball, 1926: »Der Kranke belehrt den Gesunden. Kunst und Künstler haben das Höchstmaß ihrer Leiden erreicht. Der Kranke tröstet den Gesunden als den

²³⁶ Klappentext, ebd.

noch nicht der Dissoziierung Verfallenen, aber mit ihr Kämpfenden. Er tröstet ihn, indem er eine Einheit der Anschauungsformen in der fernen Totemvorstellung des Wilden und den letzten Verwirrungen einer überfüllten Kultur erweist. Er tröstet den Künstler, indem er zeigt, daß die intellektuelle Katastrophe den Kunst- (oder Heilungs-) Prozeß nicht zu stören vermag, sondern ihn fördert; daß also aller Voraussicht nach bei einer Verschärfung der jetzigen Situation die letzte Fackel der Menschheit, die Kunst, nicht verlöschen wird, fänden sich die Künstler in den Theatern unserer Zeit wieder...«²³⁷

Der Blogpost endet hier und lässt somit das Zitat unkommentiert. Nicht ganz einfach nachzuvollziehen ist, was hier als Objekt der Heilung auftaucht: ein Verlust der »Einheit der Anschauungsformen«, somit eine »intellektuelle Katastrophe«, Dissoziierung angesichts einer apokalyptischen Situation. Das Theater aber vermag zu retten. Wer der Kranke ist, bleibt hier im Zitat unklar – Kunst und Künstler vermögen zu retten, sie sind nicht die Kranken. Ein Blick in Balls Text klärt, dass es sich nicht um eine Metapher handelt, sondern die Stelle das Buch eines Nervenarztes bespricht, *Bildnerie der Geisteskranken* aus dem Jahr 1923.²³⁸ Die Figur des Geisteskranken wird für Ball als Symptom einer »Zeitkrankheit« gelesen, an die dieser die Arbeit an neuen Begriffen von Wahrnehmung und Ästhetik knüpft.

In welchem Kontext bezieht sich nun Schlingensief auf diese Position?

immer neue themen, immer neue sujets, zack, zack, zack... die maschinen rollen. bleib nicht zulange bei einem thema... – noch vor 6 jahren war das anders. da fragte mich jemand im interview: ach der animatograph, das ist doch wieder so eine eine schnelle idee... was kommt als nächstes... ich muß ehrlich sagen, das ich doch stolz bin die themen länger zu halten. sogar zu sehen, das sie länger bleiben, weil sie bestandteil des eigenen lebens geworden sind. das was literatur bewundert oder auch der film oder die bildende kunst, scheint im theatralischen bereich ein zeichen für stillstand zu sein. ich behauptete mal, das 4 bis 6 stücke (die ein gefragter theatermensch in deutschland so im jahr auf die beine bringen kann) keinen wirklich neuen inhalt zeigen können, sondern nur eine gleichblei-

237 SCHLINGENSIEF, Christoph: »SCHLINGENBLOG: DATEN, Fakten, Hugo ball...«, in: Webarchive (18.05.2010), <http://web.archive.org/web/20100824105553/http://schlingenblog.posterous.com/daten-fakten-hugo-ball> (abgerufen am 07.08.2019).

238 BALL: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, S. 117.

bende stilmethode anwenden. also nichts anderes als die porträtmaler am pariser eifelturm. man malt in seinem stil auf einem thema rum. eigentlich auf jedem ... und das haus, an dem es stattfindet spielt eigentlich auch keine rolle mehr. ehrlich gesagt, kann ich so nicht mehr denken. eine ware von einem haus zum nächsten zu bewegen [...]»²³⁹

Theaterkritik, so scheint es Schlingensiefel, bemerke nicht den thematischen und ästhetischen Zusammenhang zwischen verschiedenen Arbeiten, der bei MEA CULPA – EINE READY-MADE OPER, STERBEN LERNEN, ANIMATOGRAPH, EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN in mir durchaus gegeben ist. Der vermeintlich Gesunde, deutet Schlingensiefel durch die Bezugnahme auf Balls Kulturkritik an, ist die gemütlliche Theaterbesucherin mit konsumistischer Rezeptionshaltung. Mehr noch beansprucht Schlingensiefel mittels dieses Zitats die Figur des Künstlers, der im Besitz einer Fackel ist – des Zugangs zur Einheit einer Anschauungswelt nämlich – die die Menschheit zu retten vermag.

Im Rahmen eines großen Ausstellungsprojektes über Hugo Ball, das 2007 von Bazon Brock, einem Aktionskünstler, Kunsttheoretiker und Mitgründer der Fluxus-Bewegung um Beuys und Vostell veranstaltet wurde, ist Schlingensiefel zu einer gemeinsamen Aktion erschienen. Die »kirchlich sakrale Ausstellung HUGO BALL: FUGA SAECULI« fand im Cabaret Voltaire, dem Gründungsort der Dadaisten, statt, einem inzwischen wieder von Künstler*innen wie bspw. Jonathan Meese reaktivierter Raum in Zürich.²⁴⁰ Sie sollte »im Geiste des Asketen Hugo Ball« die »mystisch religiöse Dimensionen« der Geschichte Dadas sichtbar machen.²⁴¹

239 SCHLINGENSIEFEL: »DATEN, Fakten, Hugo ball....«

240 »Cabaret Voltaire«, in: Wikipedia (27.06.2016), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Cabaret_Voltaire&oldid=155662964 (abgerufen am 09.09.2016).

241 Die Zitate stammen aus dem Programmtext, der online verfügbar ist. Es gibt außerdem einen Reader zum Projekt, der Berichte zu einzelnen Aktionen, u. a. jener mit Schlingensiefel, enthält. Jener Reader findet sich auf den Webseiten eines britischen, von Universitäten und Kunstinstitutionen geführten, Onlineprojektes zum Surrealismus: *Center for the Study of Surrealism and its Legacies*. Vgl. BROCK, BAZON; BALL, Hugo: *Fuga Saeculi – Ausstellung/dadasophisches Projekt*, siehe <http://www.bazonbrock.de/werke/detail?id=2545>, gesehen am 9.9.2016; LEWER, Debbie, *Fuga Saeculi – Hugo Ball*. (Reader), siehe <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal6/acrobat%20files/articles/lewerpdf.pdf>, gesehen am 9.9.2016.

Die Aktion CHRISTOPH SCHLINGENSIEF SPRICHT JA (30.10.2007, Cabaret Voltaire, Zürich) fand im Rahmen des Programmpunktes »Passionen der Funktionalität« statt und bestand offenbar vor allem aus einem Gespräch zwischen Brock und Schlingensief, die sich als Vater und Sohn inszenierten.²⁴² Der Bericht dieser Begegnung liest sich wie ein Vorspiel zu Schlingensiefs in den folgenden Jahren und seit der Krebsdiagnose unternommenen Projekten. Debbie Lewer schreibt: »The evening could be read in parallel with the fractured narrative of »salvation« that runs through *Flight out of Time*.«²⁴³

Nicht nur werden Balls Thesen zur Geschichte diskutiert sowie dessen Versuch, den historischen Verfall zunächst durch Ironie, dann durch eine Konversion zum katholischen Glauben zu heilen. Schlingensief bringt sogar die 16 mm-Homevideos aus seiner Kindheit mit, die in die Re-Enactments, insbesondere in GÜNTER BRUS AKTION, montiert und wesentlicher Bestandteil des Kanons autobiographischer Materialien aus dem Kontext von KIRCHE DER ANGST... sind. Die Aktion schloss offenbar mit einer Art Initiationsritual, das wie eine Vorwegnahme des FLUXUS-ORATORIUMS klingt, und das Debbie Lewer folgendermaßen schildert:

In the wake of all this, Schlingensief's final »initiation« was low-key but fittingly wayward. He inscribed a pair of painted and decorated, bastardised life-buoys. Appropriately, their identity as »victory garland« or »funereal wreath« [sic] was declared as unfixed. When the Father (Brock) invited the Son (Schlingensief) in the name of Dada, to say »ja« to life and the world, the errant child replied in the words of another deceased channeller of energies – Joseph Beuys: »Ja, ja, ja, ja, ja, nee, nee, nee, nee, nee...«²⁴⁴

Brock und Schlingensief sagen an diesem Abend »Ja« zu Dada – ein Zitat von Beuys' JA JA JA NEE NEE NEE (Dezember 1968, Kunstakademie,

242 »The exchange between Brock and Schlingensief took place on the tiny stage upstairs in the ›Cabaret Voltaire‹ before a good-sized audience. It was conceived as a father-son ›initiation rite‹ of sorts. The premise is suggestive. Given both Ball's religiosity and Dada's tendency to blasphemous inversion, we were appropriately confronted with the (un)holy Trinity of Father (Brock), Son (Schlingensief) and Holy Ghost (Ball).«, siehe: LEWER: »Fuga Saeculi – Hugo Ball. (Reader)«, S. 12f.

243 Ebd., S. 12.

244 Ebd., S. 13.

Düsseldorf).²⁴⁵ Man einigte sich im Cabaret Voltaire offenbar darauf, dass Dada gleichzeitig »Symptom, Diagnose und Therapie«²⁴⁶ sei. Brock und Schlingensief inszenieren ihre Zusammenkunft, wie Debbie Lewer es darstellt, gleichzeitig als Initiationsritual in die Kirche der Avantgarde sowie als Gespräch zwischen Vater und Sohn, Meister und Schüler. Balls theologische Askese und sein Wunsch nach ästhetischer Erlösung, die sein 1927 erschienener, autobiographischer Text *Flucht aus der Zeit* dokumentiert, werden mit Schlingensiefs autobiografischen Materialien verbunden. Sie lassen, um es mit Balls Formulierung aus *Der Künstler und die Zeitkrankheit* zu sagen, Kunstgeschichte an die Stelle der Profangeschichte²⁴⁷ treten und aktualisieren damit das romantische Programm der Kunstreligion.

Die Kulturkritik von Ball ähnelt der von Joseph Beuys. Sie teilen eine (antimoderne) Konsistenzebene, die sich durch die Tradition der Avantgarden ergibt, insofern diese an ein modernes Verständnis von Heilsgeschichte gebunden wird und christliche Sorgeregimes ästhetisch beerbt. So heißt es zu Beginn von *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, das wissenschaftliche Denken sei an ein Ende gekommen, die mathematischen Begriffe entwertet, der wahre, »letzten Wert« erweise sich eben nicht als »meßbares Faktum«. Erkenntnis gewähre »reine Anschauung oder Kunst«, die sich nur auf Theoretisches, nicht auf Empirisches beziehen könne: »Die Wissenschaft von dieser Erkenntnis pflegt man Ästhetik zu nennen«²⁴⁸.

»Letzter Urheber der Dinge muß ein Künstler, oberstes Kriterium einer neuen Wertskala die Kunst selber sein, in ihrer ganzen Vermögensfülle.«²⁴⁹ – Der Künstler gewährt einen Zugang zu heilender Erkenntnis: Das kunstreligiöse Programm des zum katholischen Mystizismus konvertierten Avantgardisten Ball wird hier deutlich. Balls Aufsatz bildet ein Archiv

245 Pinakothek der Moderne: »The multiples of Joseph Beuys: an online selection of works drawn from the collections of the Pinakothek der Moderne in Munich«, in: Pinakothek der Moderne, München (–), <http://pinakothek-beuys-multiples.de/product/ja-ja-ja-ja-ja-nee-nee-nee-nee-nee-nee-2/?random=331187541> (abgerufen am 07.08.2019).

246 LEWER: »Fuga Saeculi – Hugo Ball. (Reader)«, S. 14.

247 BALL: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, S. 103.

248 Ebd., S. 102.

249 Ebd., S. 103.

christlicher Sorgepraktiken und Exerzitien. Der Text diskutiert die kirchliche Logoslehre und entwirft eine schwindelerregende Geschichte mystischer Kulte und Liturgien. Er zitiert etwa Athanasius in Bezug auf das christliche Konversionsritual der Taufe, da diese die »kreatürliche Seele des Menschen zur christlichen Person«²⁵⁰ führe. Die Taufe ist in Foucaults Lektüre ein wichtiger Schauplatz der Christianisierung der Selbstpraktiken im Sinne von Reinigung und Askese.²⁵¹

Durch den Einfluss der ihm zeitgenössischen Psychoanalyse parallelisiert der Text christlich-mystische Universalgeschichte, idealistische Ästhetik und psychoanalytische Therapeutik. Krankheitssymptome wie Hysterie, Realitätsverlust, Neurosen, Beziehungsunfähigkeit und Melancholie liest Ball als Symptome der Zeit, als »Zeitkrankheit«, die durch Erschütterung des Zugangs zur Realität verursacht ist.²⁵² Nicht einmal die Beichte könne hier Abhilfe schaffen. Ball sympathisiert mit dem Exorzismus, den er als mit »Exerzitien verbunden« versteht,²⁵³ stellt aber fest, dass eher Therapeuten und Seelenärzte als Prediger wiederentdeckt werden. Die Psychoanalyse führt er auf eine Tiefenpsychologie zurück, die schon in der Apokalypse und gnostischen Schriften zu finden sei. Die »großen Asketen« (Gregor von Nyssa)²⁵⁴ der Kirchengeschichte haben schließlich schon Bruchstücke einer Libidotheorie entwickelt.

Die moderne Autonomisierung von Kunst, Medizin und Kirche im Sinne einer Universalgeschichte bestreitend, rückt Ball Priester wie Künstler und Nervenärzte in die Position von Therapeuten. Künstler würden neuerdings (wieder) versuchen, was auch die Psychoanalyse unternehme, nämlich die Heilung einer gespaltenen Einheit.

Ähnliches versucht [...] der neuere Künstler [...]. Die unbekannt drohende Macht soll entladen und gefesselt, die getrennten seelischen Vermögen sollen gesammelt und einem neuen Weltbilde vorgestellt werden. Der Künstler sucht

250 Ebd., S. 148.

251 Vgl. FOUCAULT, Michel: *Die Regierung der Lebenden: Vorlesungen am Collège de France 1979–1980*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014, S. 150ff.

252 Vgl. BALL: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, S. 106f.

253 Ebd., S. 113f.

254 Vgl. FOUCAULT: »Technologien des Selbst«.

das erschütterte Fundament zu sichern, indem er den innersten Phantasieraum abstastet und dabei auf die Grundformen der Anschauung stößt.²⁵⁵

Die Kunst dieser Zeit ist also Therapeutik. Heilige Vorbilder dieser Zeit, Asketen und Therapeuten der Moderne, Schöpfer einer neuen Norm, sollen die Künstler werden.

Mit Bezug auf eine ethnologische Theorie über Magie beschwört Ball eine Ästhetiktheorie der kultischen Aktualisierung von »Urbildern«:

Die Bilderwelt, die für die Primitiven Wichtigkeit erlangt, ist eine sinnbetonte, symbolische. Infolgedessen ist das Bild mit Zauber, mit Kräften, mit Einheiten, mit Extrakten geladen, wie nur die totemistische (pneumatische) Welt der Einheit und Weihe sie verleiht. Von den Enthologen wissen wir, daß dasselbe Bild, das, mit Totem- und Tabu-Anschauungen verknüpft, den Primitiven in mystische Erregung versetzt, weil er den Teil fürs Ganze nimmt, – daß dieses selbe Bild den gleichen Primitiven völlig kalt lässt, wenn ihm die Weihe, der Zauber, der besondere Bezug zu Gott fehlt. [...] Bilder sind immer einmal Vorbilder gewesen und können es in neuer Verbindung und Verschmelzung wieder werden. Die Kraft (der Zauber) der urtümlichen Bilder aber rührt von nichts anderem her, als daß sie dem ungeheuren Konservatismus der Kulte durch unendliche Zeiträume immer wieder »betrachtet«, umliebt, vertieft und auf einen immer wesentlicheren Typus reduziert worden sind.²⁵⁶

Moderne Heilsgeschichte erweist sich hier als kolonialistisch informiert. Durch das neue Wissen zeitgenössischer Psychoanalyse, Ethnologie und aufkommender Kulturwissenschaft beeinflusst, zeigt sich der Wunsch nach einem in der Kunst wiederentdeckten, kultischen Ur-Ritual.²⁵⁷ Kunst heilt, indem sie Zugang zu einer ursprünglichen Totalität der Anschauung ermöglicht. Sie verspricht gewissermaßen die »Flucht aus der Zeit«. Ball überführt christliche Exerzitien in eine ästhetische Theorie. Etwas von diesem katholischen Mystizismus der Avantgarden schreibt sich bis in die Gegenwart fort: Schlingensiefs Re-Enactment im Cabaret Voltaire wie seine Lektüreübung von Balls ästhetischer Therapeutik dokumentieren

255 BALL: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften*, S. 116.

256 Ebd., S. 141f.

257 Vgl. KRÖLL: »Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine »germanische Zukunft Europas«. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weiser, Höfler, Wolfram, Stumpfl) und das Konstrukt eines »anderen« Mittelaltertheaters«.

die Fortsetzung eines spezifisch modernen und europäischen Programms ästhetischer Therapeutik christlicher Signatur. Das folgende Kapitel geht daher historisch noch etwas weiter zurück und diskutiert noch einmal gesondert die Geschichte der Kunstreligion als Voraussetzung einer genaueren Analyse von Schlingensiefs Ästhetik und Politik der Sorge.

2.3 Kunstreligion

2.3.1 Was ist »Kunstreligion«? Geschichte und Diskurs

Inzwischen sind die kunstreligiösen Tendenzen bei Schlingensief von der Forschung erkannt worden, jedoch kommen Analysen zu unterschiedlichen Einschätzungen dieser. Insgesamt zeichnet sich eine Affirmation der Kontinuität von Wagner über die Avantgarden zu Schlingensief ab. Begründet wird diese mehrheitlich mit der Auffassung, dass in der an die Spätromantik anschließenden Ästhetik die moderne Entgrenzung der Künste tradiert werden konnte. Eine Ausnahme hierzu bildet die Arbeit von Johanna Zorn:

Der von Schlingensief kreierte Neologismus des »Operndorfes« führte die Festspielidee Wagners mit Beuys' Idee der »Sozialen Plastik« eng. Letzterer fasste den Kunstbegriff derart weit, »dass er jede menschliche Tätigkeit umfassen kann«²⁵⁸ und bezog sich dabei auf das romantisch kunstreligiöse Diktum, wonach jeder Mensch ein Künstler sein sollte. [...] Ausgehend von seiner nichtsdestoweniger als romantisierend-kolonialistisch zu bezeichnenden Lesart des außereuropäischen Lebens setzte er zu einer Durchstreichung des Heterotopos Bayreuth an, den er nunmehr als dekadente Verkörperung der europäischen Kunst ansah und konzentrierte sich auf die Errichtung des Gegen-Heterotopos Afrika. Die Grundsteinlegung am 8. Februar 2010 erfolgte mit keinem geringeren Anspruch als eine Geschichte weiter zu schreiben, bei der die Oper emotionale, politische und gesellschaftsverändernde Strategien verfolgt. Das Wagnersche Totalkonzept einer Oper, die alle Medien vereint, bleibt hier ironischerweise konstitutiv.²⁵⁹

258 Zitiert nach SCHNEEDE, Uwe M.: *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Hatje Cantz 1993, S. 8.

259 ZORN: *Sterben lernen*, S. 246f.

Zorn stellt heraus, dass die Weiterführung von Wagners Konzept der Kunstreligion über die Avantgarden bis in die Gegenwart in Verbindung mit einem kolonialgeschichtlichen Erbe steht. Ihre Kritik begründet diese Kontinuität mit dem sozialpolitischen und reformatorischen Anspruch des Konzepts. Dieser Anspruch wird wiederum von der weiteren Forschungsdebatte zu Schlingensief in den Vordergrund gestellt, allerdings mit der Tendenz, das Erbe der Kunstreligion zu rehabilitieren. Vor dem Hintergrund der hier skizzierten Rezeptionsgeschichte derjenigen ästhetischen Traditionen, in denen Schlingensief steht, verfolgt das vorliegende Kapitel im Ansatz eine Kritik der politischen Signatur der modernen Idee, die Gesellschaft mithilfe der Kunst zu transformieren.

So arbeitet Alexandra Vinzenz die Kontinuität von an Wagners Gesamtkunstwerk anschließenden ästhetischen Konzepten über das 20. Jahrhundert hinweg spartenübergreifend heraus. Sie verbindet auf diese Weise bislang teilweise getrennt diskutierte Bereiche und Kunstsparten wie Lebensreform, Anthroposophie, Expressionismus, Bauhaus, Neue Musik und Performancekunst. Die Arbeit leistet damit einen wichtigen Beitrag zur Geschichte des Gesamtkunstwerks und zeigt dessen Linien bis zu Schlingensief und Jonathan Meese auf. Allerdings besteht ein methodisches Problem mit Vinzenz' Definition des Begriffs des Gesamtkunstwerks: Sie löst Wagners Konzept von diesen vorausgehenden, romantischen Konzepten ab. Wagners Konzept, so ihre Auffassung, stoße deren transzendentalphilosophische Grundlage mit seinem sensualistisch-materialistischen Konzept um.²⁶⁰ Diese Abtrennung von transzendentalen Aspekten erlaubt es Vinzenz in der Folge, mit einer einfachen Definition zu arbeiten, die flexibel genug ist für die Breite der Gegenstandsbereiche, die ihre Arbeit analysiert:

Das ›Gesamtkunstwerk‹ nach Wagner ist demnach als ein zweipoliges Modell aus einer ästhetischen und einer soziokulturellen Komponente zu verstehen.²⁶¹

Für die hier verfolgte Fragestellung steht gerade das romantische Gepäck Wagners im Vordergrund, wenn damit dessen »transzendentalphilosophi-

²⁶⁰ Vgl. VINZENZ, Alexandra: *Vision »Gesamtkunstwerk«: performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld: transcript 2018, S. 11.

²⁶¹ Ebd., S. 12.

sche Grundlage« gemeint ist. Die folgende Lektüre von Wagners Schriften zeigt, dass Kunstreligion ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert über das 20. hinweg bis in die Gegenwart eine Kontinuität abendländischer Metaphysik ermöglicht. Diese Kontinuität ist auf eine spezifische Sorgepraxis angewiesen, die das Programm gesellschaftlicher Heilung erst einsetzt. Vinzenz' Definition fragt in der Zweipoligkeit gerade nicht nach der Politik, die die ästhetische mit der soziokulturellen Komponente verbindet. Damit schließt diese Untersuchung aus meiner Sicht an die Tendenz an, den Diskurs der Kunstautonomie der Avantgarden zu stabilisieren, der sich insbesondere für die durch das Konzept des Gesamtkunstwerks ermöglichte Demokratisierung ästhetischer Mittel und die allmähliche Entgrenzung der Künste interessiert. Sie stellt aber den Wunsch, die Kunst ins Leben zu überschreiten und damit die Gesellschaft zu reformieren, nicht kritisch in Frage. Das zeigt sich im Fazit der Arbeit am Beispiel der Arbeiten Schlingensiefs und Jonathan Meeses:

Bereits diese beiden hier nur ausblickhaft behandelten Gegenwartskünstler zeigen die Bandbreite und zugleich Aktualität des Konzepts ›Gesamtkunstwerk‹. Gewissermaßen schließt sich hier auch wieder der Kreis: Mit Meese landet man wieder auf der Bayreuther Bühne, wo alles begann, und mit Schlingensief in einem weiteren Kulturkreis mit lebensumfassenden und alltäglichen Motivationen.²⁶²

Im Kontext der These, das sogenannte »OPERNDORF AFRIKA« überschreite die europäische Kunst nach Afrika und rege zu einer »Sensibilisierung der unterschiedlichen Kulturen an«²⁶³, gerät das kolonialgeschichtliche Erbe der Moderne vollkommen aus dem Blick, das hier einfach als ihr »soziokultureller« Aspekt begriffen wird. Sicher gilt die im Rahmen dieser Arbeit diskutierte Kontinuität heilsgeschichtlicher ästhetischer Therapeutik nicht für die Breite der von Vinzenz analysierten Gegenstandsbereiche. Daher sind einzelne Analysen gewinnbringend, etwa in Bezug auf die Theateravantgarden und ihr Bestreben, neue Bühnenräume zu erfinden, in deren Tradition Schlingensief durchaus steht.

262 Ebd., S. 349f.

263 Ebd., S. 346.

Die Monographie Lore Knapps zu *Formen des Kunstreligiösen*²⁶⁴ bei Schlingensief und Peter Handke ist Teil der Forschungsdebatte um die Geschichte der Kunstreligion, die sich in der (germanistischen) Literaturwissenschaft insbesondere seit 2000 intensiv erneuert hat. Hier ist eine dreiteilige Anthologie zu nennen, deren Bände je die Schwellen um 1800,²⁶⁵ um 1850²⁶⁶ und um 2000²⁶⁷ diskutieren – also die Spätaufklärung und Vorbereitung der Kunstreligion durch die Frühromantik, die Konjunktur des Konzepts in der Romantik Mitte des 19. Jahrhunderts sowie das romantische Nachleben in der Gegenwart. Weiterhin sind Monographien von Bernd Auerochs erschienen, *Die Entstehung der Kunstreligion*,²⁶⁸ sowie von Ernst Müller: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*.²⁶⁹ Erstaunlicherweise bildet Wagner kein Zentrum der Debatte, sondern eher eine Art Nebenschauplatz. Denn das kunstreligiöse Programm Wagners wird als ›Ersatzreligion‹ begriffen und damit vom Erbe der romantischen Kunstreligion meist noch einmal unterschieden oder sogar abgetrennt. Dieser Auffassung folgt auch Lore Knapp. Aus meiner Sicht muss diese Hypothese ausgehend von Schlingensief noch einmal kritisch überprüft werden. Sie geht von der am konkreten Gegenstand nicht einfach zu vollziehenden Unterscheidung aus, dass Kunstreligion eigentlich als Diskurs der Kunstautonomie gelesen werden muss, wohingegen Kunst als Ersatzreligion religiös im Sinne einer Glaubenspraxis sei. Die Herausgeber*innen des dreibändigen Anthologie prägen die Richtung dieser Debatte in ihrem Vorwort:

264 KNAPP: *Formen des Kunstreligiösen*.

265 MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Der Ursprung des Konzepts um 1800, Bd. 1*, Berlin: de Gruyter 2011.

266 Meier, Albert (Hrsg.): *Kunstreligion: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850, Bd. 2*, Berlin: de Gruyter 2012.

267 KNAPP: »Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der Kunstreligion«; MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Diversifizierung des Konzepts um 2000, Bd. 3*, Berlin: De Gruyter 2011.

268 AUEROCHS, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.

269 MÜLLER, ERNST: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin: De Gruyter 2004.

Allein unter den Bedingungen einer Autonomie des Ästhetischen, d. h. der substanziellen Loslösung der Kunst von der Religion, lässt sich wahrnehmen, wie sehr beide Bereiche einander doch ähnlich sind. Die Entstehung von Kunstreligion gilt es insofern als Ergebnis einer Ausdifferenzierung zu begreifen, die Kunst und Religion in ein Verhältnis der Funktionsäquivalenz gesetzt hat [...].²⁷⁰

So werden Schlingensiefs Darstellungsverfahren bei Knapp als Versuch perspektiviert, den Diskurs der Kunstreligion von der Frühromantik und starken Prägung durch Richard Wagner zu lösen, um es als Konzept ästhetischer Autonomie und der weiteren Tendenz der Entgrenzung der Künste zu rehabilitieren. Anhand der letzten Theaterinszenierungen Schlingensiefs, *PARSIFAL* sowie *EINE KIRCHE DER ANGST...*, schlägt Knapp den Begriff der »Ästhetik der Transzendenz« vor, wobei sie Transzendenz mit Grenzüberschreitung gleichsetzt.²⁷¹ Die Frühromantik als Gründungsdiskurs der Kunstreligion verwende Transzendenz im prozesshaften Sinn des Wortes *transcendere*²⁷², im Sinne der Überschreitung, und setze demzufolge Transzendenz nicht mit dem Gottesgedanken gleich – wie es in der Folge Kants bis ins 20. Jahrhundert geschehen sei –, sondern begreife diese in einem performativen Sinn der grenzüberschreitenden Wahrnehmungserweiterung. Knapps Begriffsgeschichte der Kunstreligion skizziert das von der Frühromantik zuerst verdichtete Kunstverständnis über Wagners Prägung in einen theoretischen Diskurs im 20. Jahrhundert. Sie versteht Kunstreligion als Effekt allgemeiner Säkularisierung, womit ge-

270 Meier/Costazza/Laudin (Hrsg.): *Kunstreligion*, S. 8.

271 »Schlingensief parodiert die Kunstreligion, den Katholizismus und das romantische Verständnis von Kunst, entwirft aber gleichzeitig eine Ästhetik der Transzendenz, die als der Inbegriff einer kunstreligiösen, alle Grenzen sprengenden Ästhetik gesehen werden kann. Die Grenzüberschreitungen, mit denen er die verschiedenen Lebensbereiche in sein Theater integriert, sind ein Zeichen seines besonders breiten Kunstbegriffs. Zudem sind seine Arbeiten von einer Prozesshaftigkeit geprägt, bei der ein Projekt aus dem anderen hervor- und eines in das andere übergeht. Die Bewegungen der Überschreitung und der Erweiterung bestimmter Grenzen führen zu einer alles umgreifenden, immer voranschreitenden, quasiunendlichen ästhetischen Äußerung, die es nahelegt, von einer Ästhetik der Transzendenz zu sprechen«, KNAPP: *Formen des Kunstreligiösen*, S. 285f.

272 Vgl. ebd., S. 16ff.

meint ist, dass Kunst in ihrer Wirkung »quasireligiös« werde.²⁷³ Die wirkungsästhetische These einer »quasireligiösen« oder »quasitranszendenten« Ästhetik ist von Erika Fischer-Lichtes Performativitätsbegriff beeinflusst. »Kunstreligiöse Kunst« versteht Knapp folgendermaßen:

Im Laufe der Arbeit hat sich folgende Definition herausgebildet. Kunstreligiöse Kunst zeichnet sich im Gegensatz zu religiöser Kunst dadurch aus, dass sie nicht im Dienst einer Religion steht, sondern sich vielmehr Charakteristika und Funktionen des Religiösen zu eigen macht. Vom Kunstreligiösen einer Ästhetik lässt sich dann sprechen, wenn erstens ein Bezug zu einer bestehenden Religion nachweisbar ist, zweitens die ästhetische Form nachweislich daran orientiert ist und drittens eine selbstreflexive Tendenz vorhanden ist, durch die das Religiöse in den Dienst der ästhetischen Wirkung oder der ästhetischen Form gestellt wird. An eine kunstreligiöse Ästhetik, bei der diese drei Bedingungen erfüllt sind, kann sich zwar eine religiöse Rezeption binden. Voraussetzung für das Kunstreligiöse im hier definierten engeren Sinne ist jedoch, dass einer ästhetischen Funktion durch institutionelle oder persönliche Rahmensetzung zugesprochen wird.²⁷⁴

Hier wird eine einfache Setzung vorgenommen, nach welcher kunstreligiöse Kunst nicht im Dienst ein Religion stünde, sondern sich stattdessen durch eine selbstreflexive Tendenz auszeichne: Kunst wisse im Gegensatz zur Religion in selbstreferentieller Weise um ihre Konstruiertheit.²⁷⁵ Transzendenz ist daher nur Effekt ihrer Wirkung: »Ersetzen Institutionen, Objekte oder Ereignisse der Kunst also den Glaubensgrund, so werden alle quasireligiösen Funktionen und Eigenschaften zum Selbstzweck der Kunst.«²⁷⁶ Unterscheiden lässt sich Kunst von Religion in dieser Perspektive nur darüber, ob sie auf sich selbst verweist oder auf ein Jenseits: »Dagegen geht es in einer Ästhetik des Kunstreligiösen darum, religiös gedeutete Erfahrungen und Funktionen auf einen ästhetischen Selbstzweck zurückzuführen.«²⁷⁷

Zwar können sich ästhetische und religiöse Erfahrungen ähneln. Eine Prozession oder Liturgie wie in Schlingensiefs *Eine KIRCHE DER ANGST...*

273 Ebd., S. 49.

274 Ebd., S. 9.

275 Vgl. Definition: Ebd.

276 Ebd., S. 49.

277 Ebd., S. 15.

könne daher nur »im Moment ihrer Deutungen und Funktionszuschreibungen«, d. h. aus der Immanenz des Werks der Aufführung heraus sowie aufgrund seiner institutionellen Rahmung,²⁷⁸ als ästhetisches Produkt erkannt werden. Es handele sich um »Überschreitungen des Alltags, deren ästhetische Deutungen einen Kunstbegriff voraussetzen und deren religiöse Deutungen einen Gottesbegriff voraussetzen.«²⁷⁹ Damit restauriert Knapp ein bürgerliches Konzept von Kunstautonomie und autonomen Kunstinstitutionen, die die Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst stabilisieren, als Voraussetzung für ihr Verständnis von Schlingensiefs Ästhetik der Überschreitung.

In der Suche nach einer transformativen Katharsis liegt ein deutlicher Unterschied zu [Schlingensiefs, J. D.] parodistischen Äußerungen vor Ausbruch seiner Krankheit, als er in seiner Theaterarbeit U 3000 in der Berliner U-Bahn rief: »Ihr werdet alle geheilt, Freunde, dafür lege ich mein Blut ins Feuer.« Hatte er in *Church of Fear* nicht nur die quasireligiöse Heilsfunktion der Kunst, sondern auch ›Heilsversprechungen‹ der Kirche wie ›Habt keine Angst‹ oder ›Fürchtet euch nicht‹ kritisiert, so werden Energie, Heil und Reinigung in seinen späten Theaterarbeiten zu ambivalenten Elementen einer Privatmythologie, zu der neben Beuys und Afrika auch Wagner und Jesus, Krankheit, Erlösung, Leiden und Helfen gehören.²⁸⁰

Komplexe Verweisstrukturen auf religiöse Praktiken, Mediengeschichten und künstlerische Traditionen werden auf diese Weise als synkretistische »Privatmythologie« subsumiert, womit gemeint ist, dass ihre Verweise und Zitationsverfahren sich nur aus dem Werk selbst heraus, also selbstreferentiell, erschließen.

Während Beuys sich konsequent als Hirte und Heiler darstellt, hinterfragt Schlingensief konsequent die eigenen Selbstinszenierungen. Seine Mytheme sind widersprüchlich und kritisieren die mythischen und religiösen Sinnsysteme, schon indem sie sie produzieren. Schlingensief sagt: »ich verstehe Wagner genausowenig, wie ich Afrika verstehe.« Er konstruiert eine eigene Mythologie, indem er das Unverständliche hervorruft. Seine Kunst profitiert von religiösen

278 »Auch heute ergeben sich Unterschiede und Überschneidungen zwischen Kunst und Religion je nach Interpretation, Rahmensetzung und Funktionszuschreibung«. Ebd., S. 14.

279 Ebd., S. 16.

280 Ebd., S. 191.

Bildwelten, Symbolen, Requisiten und anderen Hinweisen [...]. Die Bedeutung privatmythologischer Motive entspricht religiöser Zeichenhaftigkeit, verweist aber nicht auf eine Glaubensadresse, sondern ist stärker an die Motive selbst gebunden.²⁸¹

Bilder, Mythen und Zitate als Dekonstruktion von Sinnsystemen auszuweisen, entlastet selbstverständlich von philologischer, historischer und analytischer Genauigkeit. Aus meiner Sicht birgt diese Lektüre, bedingt durch die strikte Trennung von Kunst und Religion zur Sicherung eines Diskurses ästhetischer Autonomie, die Gefahr, Schlingensiefs Arbeit zu depolitisieren, obgleich sie vordergründig als kritische begriffen wird. Dass Wagners Kunstreligion als »Ersatzreligion« begriffen wird, erlaubt auch seine Anschlussfähigkeit an den Nationalsozialismus zu erklären und gleichzeitig an der Tradition der Kunstreligion festzuhalten. Für Knapp hat der »aufsteigende Nationalsozialismus Bayreuth in seinen Dienst« genommen.²⁸² Ein genauer Blick in Wagners Programm lässt allerdings die nationalsozialistische Rezeption Wagners weniger als Indienstnahme erscheinen, denn als Diskursformation, die ihn mit ihrer Verbindung von Heilspolitik, völkischer Ideologie, Erlösungswünschen und antisemitischen Ressentiments²⁸³ vorbereitet hat.²⁸⁴ Anhand der konkreten Lektüre von Wagners Konzept der Kunstreligion und dessen Verbindung zu Religionen lässt sich zeigen, dass Schlingensief Wagner nicht einfach dekonstruiert, sondern an dessen heilstheoretischen Implikationen festhält.

Voraussetzung dieser Kontinuität ist jedoch, das Erbe der transzendentalphilosophischen Grundlagen der Romantik mit in den Blick zu nehmen. Ich beziehe mich für die folgenden Überlegungen auf einen Aufsatz von Bernd Auerochs aus dem ersten der Tagungsbände, weil sich an die-

281 Ebd., S. 194f.

282 Ebd., S. 43.

283 Vgl. WAGNER, Richard: »Was ist deutsch?«, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner, Bd. 10*, Leipzig: E. W. Fritzsch 1883, S. 51–73.

284 Für eine genauere Diskussion des Zusammenhangs zwischen der Ideologie Richard Wagners und deren Rezeption und Verschiebung hin zu einem Staatsrassismus durch dessen Nachfolger*innen in Bayreuth, die hier nicht hinreichend diskutiert werden kann, vgl. bspw. BERMBACH, Udo: »Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation«, in: *Richard Wagner 21–23/63* (2013), S. 8–15, <http://www.bpb.de/apuz/160061/wagners-politisch-aesthetische-utopie-und-ihre-interpretation?p=all> (abgerufen am 14.03.2016).

sem zeigen lässt, dass sich über Schlingensief eine etwas andere These zur Geschichte der Kunstreligion vertreten lässt. Dabei ist selbstverständlich, dass der Diskurs, der seit dem ausgehenden 18. Jahrhundert mit dem Begriff der Kunstreligion gefasst wurde, vielfältig ist. Die literaturwissenschaftlichen Einzelanalysen zu Baumgarten, Kant, Schleiermacher, Schlegel, Novalis, der Weimarer Klassik, Brentano, Wackenroder, Hölderlin und Hegel – um nur einmal die Gravitationszentren des Konzepts der Kunstreligion um 1800 aufzuzählen – sowie die konzeptionelle Arbeit am Begriff kann ich in diesem Rahmen nicht ausführlich diskutieren. Daher fokussiere ich einen, wenngleich nicht marginalen, Aspekt. Dieser hängt mit zwei wesentlichen definitivischen Ausgangspunkten der Forschungsdebatte zusammen: Der erste Punkt betrifft die (systemtheoretische) These der funktionalen Austauschbarkeit von Religion und Kunst, in deren Linie auch Knapps Lektüre steht, d.h. die Auffassung, dass es sich um ein modernes Problem, einen Effekt einer Säkularisierung handelt, durch welche – vergleichbar mit Wagners Position in *Religion und Kunst* – Kunst »an die Stelle« der Religion trete. Diese These versteht »Kunst als Religion«²⁸⁵ im Sinne einer »Funktionsäquivalenz«. Der zweite, hiermit verbundene Punkt betrifft den systematischen Zusammenhang zur Geschichte der Philosophie, insofern das Problem des Zugangs zur Wahrheit um 1800 dezidiert als ein erkenntnistheoretisches auf den Plan tritt. An diese definitivischen Grundlagen innerhalb der Debatte schließt sich die offene Frage nach dem Begriff von Religion an. Wenn Kunst – bzw. ein ästhetischer Diskurs – in einer spezifischen historischen Situation »als« Religion auftritt, dann wirft dieses Auftreten m. E. die Frage auf, wie diese Diskursverschiebung das betrifft, was bis dahin Religion – ihr Gegenstandsbereich, ihre Praktiken, ihre Dogmen etc. – genannt wurde. Die These der Funktionsäquivalenz tendiert zu starren Konzepten von Kunst und Religion. Dabei ist, wenn im Zusammenhang mit Kunstreligion von Religion die Rede ist, implizit die Problematisierung abendländischer und insbesondere christlicher Metaphysik gemeint. Diese Spezifizierung bleibt

285 AUEROCHS, Bernd: »Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert«, in: MEIER, Albert, ALESSANDRO COSTAZZA und GÉRARD LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 2011, S. 29–44, hier S. 29.

allerdings ungesagt. Somit wird die christliche Geschichte des Abendlands mit der Geschichte der Religion(en) gleichgesetzt.

Bernd Auerochs' Perspektive ist interessant, weil sie einen Einwand erhebt gegen die etablierte Forschungsmeinung, die Kunstreligion als Effekt einer Säkularisierung begriffen hat, wenn damit nur gemeint ist, dass sie als Ersatz bzw. Surrogat einer verloren gegangenen Autorität kirchlicher Lehren im Zuge aufklärerischer Religionskritik entstanden sei.²⁸⁶ Auerochs bestreitet in seiner umfangreichen Monographie zur Entstehung der Kunstreligion diese in zahlreichen Debatten etablierte Einschätzung, um eine differenzierte Analyse des Einflusses der Aufklärung auf das Verhältnis von Ästhetik und Religion zu zeichnen. So haben etwa Hans Robert Jaufß und Peter-André Alt die romantische Ästhetik als einen nostalgischen Kult beschrieben, welcher aus dem Vakuum der Aufklärung entspringe und somit immer schon die Geschichte eines Mangels (eines Sinnverlusts) schreibt²⁸⁷. Das einleuchtende Argument gegen diese These lautet, dass sie nicht zu erklären vermag, wieso zwar das biblische Wort keine Offenbarung mehr garantiere, wohl aber gemalte Bilder oder Musik. Insofern verkenne dieses »Vakuummodell«, wie Auerochs die klassische kulturkritische These nennt, dass die Kunstreligion nicht nur »eine Lücke ein[nehme], die die Religionskritik gerissen [hat], sie steht auch auf dem Boden, den sie geschaffen hat.«²⁸⁸ Sein Einwand zeugt von dem Wunsch, stärker die historischen Kontinuitäten im Blick zu behalten und etwas Abstand zu nehmen von scharfen Modernisierungs- und Säkularisierungsthesen. Das ist vor dem Hintergrund zeitgenössischer ästhetischer Debatten und mit Blick auf die ästhetische Therapeutik Schlingensiefs gewinnbringender. Denn es zeigt sich, dass die Kontinuität sehr viel produktiver ist, als der Bruch.

Die These, die Auerochs in diesem Aufsatz diskutiert, lässt sich hier knapp wiedergeben:

Man muss den Standpunkt der Philosophie beziehen, wenn man im 18. Jahrhundert die Idee der Austauschbarkeit von Religion und Kunst in den Blick bekommen will. Von diesem Standpunkt aus erscheinen Religion wie Kunst als sinnliche

286 AUEROCHS: *Die Entstehung der Kunstreligion*, S. 362f.

287 Ebd., S. 363.

288 Ebd.

und populäre Versionen einer Wahrheit, die in ihrer reinen – unsinnlichen wie unpopulären – Gestalt nur der Philosophie zugänglich ist.²⁸⁹

Bemerkenswert ist, dass innerhalb der Geschichte der modernen Kunstreligion eine Spaltung auftaucht, die ebenso charakteristisch für einige ästhetische Programme der Avantgarden ist: Es gibt ein philosophisches oder geistiges Konzept, demgegenüber ästhetische Formen eine populäre, sinnliche, eben empirische Ausprägung sind. So verweist auch Auerochs' Klärung der Frage, inwieweit Kunst Ersatzreligion werde, auf Beuys, Steiner, Nitsch und den Wiener Aktionismus, und also darauf, dass der Diskurs der Überschreitung der Kunst ins Leben als radikale Verdiesseitigung von Kunstreligion gelesen werden kann.²⁹⁰

Auerochs' Argumentation nimmt ihren Ausgang bei einem langen und interessanten Zitat von Johann Jacob Breitinger aus dem Jahr 1740. Dieser bereitet 150 Jahre vor Wagner ein wesentliches Kennzeichen seines Konzepts der Kunstreligion vor: Bereits in dieser frühen Quelle formuliert sich der Diskurs der Kunstreligion als Unterscheidung zwischen Erkenntnisbefähigten (Philosophen), die »wenige[n] über das gemeine Loos der Menschen erhaben[en] tiefsinnig[en] Geister«, auch die »Weltweisen« genannt, und den »meisten Menschen«, eben jenen »Geistesarmen«, wie sie Wagner nennt. Bemerkenswert ist die Rhetorik dieser Stelle, in welcher Breitinger den Zugang der »Geistesarmen« zur Wahrheit mit der Behandlung durch einen Arzt vergleicht, der eine heilbringende »gezuckerte Pille« verabreicht, ein »Hülfsmittel zur Beförderung der menschlichen Glückseligkeit«, das vor allem nach dem »Geschmacke der mehrern zubereite[t]«²⁹¹ werden müsse. Diese Differenz diskutiert Auerochs als funk-

289 AUEROCHS: »Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert«, S. 30. Auerochs versieht dieses Hauptargument an dieser Stelle mit einer Fußnote, die darauf zielt, eine zentrale These seiner 2006 erschienen Monographie zu differenzieren, die die Entstehung der Kunstreligion um 1800 am Beispiels Schellings auf die Entdeckung Spinozas zurückgeführt hat. Auerochs kommt es in diesem Beitrag darauf an, diese These um eine andere Traditionslinie zu ergänzen, nämlich das, was er die »jahrhundertealte Tradition der Allegorese von Religion und Poesie« nennt.

290 AUEROCHS: *Die Entstehung der Kunstreligion*, S. 109ff; vgl. 96.

291 BREITINGER, Johann Jacob, *Critische Dichtkunst*. Faksimiledruck nach Ausgabe von 1740, Stuttgart (Deutsche Neudrucke) 1966, S. 5f., zitiert nach: Ebd., S. 31.

tionale Unterscheidung zwischen einer »esoterischen« und einer »exoterischen« Seite der Wahrheit, d. h. einer nach innen, an die verstehenden Eliten gerichteten und einer nach außen, an die fühlenden, aber nicht verstehenden Massen gerichteten Wahrheit. Das Argument zielt darauf, dass Kunstreligion von ihren Entstehungsbedingungen her als philosophisches Konzept gelesen werden muss, das auf einer esoterischen Interpretation von Poesie und Kunst beruhe.²⁹²

Im Anschluss diskutiert Auerochs die Differenz zwischen der »sinnlich-populäre[n] Gestalt der Religion« und der Poesie sowie »philosophischen Wahrheit«²⁹³. Dabei wird Wahrheit als »heilsame Wirksubstanz« verstanden, und damit das Problem des Heils implizit an das Problem der Erkenntnis (der Wahrheit) gebunden. Diese Lektüre des Aufkommens der Kunstreligion ist – der methodischen Differenzen beider Ansätze zum Trotz – Michel Foucaults vorsichtiger Hypothese durchaus ähnlich, nach welcher die Philosophie des 19. Jahrhunderts, darunter etwa auch Schelling und Hegel »zumindest implizit die uralte Frage der Geistigkeit aufwirft und die sich, ohne es auszusprechen, wieder um die Sorge um sich bemüht«²⁹⁴. Foucaults und Auerochs' Überlegungen kreuzen sich hier programmatisch hinsichtlich der Einschätzung des deutschen Idealismus. Kunstreligion ist mit Auerochs und in Anschluss an die größere Debatte innerhalb der Literaturwissenschaft über das 18. Jahrhundert hinweg bis zum deutschen Idealismus und zur Frühromantik letztlich ein philosophisches Konzept, genauer eine »Allegorese der Religion«²⁹⁵. Damit ist gemeint, dass Poesie wie Religion zu unendlichen Annäherungen an Darstellungsweisen einer nur philosophisch denkbaren Wahrheit werden. So heißt es in Fichtes idealistischer Aufklärung: »Offenbarung besteht in ›versinnlichenden Vorstellungen reiner Vernunftideen«²⁹⁶. Philosophien der Aufklärung bereiten in dieser Perspektive die Romantik vor, als, in den Worten Auerochs', «eine versinnlichende Darstellung von philoso-

292 Ebd., S. 44.

293 Ebd., S. 35.

294 FOUCAULT: *Hermeneutik des Subjekts*, S. 50.

295 AUEROCHS: »Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert«, S. 35.

296 Fichte, *Versuch einer Kritik der Offenbarung*, hg. Hans Jürgen Verwey, Hamburg 1983, S. 97, zitiert nach: Ebd., S. 38.

phischer Wahrheit sowohl ein Merkmal der Poesie als auch ein Merkmal der Religion sei«²⁹⁷. Mit anderen Worten: Die Kunstreligion taucht mit der modernen Spaltung vom Empirischen, – dem Sinnlichen, Schönen, Vielgestaltigen – und Transzendentalen – dem Wahren, Sittlichen – auf. Auerochs bezieht sich in seiner These nicht auf Foucaults einflussreiches Konzept der »empirisch-transzendentalen Dublette«. Foucaults Beitrag zur epistemologischen Bestimmung der modernen Wissensordnungen der Geistes-, Kultur- und Gesellschaftswissenschaften in *Die Ordnung der Dinge* bestimmt die modernen Wissensordnungen durch eine sich wechselseitig bedingende Spaltung in empirisch und transzendental, womit ein grundlegendes erkenntnistheoretisches Problem die Bedingung moderner Wissensordnungen ab 1800 bilde, in dessen Zentrum die Frage nach der »Sorge um den Menschen«²⁹⁸ arbeite.²⁹⁹ Diese Frage figuriere eine Dublette, in welcher »der Mensch« Bedingung wie Objekt der Erkenntnis sei:

Tatsächlich handelt es sich [...] um eine empirisch-kritische Reduplizierung, durch die man den Menschen der Natur, des Warentauschs und des Diskurses als Grundlage seiner eigenen Endlichkeit zur Geltung bringen will.«³⁰⁰

Foucaults Kritik hebt die widersprüchliche wechselseitige Bedingtheit von einem empirischen Wissen der Erfahrung, der Raster und der Positivitäten und einem eschatologischen Diskurs, der sich als Wahrheit der Ordnungen und Wahrheit des Menschen, der Erkenntnis, konstituiert. Die späteren Überlegungen Foucaults zum Verhältnis von Sorge und Erkenntnis intensivieren und kommentieren diese epistemologische Kritik noch einmal, insofern Foucault diese historische Spaltung als »cartesianische[n] Moment«³⁰¹ bezeichnet, der die Geschichte der Sorge unter das Problem der Erkenntnis subsumiert (vgl. Abschnitt 2.1.2). In dieser Perspektive erscheint die Spaltung von »sinnlich-populäre[r] Gestalt der Religion« und Poesie und »philosophische[r] Wahrheit«³⁰² als Figuration eines genuin modernen, empirisch-transzendentalen Diskurses, der sich als Sorgeregri-

297 Ebd.

298 FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*, S. 410.

299 Vgl. FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*, S. 384ff.

300 FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge*, S. 411..

301 FOUCAULT: *Hermeneutik des Subjekts*, S. 31.

302 Ebd., S. 35.

me erweist und damit nicht allein als epistemologisch, als Genealogie der Erkenntnis in den Blick rückt, sondern gleichermaßen als Geschichte der Sorge und Übung im Sinne einer Genealogie der Subjektivierung.

In *Die Entstehung der Kunstreligion* geht Auerochs differenzierter auf die Entstehung der Kunstreligion ab Mitte des 18. Jahrhunderts ein: Der Fokus der komparatistischen Studie auf ihre Entstehungsbedingungen hebt hervor, dass Kunstreligion zunächst ein »Gedankenkonstrukt« war, eine intellektuelle Idee, das Christentum (säkular) zu ersetzen und eine neue Religion begründen zu können, »deren wesentliches Organ die Kunst zu sein habe«. ³⁰³ Auerochs skizziert das Spannungsverhältnis der Spätromantik, die die »traditionelle Gestalt der Offenbarungsreligion des Christentums« hervorhebt und in Differenz zur Frühromantik die Kunst in die Position der Artikulation vorgängiger (religiöser) Wahrheit setzt. Gerade dieses, den christlichen Offenbarungsgedanken tradierende Projekt erweist sich in Auerochs' Analyse als Schauplatz eines genuin modernen Projekts: Offenbarung wird, etwa prominent bei Schleiermacher, zum Medium von Individualität und Spontanität und also eines modernen Ästhetikdiskurses ³⁰⁴, welcher, so Auerochs, Kunstreligion zur wirksamen Weise macht, die Bedeutsamkeit von Kunst zu legitimieren. ³⁰⁵ Die methodische Differenz von Auerochs' Ansatz zu einem diskuranalytischen zeigt sich im Fazit:

Daß Kunstreligion vor zwei Jahrhunderten ein nicht ganz unwichtiges Ferment im Nachdenken über Kunst geworden ist, ist auf eine merkwürdige Gemengelage von religiösen Bedürfnissen, kunst- und literaturtheoretischer Reflexion und religionskritischen Einsichten im ausgehenden 18. Jahrhundert zurückzuführen. Die Hartnäckigkeit, mit der Kunstreligion im 19. und 20. Jahrhundert immer wieder von Künstlern und Kunsttheoretikern vertreten wurde, ist von daher gewiß auch ein Zeichen für die Lebenskraft und Wandlungsfähigkeit des Proteus Religion in der Moderne. Daß Kunstreligion zugleich aber niemals über den Status eines gedanklichen Konstrukts hinauskam und daß alle Bemühungen, die zu begründen oder zu propagieren, am Ende doch nur auf die Einsicht hinausliefen, daß die Bedeutsamkeit von Kunst nur im Raum menschlicher endlicher Erfahrung und im Rahmen der Selbstverständigung von Menschen über ihre Erfahrung anzusie-

303 AUEROCHS: *Die Entstehung der Kunstreligion*, S. 362f.

304 AUEROCHS: *Die Entstehung der Kunstreligion*, S. 96.

305 AUEROCHS: *Die Entstehung der Kunstreligion*, S. 505.

deln sei – das ist wohl doch ein Zeichen für die Geduld und den langen Atem von Aufklärung und Religionskritik.³⁰⁶

Statt einer epistemologischen Kritik des »Raum[s] menschlicher endlicher Erfahrung« und des »Rahmen[s] der Selbstverständigung von Menschen«, die die Bedingungen moderner Anthropologie adressieren würde, nimmt Auerochs eine latente Distanz zu Aufklärung und Religionskritik ein und hält damit an der Möglichkeit (religiöser) Offenbarung fest, an einer Kunst, die eben auf ein »Jenseits« menschlicher Erfahrung verweise.

In diskursanalytischer Perspektive schreibt sich die Kunstreligion in die moderne Refiguration des Heilsdiskurses ein, der im Abendland eben eine christliche und metaphysische Signatur hat. Diese moderne Verschiebung hat dann ihre Vorgeschichte in der im Übergang von klassischer Philosophie als Lebensform zum Frühchristentum eingetretenen Einschreibung des Heilsproblems in die Geschichte der Sorge um sich. Einfach formuliert, besteht das Frühchristentum in Foucaults Perspektive, weil es sich mittels der Adaption von Sorgepraktiken und Selbsttechniken in die lange Tradition der Philosophie einzuschreiben vermag. In dieser Perspektive ist Kunstreligion dann nicht mehr so sehr ein Effekt von Säkularisierung – bzw. der Funktionsäquivalenz von Kunst und Religion –, sondern der Modernisierung der abendländischen Geschichte der Sorge um sich und ihrer spezifisch heilsgeschichtlichen Signatur. Jener Idealismus, der den Diskurs der Kunstreligion figuriert, findet sich auch in Joseph Beuys' ästhetischen Konzepten, wie der vorangegangene Abschnitt gezeigt hat (vgl. Abschnitt 2.2.2): Wenn es in *Sprechen über Deutschland* um die Auferstehungskraft des deutschen Volkes und dessen Heilung geht, dann deutet sich hier jene Metaphysik von Geistigem und Empirischem an, die kennzeichnend für den Diskurs der Kunstreligion ist:

In dieser Weise fühlte ich mich veranlaßt, mit dem Aussprechen in dieser Form etwas zu verbinden, das sich auf die Krise, nicht nur unseres Volkes, sondern auch auf die Krise in der ganzen Welt bezieht als auf die **Ungestalt, in der sich der soziale Organismus überall befindet**. Das heißt, für mich wurde es mehr und mehr zu einer **gestalterischen Aufgabe, zu einer bildhauerischen Notwendigkeit**,

306 AUEROCHS: *Die Entstehung der Kunstreligion*, S. 51f.

erst einmal eine Bedingung zu schaffen, einen **Humus zu bilden in Begriffen und Vorstellungen, auf dem überhaupt eine lebendige Gestalt werden kann.**³⁰⁷

2.3.2 Richard Wagners Heilsprogramm

In diesem Abschnitt wird eine Lektüre von zwei exemplarischen, ästhetischen Schriften Wagners vorgenommen. Im Fokus dieser Lektüre steht, wo für Schlingensiefs ästhetische Praxis mit ihren vielfältigen Re-Enactments und Zitations- und Montagetechniken überhaupt den Blick schärft: das immanente Projekt der Selbstsorge, das das ästhetische Konzept der Kunstreligion informiert.

Schlingensiefs Interesse an Modellen der Heilsfunktion der Kunst und die im Zuge dessen unternommenen Archäologien therapeutischer Ästhetiken werfen die Frage nach der Geschichtlichkeit dieser Modelle auf. Seine autobiographischen Praktiken sind in den letzten Jahren vor seinem frühen Tod in Nietzscheanischer Geste als Wagnerianische Erkrankung inszeniert worden.³⁰⁸ Der Tumor stamme aus Bayreuth: Wagners Musik sei Todesmusik.³⁰⁹ Die im folgenden Abschnitt (vgl. Abschnitt 2.4.2) analysierte Inszenierung *MEA CULPA – EINE READYMADEOPER* befragt das Nachleben Wagners im Setting einer modernen Wellness-Heilsanstalt. Sie liefert damit eine kritische Perspektive auf das Programm, das Kunst zu retten vermöge, schreibt sich aber zugleich mit der Gründung der Oper als Heilsanstalt im sogenannten »OPERNDORF AFRIKA« in dieses ein. Aufgrund dieser Ambivalenz der Wagner-Rezeption Schlingensiefs geht es im vorliegenden Abschnitt darum, Kunstreligion als ein spezifisches Modell von Kunstpolitik zu verstehen und auf diese Weise Schlingensiefs Wagner-Rezeption zu repolitisieren. Denn die Politik des Heils bei Wagner setzt eine (Verfalls-)Geschichte und eine Metaphysik der Erlösung ein, die ressentimentgeladen, antisemitisch und völkisch ist.

Man könnte sagen, daß da, wo die Religion künstlich wird, der Kunst es vorbehalten ist, den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole,

307 BEUYS: *Sprechen über Deutschland*, S. II.

308 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, S. 28.

309 Ebd.

welche die ersteren im eigentlichen Sinne wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben die in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen.³¹⁰

Kunst rückt bei Wagner an die Stelle dessen, was den »Kern« jeder »wahren« Religion ausgemacht habe: sie wird »Heils-Anleitung«.³¹¹ Daher handelt Wagners Kunstreligion von einem Heilsproblem. Michel Foucault erinnert daran, dass gerade das Problem der Heilsanleitung Merkmal der christlichen Religion ist, also jener speziellen Glaubensweisen,

[...] die von sich behaupten, den Einzelnen aus einer Realität in die andere, vom Tod zum Leben, aus der Zeit in die Ewigkeit zu führen. Zu diesem Zweck setzte das Christentum eine Reihe von Bedingungen und Verhaltensregeln, die eine Verwandlung des Selbst gewährleisten wollen.³¹²

Wagners Programm ist, darauf weist Foucaults Kritik des Christentums hin, eine »Anleitung«, eine Einübung in das, was hier zum Heil wird, nämlich eine spezifische Politik der Erlösung. Im Umkehrschluss erinnert uns Foucault daran, dass der Diskurs um die Kunstreligion eine Problematisierung jener Heilsanleitungen impliziert, die sich als Refiguration des Christentums lesen lassen. Das ist insofern bemerkenswert, als Wagners Kunstreligion bekanntlich einen starken Antisemitismus informiert. Aber so, wie die Rezeptionsgeschichte der »Kunstreligion« mit dem Begriff umgeht, bezieht sie ihn ungesagt eigentlich immer nur auf das Christentum, und vernachlässigt den sich in diesem Diskurs einrichtenden Antisemitismus.

Die skizzierte, neuere Debatte um »kunstreligiöse Ästhetik« bleibt in ihrem Bemühen um eine Autonomie der Kunst dem Programm der Kunstreligion verpflichtet, obwohl sie sie als »Ersatzreligion« abzutun versucht. In *Religion und Kunst* ist die ästhetische Autonomie, die die Kunst im Gegensatz zur Religion eigen sei, schon in der Einleitung programmatisch:

310 WAGNER, Richard: »Religion und Kunst«, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 10, Leipzig: E. W. Fritsch 1883, S. 273–350, hier S. 275.

311 Ebd., S. 276.

312 FOUCAULT, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 309.

Während dem Priester Alles daran liegt, die religiösen Allegorien für thatsächliche Wahrheiten angeben zu wissen, kommt es dagegen dem Künstler hierauf ganz und gar nicht an, da er offen und frei sein Werk als seine Erfindung ausgiebt.³¹³

Auch bei Wagner weiß die Kunst immer schon, dass sie Kunst sei, während Religion bzw. das, was von christlicher Dogmatik noch übrig ist, in mystischen Verwechslungen ihre Symbole für wahr halten und ihre Darstellungen zu »fetischartigen Götzenbildern«³¹⁴ machen würde. Bei Wagner wird Kunstreligion zu Kunstpolitik, denn ihr kommt die – ehemals christliche – Funktion der Vergemeinschaftung zu.³¹⁵ Die Wirkmächtigkeit dieser Funktionsverschiebung zeigt sich in der zuvor skizzierten Rezeptionsdebatte, die den gesellschaftsverändernden Anspruch kunstreligiöser Konzepte übernimmt, aber dessen heilsgeschichtliche Grundlage verdeckt.

Bei Wagner geht es ganz idealistisch erst einmal um einen Kern der Wahrheit, der gerettet werden soll. Dieser Wahrheitskern, das Dogma³¹⁶, ist verbunden mit seiner Kunstkonzeption, weil er eine Darstellungsfrage aufwirft. Religion – gemeint ist hier die christliche – habe sich verfangen und verloren in einer Überfülle götzenartiger Symbole und Fetischismen.

Werfen wir einen Blick auf eine längere Textstelle, die ziemlich am Anfang des Aufsatzes *Religion und Kunst* steht und die bereits in verdichteter Form programmatisch ist:

Die tiefste Grundlage jeder wahren Religion sehen wir nun in der Erkenntniß der Hinfälligkeit der Welt, und der hieraus entnommenen Anweisung zur Befreiung von derselben ausgesprochen. Uns muß einleuchten, daß es zu jeder Zeit einer übermenschlichen Anstrengung bedurfte, diese Erkenntniß dem in vollster

313 WAGNER: »Religion und Kunst«, S. 277.

314 Ebd., S. 275.

315 »Doch Wagner übersah die Dialektik des von ihm geforderten Prozesses: Die Überbietung der Politik durch die Kunst musste der Kunst zwangsläufig jene Aufgaben aufbürden, die in der Regel Sache der Politik waren. Die Kunst wurde damit politisiert. Das – wie Wagner es formulierte – »Reinmenschliche« über die Kunst wieder zur Geltung bringen zu wollen, war selbst eine durch und durch politische Zielsetzung, auch wenn die Mittel scheinbar ästhetischer Art waren.« Bermbach: »Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation«, S. 12.

316 WAGNER: »Religion und Kunst«, S. 282.

Natürlichkeit befangenem Menschen, dem Volke, zu erschließen, und daß somit das erfolgreichste Werk des Religionsgründers [Jesus, J.D.] in der Erfindung von mythischen Allegorien bestand, durch welche das Volk auf dem Wege des Glaubens zur **thatsächlichen Befolgung** der aus jener Grund-Erkenntniß fließenden Lehre **hingeleitet** werden konnte. In dieser Beziehung haben wir es als eine erhabene Eigenthümlichkeit der christlichen Religion zu betrachten, daß die tiefste Wahrheit durch sie mir ausdrücklicher Bestimmtheit den ›**Armen am Geiste**‹ **zum Trotze und zur Heils-Anleitung erschlossen** werden sollte, wogegen die Lehre der Brahmanen ausschließlich den ›Erkennenden‹ zu angehörte, weshalb die ›Reichen am Geiste‹ die in der **Natürlichkeit haftende Menge** als von der Möglichkeit der Erkenntniß ausgeschlossene und nur durch zahllose Wiedergeburten zur Einsicht in die Richtigkeit der Welt gelangende, ansahen. Daß es keinen kürzeren Weg zur Heilsgewinnung gäbe, zeigte dem armen Volke der Wiedergeborene selbst: nicht aber das **erhabene Beispiel der Entsagung und unsterblichen Sanftmuth**, welches *Buddha* gab, genügte allen seinen brünstigen Nachfolgern; sondern die **letzte große Lehre der Einheit alles Lebenden** durfte seinen Jüngern nur durch eine mythische Erklärung der Welt zugänglich werden [...]. [Herv. Fett, J.D.; Herv. kursiv i. O.]³¹⁷

Religion, vielmehr »wahre Religion«, ist immer »Erkenntnis in die Hinfälligkeit der Welt«, »Abwendung von der Welt und ihren Leidenschaften«, ein Entgegenstemmen gegen den »Strom der Weltbewegung«³¹⁸, womit die Vergänglichkeit alles Lebenden gemeint ist. (Religiöse) Heilsanleitung ist »Flucht aus der Zeit«, könnte man mit der Formulierung, die Hugo Balls Tagebücher betitelt, auch formulieren (vgl. Abschnitt 2.2.3).³¹⁹ Die Wahrheit, um deren Erkenntnis es Wagner geht, wird von Beginn an benannt. Es ist kein mystischer Begriff von Wahrheit. Ein spezieller, gewissermaßen »negativer« Vitalismus, übt hier Einsicht in die »Einheit alles Lebenden«, denn allem Lebendigen ist dessen Hinfälligkeit gemeinsam. Das Christentum erscheint Wagner als Fortsetzung des Brahmanismus, einer frühen buddhistischen Religion, die er als eigentliche Herkunftsgeschichte des Christentums versteht. Ursprünglich konnte mit buddhistischen Meditationstechniken die Erkenntnis der Wahrheit geübt werden,

³¹⁷ Ebd., S. 276.

³¹⁸ Ebd., S. 289.

³¹⁹ BALL, Hugo: *Flucht aus der Zeit. Sämtliche Werke und Briefe, Bd. 3*, hrsg. v. Ernst Teubner, Göttingen: Wallstein 2017.

in deren historischer Folge das Christentum als Anleitung zur Heilsgewinnung auf den Plan trete.

Wenn Kunst religiös wird, dann insofern sie in die Lage versetzt den Weg zum Heil zu leiten. Es handelt sich also, mit anderen Worten, um nichts anderes als eine Praxis der Askese, nur dass der Begriff der Askese hier genau jener Prägung entspricht, die ihm erst das Christentum historisch gegeben hat, wie Pierre Hadot und in der Folge Michel Foucault argumentieren.³²⁰ Askese spezifisch christlicher Prägung, als Einübung in die Nichtigkeit alles Lebendigen, als vielgestaltige Übung zur Enthaltbarkeit, gilt der Entsagung der verführerischen Fülle des Lebens. Wie immer vielgestaltig die Lehren zur Askese, Enthaltbarkeit und Entsagung im Frühchristentum sind, sie verschieben nachhaltig den Begriff der Askese gegenüber vorchristlichen Sorgepraktiken. Bei Wagner tauchen der Brahmanismus sowie ausgerechnet der Stoiker Marc Aurel als Vorbilder praktischer Anleitungen zur »Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt« auf.³²¹ Das ist, Pierre Hadot folgend, eine Fehllektüre des Vitalismus Aurels, dessen Exerzitien zwar gemeinhin als »pessimistische«³²² bzw. verfallsgeschicht-

320 HADOT: *Philosophie als Lebensform*, S. 50f.

321 »Gerade der Staatenlenker ist es demnach, an dessen stets misrathenen Schöpfungen wir das übliche Ergebnis des Nichtgewinnes jener Erkenntnis am deutlichsten nachzuweisen vermögen. Selbst ein Markus Aurelius konnte nur zur Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt gelangen, nicht aber selbst nur zu der Annahme eines eigentlichen Verfalles der Welt, welche etwa auch anders zu denken wäre, geschweige denn der Ursache dieses Verfalles, worauf sich denn von je die Ansicht des absoluten Pessimismus gründete [...]. Dagegen nun allerdings eine noch weitergehende vollständige Erkenntnis des Grundes unseres Verfalles zugleich auf die Möglichkeit einer eben so gründlichen Regeneration hinleitet [...]«, WAGNER: »Religion und Kunst«, S. 325f.

322 »Man darf deshalb nicht erstaunt sein, wenn viele Historiker sich darin gefallen, vom Pessimismus Marc Aurels zu sprechen. [...] Genau an dieser Stelle wird meines Erachtens der Interpretationsfehler deutlich, aufgrund dessen man aus der Lektüre der *Ermahnung an sich selbst* auf die Psychologie des stoischen Kaisers schließen zu können glaubte. Man meinte, dieses Werk, dessen Titel *An sich selbst* für sich genommen vage ist, sei eine Art Tagebuch, in dem der Kaiser sein Herz ausschüttete. [...] So verhält es sich keineswegs. Um zu verstehen, was die *Ermahnungen an sich selbst* bedeuten, muß man die literarische Gattung, welcher sie angehören, genau erkennen und sie in die allgemeine Perspektive von Lehre und philosophischem Leben in der hellenistischen Epoche einordnen. Die Philosophie ist zu dieser Zeit hauptsächlich Seelenleitung [...]

liche gelesen wurden. Seiner Auffassung nach ist diese Fehllektüre darin begründet, dass die Stoa gerade nicht vor dem Hintergrund der längeren Geschichte antiker Sorgeschulen rezipiert wurde, sondern in Zusammenhang mit ihrer römisch-christlichen Umwertung.

Die Bezugnahmen auf alte Selbsttechniken und Sorgepraktiken lassen die Konturen des Zusammenhangs von Sorgepraxis als Heilsanleitung einerseits und Selbsterkenntnis als Erkenntnis der Hinfälligkeit der Welt andererseits hervortreten. Dieses strikt metaphysische Verhältnis bestimmt das Geschichtsmodell Wagners, das »die Erkenntnis des Verfalles der geschichtlichen Menschheit«³²³ mit dem Ideal eines vorgeschichtlichen Menschen verbindet. Die brahmanische Ursprungsreligion habe wenigen Auserwählten die Erkenntnis der Wahrheit der Welt als Einheit des Lebens noch transparent gemacht.

Die Annahme einer **Entartung des menschliches Geschlechtes** dürfte, so sehr sie derjenigen eines steten Fortschrittes zuwider erscheinen, ernstlich erwogen, dennoch die einzige sein, welche uns einer **begründeten Hoffnung zuführen könnte**. Die sogenannte **pessimistische Welt-Ansicht** müsste uns hierbei nur unter der Voraussetzung als berechtigt erscheinen, daß sie sich auf die **Beurtheilung des geschichtlichen Menschen** begründe; sie würde jedoch bedeutend modifiziert werden müssen, wenn der **vorgeschichtliche Mensch** uns so weit bekannt würde, daß wir aus einer richtig wahrgenommenen Natur-Anlage auf eine später eingetretene Entartung schließen könnten, welche nicht unbedingt in jener Natur-Anlage begründet lag. Dürften wir nämlich die Annahme bestätigt finden, daß die Entartung durch übermächtige *äußere* Einflüsse verursacht worden sei, gegen welche sich der, solchen Einflüssen gegenüber noch unerfahrene, vorgeschichtliche Mensch nicht zu wehren vermochte, so müsste uns die bisher bekannt

HADOT: *Philosophie als Lebensform*, S. 70ff. In der Folge konzentriert Hadot seine Lektüre von Aurels Exerzitien als Übungen der stoischen Philosophie, wobei diese Texte im Verhältnis zu vergleichbaren der Stoa insbesondere wertvoll sind in Bezug auf den hier verhandelten Vitalismus, auf den immanenten Zusammenhang von Physik, Ethik bzw. Philosophie und Logik. Die Pointe dieser ist es, dass es sich um Übungen zur Erkenntnis des individuellen menschlichen Lebens als kosmischem handelt, mit anderen Worten um eine Übung zur Vermittlung von bios und zoe. Derartige verfallsgeschichtliche Fehllektüren stoischer Askesen können insofern als symptomatisch für die Einschreibung eines Diskurses christlicher Dogmatik der Erbsünde gelesen werden.

323 WAGNER: »Religion und Kunst«, S. 325.

gewordene Geschichte des menschlichen Geschlechtes als die leidenvolle Periode der Ausbildung eines Bewußtseins für die **Anwendung der auf diesem Wege erworbenen Erkenntnisse zur Abwehr jener verderblichen Einflüsse** gelten können. [Herv. J. D.]³²⁴

Auf diesen Abschnitt folgt eine sehr dunkle Passage, die versucht, eine Frühgeschichte menschlicher Migration zu imaginieren. Wagner nimmt an – wie die Rhetorik der »Entartung« bereits vorbereitet –, dass die »thierischen und menschlichen Geschlechter« vermutlich dem »Mutter-schooße ihrer Urgeburtsländer« entrissen und »gewaltsamen Dislokationen«³²⁵ ausgesetzt worden sei. Diese völkische Ideologie entbehrt keinen Antisemitismus, denn das jüdische Volk zählt bei Wagner nicht zu jenen in der Vorzeit gewaltsam ihrer Heimat Beraubten. Die Juden seien demnach ein kleines Volk mit einem zornigen Stammesgott, das sich gegen »alle übrigen Völker der Erde abgeschlossen« erhalte, dem die Beherrschung alles Lebenden verheißen sei. Es entbehre durch seine Sonderstellung jeder eigenen Produktivität und friste sein Dasein durch »Ausbeutung des allgemeinen Verfalls«³²⁶. Zu bemerken ist an dieser Stelle nicht nur der offenkundige Antisemitismus, sondern dessen inhärenter Zusammenhang mit dem Konzept von Geschichte als Verfall und dem Programm einer Kunst als Heilsgewinnung. Die »Beurteilung des geschichtlichen Menschen«, diene ja dazu, wie es oben heißt, Anwendungen zur Abwehr schädlicher äußerer Einflüsse zu sammeln. Seine »pessimistische Welt-Ansicht« rechtfertigt Wagner damit, dass sie sich auf die Beurteilung der Verfallsgeschichte und der durch diese eingetretene »Entartung« bezieht.³²⁷

Wagners verfallsgeschichtlicher Kulturpessimismus geht von einer »Entartung« aus, die in der faschistischen Rezeption seiner Schriften in ein Konzept von Regeneration übersetzt wird, das die Reinigung des »deutschen Volks« legitimiert. Udo Bermbach hat zusammengefasst, welche Produktivität das Bild der Regeneration in Anschluss an Richard Wagners Diskursbegründung von Kunst-als-Heilung hatte. Es informierte die Lehre des in Bayreuth residierenden Wagner-Fans und Antisemiten

324 Ebd., S. 304.

325 Vgl. ebd., S. 305.

326 Vgl. ebd., S. 298.

327 Ebd., S. 304.

Houston Stewart Chamberlain, einem viel gelesenen ideologischen Wegbereiter des Staatsrassismus. Bermbach skizziert diese ideologische Brücke zwischen Wagner und NS-Faschismus in sechs Punkten, die ich hier in gekürzter Form wiedergebe:

1) Regeneration aller, politischen wie sozialen, Lebensbereiche, durch die »echte« deutsche Kultur »Medium einer neuen Vergemeinschaftung« würde; 2) Christentum ohne Institution, in Vereinen und Genossenschaften, vorbereitet durch Wagners *Das Kunstwerk der Zukunft*; 3) zur Kunstreligion überhöhte Kunst als Wiedergewinnung des Christentums; 4) Revitalisierung arischer Wurzeln des Volkes durch Kunst; 5) Verschmelzen von Kunst und Religion als Kraft gegen falsche Modernisierung, die die Deutschen degeneriere; Bermbach zitiert Chamberlain: »Das lebendige Gebilde einer tiefreligiösen Kunst [...] ist es, woraus allein der Antrieb und die ermöglichende Kraft zur Ausführung der Regeneration erfolgen kann«, schrieb Chamberlain, die »menschliche Gesellschaft muss gründlich umgestaltet werden, was aber nur mit Hilfe der Kunst (die, wie wir wissen, von Religion nicht getrennt zu denken ist), geschehen kann.«³²⁸; 6) Regeneration wird verbunden mit Rückkehr zu einer »Rasse«.³²⁹

Nun unterscheidet sich dieser Regenerationsdiskurs bei Chamberlain von Wagners Verfallsgeschichte. Meines Wissens nach, bzw. in den Aufsätzen zur Kunstreligion, hat Wagner das völkische Ressentiment nicht mit einer nationalsozialistischen Ideologie deutscher Seele verbunden.³³⁰ Vielmehr geht es bei Wagner darum, dass die Erkenntnis der Wahrheit regeneriert.³³¹ An dieser faschistischen Verschiebung des Programms von Kunst-als-Heilung wird aber deutlich, dass es historisch in einen antimodernen und verfallsgeschichtlich informierten Regenerationsdiskurs ver-

328 Zitiert nach: HOUSTON STEWART CHAMBERLAIN, *Richard Wagner*, München 1936, S. 246f.; 252, in: BERMBACH: »Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation«, S. 13.

329 Ebd., S. 13f.

330 Wagners Kunstreligion schließt gerade nicht an Ideengeschichten des Staates an, sondern wird verständlich aus den gescheiterten Bemühungen die Einheit Deutschlands politisch herbeizuführen, die zur Einsetzung eines Diskurses der »Kulturnation« anstelle der bspw. französischen »Staatsnation« führten, wozu die intensive Rezeption der Literatur der Klassik sowie des deutschen Idealismus zählen kann. Vgl. ebd., S. 8f.

331 WAGNER: »Religion und Kunst«, S. 330.

wickelt ist. Wenn in der Folge Schlingensief das Nachleben von Wagners Erlösungspolitik kritisiert, verklärt er gleichzeitig das Modell der Oper als Heilsanstalt – das nicht nur mit dem so genannten »Operndorf« soziopolitisch projiziert, sondern in *MEA CULPA* auch ästhetisch reflektiert wird. Denn die Vorstellung, das Modell des Theaters als Heilsanstalt sei im Zuge europäischer Modernisierungen verloren gegangen, verdeckt, dass überhaupt erst die moderne kunstreligiöse Erlösungspolitik die Vorstellung von Kunst-als-Heilung einsetzt.

Bei Wagner ist das Programm von Kunst-als-Heilung verbunden mit einem spezifischen Vitalismus: Religion und mithin Kunst sind »Heils-Anleitungen«, die auf die Erkenntnis der in vollster Natürlichkeit befangenen Menschen vorbereiten.³³² Weil diese Erkenntnis tendenziell unerkennbar, ja unmöglich ist, denn sie betrifft letztlich die Erkenntnis der eigenen radikalen Nichtigkeit, seien hierfür »übermenschliche Anstrengungen«³³³ nötig. Religion, mithin Kunst, bereiten auf diese übermenschliche Anstrengung vor, sie leiten dazu an, die eigene Gefangenheit in der Hinfälligkeit des Lebens zu erkennen. So wird Kunst zum Sorge-regime. Dieses ästhetische Programm ist auf einen Transzendentalismus angewiesen: Einfach formuliert ist Erlösung Transzendierung, oder in der schlichten Formulierung Wagners – der, wie sich zeigt, auf Latenzen und Implikationen verzichtet –, eine Praxis der Sorge, deren Zweck in der »Aufhebung der Gesetze der Natur« besteht. Die Vorbereitung »des Menschen« bzw. »des Volkes« auf die Aufhebung der Gesetze der Natur nennt Wagner eine »Umkehr des Willens«³³⁴ und bezieht sich dafür auf einen Arthur Schopenhauer entlehnten Begriff des Willens. Auffällig ist, dass »Mensch« und »Volk« synonym verwendet werden!

Wagners Anleitung zum Heil ist somit nichts weniger als die Vorbereitung auf den Triumph des Willens über die Gesetze der Natur. Das Verhältnis von Sorge und Erkenntnis bei Wagner bildet das argumentative Scharnier, um die Herkunft des Christentums aus dem Brahmanismus zu legitimieren und somit antisemitisch zu projektieren. Es ist übrigens eine recht unterhaltsame Geschichte, die Wagner erzählt: Zunächst wird Erkenntnis über Sorgepraxis bzw. Heilslehre privilegiert. Die Brahmanen

332 Vgl. ebd., S. 276.

333 Ebd., S. 276.

334 Ebd., S. 278.

hätten demnach ihre Lehre aus der Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt ausgebildet. Die Lehre, heißt es auch, fließe aus der Grund-Erkenntnis³³⁵, womit die Erkenntnis als Quelle, die Lehre demgegenüber als Strom bzw. Lebensweg allegorisiert werden. Jedoch hätten nur die »Reichen an Geiste« Zugang zur Quelle, während die »Menge«, die »Armen an Geiste«, von der Erkenntnis weitgehend ausgeschlossen seien. Bei Wagner ist das Volk leider zu dumm für den Buddhismus. Der Mensch, das Volk, seien nicht unbedingt erkenntnisfähig. Daher habe dieser die Lehre der Wiedergeburt erfunden und den gemeinen Menschen – also das Volk – aus der Verhaftung der Natürlichkeit geführt, von welcher sich nur mittels wiederholter Wiedergeburten befreit werden konnte. Die Pointe ist, dass das Christentum sich auf der Lehre des Wiedergeborenen, des Messias, gründe – ein weiteres, argumentatives Scharnier, um die jüdische Herkunft des Christentums abzuweisen. In Gestalt des Erlösers als Wiedergeborenem hätten nun auch die »Armen am Geiste« einen »kürzeren Weg zur Heilsgewinnung«. Jesus liefert gewissermaßen eine Abkürzung für den umständlichen Weg andauernder Wiedergeburten, allerdings um den Preis der buddhistischen Einsicht, des »erhabene[n] Beispiel[s] der Entsagung und unstörbarsten Sanftmuth«³³⁶. Denn diese Erkenntnis wäre getragen von »Geistes-Fülle und Geistes-Bildung«. Fortan sei die Religion der Geistesarmen, die christliche Lehre der Erlösung, leider angewiesen auf eine ganze Reihe von Darstellungen, Allegorien und Mythen, die den »Armen an Geiste« diese Einsicht auf der Ebene von Repräsentation vermitteln. So beginnt die Verfallsgeschichte des Christentums als dessen Ursprungserzählung. Sie wird an eine verfallsgeschichtlich informierte Darstellungstheorie geknüpft. Vor diesem Hintergrund würde ich bestreiten, dass man den Zusammenhang von Wagners ästhetischer Theorie zu seiner Lehre der Metaphysik vernachlässigen kann.

Der Verfall setzt also ursprünglich ein: Das Christentum sammelt einen »ungemein komplizierten Mythen-Vorrath« an. Es verdeckt auf diese Weise, dass alles »Über-Natürliche«, jede Aufhebung der Gesetze der Natur, nicht in der Welt, sondern in der Anschauung lägen³³⁷. Die Mythenanhäufungen entwürdigen das kirchliche Dogma und bereiten den Weg

335 Ebd., S. 276.

336 Ebd., S. 276. Alle Textstellen beziehen sich auf diesen Nachweis.

337 Ebd., S. 298.

für eine Kunst, die idealerweise die Natur, das Empirische, transzendiert. Selbstverständlich müssen die »alten Griechen« für diese ideale Kunst erhalten, die Anschauung hervorbringt statt das Empirische nachzubilden. Ab der Renaissance wird diese »griechische Kunst« nur besser und idealer. Über Raphaels *SIXTINISCHE MADONNA* heißt es:

Jenes Bild Raphaels zeigt uns nun aber die Vollendung des ausgeführten göttlichen Wunders in der jungfräulichen Mutter, mit dem geborenen Sohne selbst verklärt sich erhebend: hier wirft uns auf die Schönheit, welche die so hoch begabte antike Welt noch nicht selbst nur ahnen konnte: denn hier ist es nicht die Strenge der Keuschheit, welche die Artemis unnahbar erscheinen lassen mochte, sondern die jeder Möglichkeit des Wissens der Unkeuschheit entthobene göttliche Liebe, welche aus innerster Verneinung der Welt die Bejahung der Erlösung geboren. Und dies unaussprechliche Wunder sehen wir mit unseren eigenen Augen, deutlich hold erkennbar und klar erfasslich der edelsten Erfahrung unseres eigenen Daseins innig verwandt, und doch über alle Denkbare der wirklichen Erfahrung hoch erhaben; so daß, wenn die griechische Bildgestalt der Natur das von dieser unerreichte Ideal vorhielt, jetzt der Bildner das durch Begriffe unfaßbare und somit unbezeichnbare Geheimniß des religiösen Dogma's in unverschleierter Offenbarung, nicht mehr der grübelnden Vernunft, sondern der entzückten Anschauung zuführte.³³⁸

Eine entzückende Veranschaulichung für die »Armen am Geiste« anstelle grübelnder Vernunft: Der Metaphysik von Diesseits und Jenseits, Natur und Transzendenz, Irdischem und Idealem entspricht eine ästhetische von Repräsentation und Verwirklichung. Der Opernkomponist und Regisseur Wagner sagt von der Tonkunst, sie bedeute nicht, sie sei³³⁹ und stellt damit die Weichen für die Kritik einer als repräsentationalistisch modellierten Hermeneutik, die sich bis zuletzt immer auf das Privileg der Tonkunst gegenüber der Buchstabenkunst berufen wird.³⁴⁰ Ideale Darstellung ist Offenbarung und nicht mehr nur Darstellung von Bedeutung im Register

338 Ebd., S. 282.

339 Ebd., S. 287.

340 KITTLER, Friedrich: »Weltatem. Über Wagner's Medientechnologie«, in: GUMBRECHT, Hans Ulrich (Hrsg.): *Das Nahen der Götter vorbereiten*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 30–47. Die Faszination, die Kittlers Medientheorie für Wagners Metaphysik übrig hat, kann man bei Maren Haffke nachlesen, der ich einige Einsichten verdanke: HAFFKE, Maren: *Archäologie der Tastatur: musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer*, München: Wilhelm Fink 2019.

der Begriffe. Einübung in Erlösung erfolgt, wenn es keine geistige Leistung mehr sein kann, im Register der künstlerischen Veranschaulichung.

Was wir im Allgemeinen unter künstlerischer Wirksamkeit verstehen, dürften wir mit dem Ausbilden des Bildlichen bezeichnen; dies würde heißen: die Kunst erfaßt das Bildliche des Begriffes, in welchem dieser sich äußerlich der Phantasie darstellt, und erhebt, durch Ausbildung des zuvor nur allegorisch angewendeten Gleichnisses, zum vollendeten, den Begriff gänzlich in sich fassenden Bilde, diesen über sich selbst hinaus zur Offenbarung.³⁴¹

Erst wenn die Kunst den Begriff gänzlich ins Bildliche fasst, transzendiert sie diesen: Transzendenz des an empirische Anschauung gebundenen Begriffes in allgemeine Darstellung. Diese Ästhetik entwirft »über sich selbst hinaus«, sich selbst überschreitend, eine Möglichkeit zur Transzendenz, die gebunden bleibt an das Sorgeregime der Heilsgewinnung. Indem Kunst Einübung in die Hinfälligkeit des Lebendigen wird, wird sie zu einem »Heilmittel«. Sie wird zu einem Subjektivierungsdiskurs der Einübung in die Hinfälligkeit alles Lebendigen.

Nicht aber kann der höchsten Kunst die Kraft zu solcher Offenbarung erwachsen, wenn sie der Grundlage des religiösen Symboles einer vollkommensten sittlichen Weltordnung entbehrt, durch welches sie dem Volke erst wahrhaft verständlich zu werden vermag: Der **Lebensübung selbst** das Gleichnis des Göttlichen entnehmend, vermag erst das **Kunstwerk dieses dem Leben, wiederum zu reinster Befriedigung und Erlösung über das Leben hinaus**, zuzuführen.³⁴²

Das Kunstwerk vermag im Leben selbst ein Gleichnis des Göttlichen zu »entnehmen«, d. h. dass Kunst zu Vernehmen in der Lage ist, dass sich in den Bewegungen des Lebendigen das »göttliche« Prinzip als dessen Hinfälligkeit allegorisiert. Indem Kunst dieses göttliche Prinzip als Gleichnis darstellbar macht, transzendiert sie das Leben damit über sich selbst hinaus. Erlösung ist dann Transzendierung des Lebens selbst mittels der Darstellbarkeit und mithin Erkennbarkeit der Hinfälligkeit des Lebens (im Leben selbst).

Medium dieser Subjektivierung ist nun eine spezifische Leidensontologie, die sich über Beuys und spezifische Positionen der Neo-Avantgarden bis zu Schlingensief fort schreibt. Bei Wagner ist das Leiden, das der

341 WAGNER: »Religion und Kunst«, S. 278f.

342 Ebd., S. 335.

wiedergeborene Erlöser inkarniert, das Medium der »Geistesarmen«, die ihre Nichtigkeit nicht erkennen, aber das Leiden an ihrer Existenz gelehrt bekommen können. Christlich ist das Leiden an der Welt, das an die Stelle jener Erkenntnis der Nichtigkeit der Welt tritt.

Gewiß dürfte es nur den einen Weg zu seiner [des Gemüths] richtigen Anleitung geben, auf welchem ihm nämlich die **Lieblosigkeit der Welt als ihr *Leiden* verständlich würde**: Das hierdurch **erweckte Mitleiden** würde dann so viel heißen, als den Ursachen jenes Leidens der Welt, wonach dem Begehren der Leidenschaften, erkenntnisvoll sich zu entziehen, um das Leiden des Anderen selbst mindern und ablenken zu können. Wie aber dem natürlichen Menschen die hierzu nöthige Erkenntniß erwecken, da das zunächst unverständlichste ihm der Nebenmensch selbst ist? Unmöglich kann hier durch Gebote eine Erkenntniß herbeigeführt werden, die dem natürlichen Menschen nur durch eine richtige Anleitung zum Verständniß der natürlichen Herkunft alles Lebenden erweckt werden kann. [Herv. J. D.]³⁴³

Bei Wagner generiert die Erkenntnis des Lebendigen die Regeneration und heilt vom Leid. Aber weil es eine für die meisten unmögliche Erkenntnis ist, gerät Kunst in die Position der Anleitung zum Heil.

Manchmal wird der frühere Aufsatz Wagners, *Das Kunstwerk der Zukunft* von 1850,³⁴⁴ als Grundlagentext für die ästhetische Theorie des Gesamtkunstwerkes herangezogen. Da dieser Text sozialrevolutionär ausgelegt werden kann, wird das frühe Werk Wagners vom späten, kunstreliösen und antisemitischen, unterschieden. Antje von Graevenitz erklärt in ihrem Aufsatz zur Wagner-Rezeption bei Beuys, dass Wagner sich von der früheren Faszination für anarchistische Theorien, etwa Max Stirners *Der Einzige und sein Eigentum* von 1845, später abgewendet habe. Die späteren Arbeiten stehen unter dem Einfluss von Schopenhauers »Entsagungslehre«³⁴⁵. In Graevenitz' Analyse der Kontinuität von Wagner zu Beuys, oszilliert Beuys zwischen der Figur des Sozialrevolutionären und der Figur des Heilers völkischer Herkunft.

Wagners frühe Visionen liefern Anknüpfungspunkte für die Forschungsdebatte der Avantgarden. So bestimmt Lore Knapp, nach der

343 Ebd., S. 332f.

344 WAGNER, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Wigand 1850.

345 GRAEVENITZ: »Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys«, S. 21.

definitiven Umwertung der Kunstreligion zur Ersatzreligion, das sogenannte »OPERNDORF« als Wagnerianisches »Kunstwerk der Zukunft«:

Wagners programmatische Forderung vom »nothwendig denkbaren gemeinsamen Werk der Menschen der Zukunft«, das die Wirklichkeit nachhaltig verändern soll, findet mit dem Operndorf zu einer Realisierung. Die Vision vom Künstlertum der Zukunft, »alle werden am Genie teilhaben, das Genie wird ein Gemeinsames sein«, wird gelebt in den Grundschulen mit künstlerischem Schwerpunkt, den stattfindenden Festivals und den afrikanischen wie europäischen Blicken auf das Projekt.³⁴⁶

Diese Wendung wird durch die implizite Depolitisierung des kunstreligiösen Programms möglich. Der völkische Diskurs, der die Konsistenzebene der ästhetischen Heilsanleitung bei Wagner bildet, gerät dieser um Kunstautonomie bemühten Diskussion aus dem Blick, sodass Knapp ein neokoloniales Kunstprogramm entwirft. Eine Lektüre des frühen, programmatischen Aufsatzes *Das Kunstwerk der Zukunft*, den Knapp zitiert und zur Vision Schlingensiefs umwertet, ist in dieser Hinsicht bemerkenswert. Denn in den Nachwehen der gescheiterten Revolution von 1848, die Wagner zur Flucht aus Dresden ins Exil nach Zürich zwang, ist der philosophische Wahrheitsdiskurs, der das kunstreligiöse Programm im späten Text *Religion und Kunst* informiert, bereits angelegt.

Der ästhetischen Theorie, für die der Aufsatz berühmt geworden ist, geht zunächst ein Kapitel erkenntnistheoretischer Grundlegung voraus, das den Menschen als Medium der Selbsterkenntnis der Natur begreift. Das moderne Leben, heißt es, sei entstellt, unnatürlich, verkehrt.³⁴⁷ Eine vitalistische Rhetorik, die im Bild des »kranken sozialen Organismus« bei Beuys wiederkehrt. Dieser Vitalismus hängt bei Wagner mit seinem Begriff des Volkes zusammen. Natur bzw. das Natürliche ist das, was »nothwendig« im Sinne von absichtslos und unwillkürlich ist.³⁴⁸ Gerade dieser Begriff des Notwendigen arbeitet entscheidend am Begriff des Volkes mit.

Das eigentliche Wesen der Welt, die Natur, so sie zeugend und gestaltend, unmittelbar ist, spielt sich ausschließlich in der Sphäre des Empi-

³⁴⁶ KNAPP: *Formen des Kunstreligiösen*, S. 271f.

³⁴⁷ WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 4.

³⁴⁸ Ebd., S. 1.

rischen, nämlich der unwillkürlichen Notwendigkeiten ab. Nun gelangt die Natur, heißt es, »durch ihren Zusammenhang mit dem Menschen, im Menschen zu ihrem Bewußtsein«³⁴⁹. Die Natur als ein immanenter Zusammenhang, oder auch als das Wesen der Welt, wird sich ihrer selbst bewusst durch die Erkenntnis der Natur, oder anders gesagt: im Medium menschlicher Erkenntnis wird das Wesen des Lebendigen (der Natur) sich seiner selbst (seines ursächlichen Zusammenhanges) bewusst und erscheint somit nicht mehr als unwillkürlich und absichtslos, sondern als notwendig und wahr. Wagners Vitalismus ist im strengen Sinn anthropozentrisch. Das menschliche Wesen ist befähigt, die Erkenntnis jener Immanenz des Lebendigen zu erlangen. Die Einsicht in das absichtslose Werden ist die Erkenntnis der Wahrheit selbst. So erlaubt diese Erkenntnisbefähigung dem Menschen seine Abhängigkeit von der Natur zu überwinden:³⁵⁰ Hier ist der zentrale Ausgangspunkt der Askese der Hinfälligkeit der Welt im Medium »über-natürlicher« und »über-menschlicher« Erkenntnis, die im Zentrum von Wagners später kunstreligiöser Heilslehre steht, vorbereitet.

Darstellung erlangt das Leben als Wahrheit und Notwendigkeit aber durch die Kunst. Kunst ist somit genau wie in den späten Überlegungen Wagners ein – mit den Worten Auerochs' – sinnliches Medium ontologischer Wahrheit, deren Bedingung philosophische Erkenntnis ist. Wagners metaphysisch begründete ästhetische Ontologie ist kompliziert. Denn wahr ist nur, was sinnlich ist: die als »sinnig erkannte Sinnlichkeit«³⁵¹, heißt es mit rhetorischer Präzision. Allerdings transzendiert der (menschliche) Erkenntnisakt eben jene Immanenz des Sinnlichen. Die Wirklichkeit ist hingegen mittelbar und unnatürlich. Willkürliche Staatsgesetze erzeugen künstliche Notwendigkeiten, denen jeder Zusammenhang zu den wahren Gesetzen der Natur entbehrt. Es ist künstliche Abstraktion, nicht sinnlich, sondern Schein. Wagners antimoderne Sozialkritik ist auch ein Symptom der Sozialgeschichte der Industrialisierung Mitte des 19. Jahrhunderts.

Was verspricht Erlösung von der degenerierten Scheinwelt sozialer Realität und heilt durch Zugang zur unmittelbaren Anschauung der ursächlichen Zusammenhänge, des »wirklich[en] sinnlichen[en] Seins«³⁵²? Hier

349 Ebd., S. 3.

350 Ebd., S. 5.

351 Ebd., S. 6.

352 Ebd., S. 22.

verbinden sich Politik und Ästhetik, völkischer Diskurs und kunstreligiöse Heilsversprechen unheilvoll miteinander: Der Abschnitt, dem Wagner diese Verbindung widmet, heißt *Das Volk und die Kunst*.

Wer aber ist dieses Volk, fragt sich Wagner wie so viele andere in der Mitte des 19. Jahrhunderts. Seine Antwort zeitigt Resonanzen im obigen Zitat Lore Knapps: »Das Volk ist die bedingende Kraft für das Kunstwerk«³⁵³. Die Antwort lautet: »Das Volk ist der Inbegriff aller Derjenigen, welche eine gemeinsame Not empfinden«. Wagner sucht dem Begriff des Volkes eine definitive Bedeutung der Gemeinschaft zuzusprechen – in Abgrenzung zu zeitgenössischen Begriffen vom Volk im Sinne einer Gruppe von Staatsbürger*innen oder einer christlichen Glaubensgemeinschaft. Volk ist, was Not leidet. Mit dieser Formulierung werden nicht nur Bilder sozialrevolutionärer Anstrengungen und gescheiterter Revolte adressiert. Vielmehr ist die »wahre Noth«, das »wahre Bedürfnis«, genuin gemeinschaftlich, politisch. Sie kann nur als eine gemeinschaftliche Not, als ein Leiden der Menschheit, begründet werden und treibt »nothwendig« zum »Äußersten«³⁵⁴. So wird die Notwendigkeit der Natur – ihre Unwillkürlichkeit – übertragen auf die – soziale – Not des Volkes. Aus dieser Übertragung resultiert das Bild eines Volkes als kausale Einheit (Nothwendigkeit). Wagner trägt rhetorisch die althochdeutsche Bedeutung von Not, wie sie Grimms Wörterbuch verzeichnet, als »drängend, beengend, hemmend«, als »hilfebedürftiger Zustand«, in die neuhochdeutsche, ab dem 16. Jh. vereinzelt auftauchende aber dann um 1800 geläufig werdende Bedeutung von »notwendig« im Sinne eines kausalen Gesetzes ein.³⁵⁵ Das wahre Bedürfnis des Volkes wird zu natürlicher Notwendigkeit, oder kurz gesagt: Der Begriff des Volkes wird naturalisiert mittels des zeitgenössischen Naturbegriffs, auf den sich Wagner bezieht.

In apokalyptischer Rhetorik entwirft Wagner das Programm des künftigen Kunstwerks als Erlösung des Volkes:

353 Ebd., S. 15.

354 Ebd., S. 11.

355 Grimm, Jacob und Wilhelm Grimm: »Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm im Wörterbuchnetz«, in: Wörterbuchnetz (1971), <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GN06162#XGN06162> (abgerufen am 22.09.2016).

Die Noth wird die Hölle des Luxus endigen, sie wird die zermarterten, bedürfnislosen Geister [...] das einfache, schlichte Bedürfnis des rein menschlichen sinnlichen Hungers und Durstes lehren; [...] gemeinsam werden wir wirklich genießen, gemeinsam wahre Menschen sein. Gemeinsam aber werden wir auch den Bund der heiligen Nothwendigkeit schließen und den Bruderkuß, der diesen Bund besiegelt, wird das gemeinsame Kunstwerk der Zukunft sein. In ihm wird auch unser großer Wohlthäter und Erlöser, der Vertreter der Nothwendigkeit in Fleisch und Blut, – das Volk, kein Unterschiedenes, Besonderes mehr sein; denn im Kunstwerk werden wir Eins sein, – Träger und Weiser der Nothwendigkeit, Wissende des Unbewußten, Wollende des Unwillkürlichen, Zeugen der Natur, – glückliche Menschen.³⁵⁶

Handelt es sich beim »Gesamtkunstwerk« um ein Konzept, das darauf zielt, verschiedene Kunstgattungen zusammenzuführen – in Hinblick auf die Neuentdeckung der Oper bei Wagner wären das Tanz, Musik, Dichtung sowie Malerei und Bildhauerei –, dann ist das Konzept der Zusammenführung der Kunstgattungen vom gleichen Begriff der »notwendigen Gemeinschaft« her entworfen, der das naturalisierte Bild des Volkes bestimmt: die Notwendigkeit der Gemeinschaft der Künste entspricht der Notwendigkeit der Gemeinschaft der Menschen in der Figur des Volkes als Erlöser. Diese politische Signatur des Konzepts des Gesamtkunstwerks wie sein immanenter Vitalismus bilden einen wichtigen Hintergrund für die kritische, aber ambivalente ästhetische Bezugnahme Schlingensiefs auf Wagner.

So ist schon die frühe Darstellungstheorie Wagners wesentlich eine Theorie der Geistigkeit:

Das Denken ist demnach die Fähigkeit des Menschen. Das Wirkliche und Sinnliche nach seinen Äußerungen nicht nur zu empfinden, sondern nach seiner Wesenheit zu unterscheiden, endlich in seinem Zusammenhange zu erfassen und darzustellen. Der Begriff von einer Sache ist das im Denken dargestellte Bild seines wirklichen Wesens: die Darstellung der Bilder aller erkenntlichen Wesenheiten in einem Gesamtbilde in welchem das Denken sich die im Begriff dargestellte Wesenheit aller Realitäten nach ihrem Zusammenhange vergegenständlicht, ist das Werk der höchsten Tätigkeit der menschlichen Seele, des Geistes. Muß in diesem Gesamtbilde der Mensch das Bild, den Begriff, auch seines eigenen Wesens mit inbegriffen haben, ja – ist dieses vergegenständlichte eigene Wesen überhaupt die künstlerisch darstellende Kraft im ganzen Gedankenkunstwerke,

356 WAGNER: *Das Kunstwerk der Zukunft*, S. 14f.

so rührt diese Kraft und die durch sie dargestellte Totalität aller Realitäten, doch nur von dem realen, sinnlichen Menschen, ihrem Grunde nach also aus seinem **Lebensbedürfnisse**, und endlich aus der Bedingung, welche dieses Lebensbedürfnis hervorruft, dem realen, sinnlichen Dasein der Natur, her. [Herv. J. D.]³⁵⁷

Bedingung des Konzepts des Gesamtkunstwerkes ist eigentlich das »Gedankenkunstwerk«, nämlich die Transzendenz des Sinnlichen durch menschliche Erkenntnis. Dieser idealistische Begriff der Geistigkeit bürgt hier für eine »Totalität aller Realitäten«. Die Stelle erinnert an die soeben zitierte aus Hugo Balls *Der Künstler und die Zeitkrankheit*, auf die sich Schlingensief bezogen hat: Der an der Welt erkrankte Künstler garantiert die Einheit, die Totalität der Anschauungswelt.

Im Ergebnis zeigt die Lektüre der beiden wichtigsten ästhetischen Schriften Wagners, dass sich das Konzept der Kunstreligion historisch nicht von seinen transzendentalphilosophischen Grundlagen trennen lässt. Vielmehr schreibt es den Transzendentalismus als ästhetisches Programm fort: Der christliche Diskurs der Sorge schreibt sich in den spätromantischen Ästhetikdiskurs ein. In ihrer modernen Form ist Sorge nunmehr zur Aufgabe von Ästhetik geworden, nämlich Heilsanleitung zu betreiben. Am Beispiel Wagners wird deutlich, dass im 19. Jahrhundert ein vermehrtes Interesse an der Tradition der Sorge auftaucht, das sich an ihrer christianisierten, also heilsgeschichtlichen Version orientiert. So wird Wagners Kunstreligion zu einem philosophischen Erkenntnisdiskurs, der die abendländische Metaphysik in ein nun ästhetisches Programm der Sorge einschreibt. Diese Metaphysik erweist sich als gebunden an einen spezifischen Vitalismus. Ihre Kontinuität dauert bis in die Gegenwart an: Das zeigt sich nicht nur am Gegenstand der ästhetischen Therapeutik Schlingensiefs, die letztlich die politischen Implikationen dieses Programms sichtbar macht, sondern auch an den Debatten, die sich hieran anschließen.

Obwohl es wahrscheinlich ist, dass Schlingensief Wagners Werk ausführlich studiert hat, nimmt er nicht explizit Bezug auf Wagners Schriften, sondern nur auf Opernkompositionen oder auf die Rezeptionsgeschichte. Beuys' kunsttheoretische Äußerungen tauchen in Schlingensiefs Werk als indirekte und direkte Zitate auf. Ebenso werden theoretische und autobiographische Texte aus Fluxus und Dada zitiert, aber Wagners Schriften sind

357 Ebd., S. 23.

zu vermissen. Es ist unverzichtbar, den genuin idealistischen Ort der Wagnerianischen Ästhetik zur Kenntnis zu nehmen. Denn dieser Diskurs spätromantischer Ästhetik richtet ein spezifisches Verhältnis von Erkenntnis, Darstellung und Politik ein, dessen Tradition zeitgenössisch auf dem Spiel steht, wie Schlingensiefs Arbeiten dokumentieren. Vor dem Hintergrund jener Konturen einer kunstreligiösen Heilsgeschichte ab der Mitte des 19. Jahrhunderts, richtet sich im Folgenden der Fokus zurück auf Schlingensiefs Rezeptionen dieser in Zusammenhang mit seiner Operninszenierung *MEA CULPA...* und der gleichzeitigen Gründung des »Operndorf Afrikas«. Die Analyse beschäftigt sich mit diesem Dispositiv spätmoderner Kunstreligion und ihrer politischen Signatur, das Schlingensiefs ästhetische Arbeit mittels seiner explorativen Praktiken der Sorge überhaupt erst vermittelt.

2.4 Ein »Operndorf« in »Afrika«: Schlingensiefs Ästhetik und Politik der Sorge

Die vorletzte Theaterarbeit Schlingensiefs, *MEA CULPA – EINE READYMADE-OPER*, und das zu Zeitpunkt seines Todes zwar gegründete, aber noch nicht realisierte Projekt »OPERNDORF AFRIKA« sind nicht nur zeitgleich entstanden, sondern konzeptionell aufeinander bezogen. Für beide Projekte sind Joseph Beuys' »erweiterter Kunstbegriff« sowie Wagners Konzept des »Gesamtkunstwerks«³⁵⁸ die einflussreichsten ästhetischen Programme. Dabei wird die Inszenierung *MEA CULPA – EINE READYMADE-OPER* am Burgtheater zum Medium der Kritik der Idee, ein Opernhaus in »Afrika« zu gründen.

Die Genese der Idee, eine Oper in »Afrika« zu gründen, lässt sich insbesondere anhand der autobiographischen Materialien beobachten. Von hier aus wird deutlich, dass Schlingensiefs Selbstsorge sich zu einer ästhetischen Therapeutik entwickelt, die politische Dimensionen birgt. Im Zentrum dieser Entwicklung steht der Versuch, Antworten auf die Frage zu finden, ob Kunst heilen könne: Indem die Praxis der Selbstsorge zunehmend Eingang in die ästhetische Praxis findet, wird Wagners kunstreligiöses Heilsverspre-

358 SCHLINGENSIEF, Christoph: »Unsere Oper ist ein Dorf«, in: Operndorf Afrika (08.02.2010), <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/unsere-oper-ist-ein-dorf.html> (abgerufen am 26.09.2016).

chen auf der einen Seite ästhetisch parodiert und öffentlich problematisiert. Andererseits gerät die Hoffnung auf eine neue Avantgarde des Theaters in unbehagliche Nähe zur Restaurierung eben jener ästhetischen Heilsversprechen. Diese Ambivalenz ist es, die ich im folgenden genauer diskutiere. Sie speist sich wesentlich von der rhetorischen Ambiguität dessen, was in den spezifischen Kontexten als ›Lebendiges‹ verhandelt wird: Denn Schlingensiefs Selbsttechniken – die Übung des Seelenheils und der geistigen Gesundheit als Überleben des individuell krisenhaften Zustands – werden in einen Wunsch nach einer ›lebendigen‹, ›organischen‹ Kunst übersetzt. Es soll eine Kunst erfunden werden, die am Leben erhält. Ausgerechnet ›Afrika‹ wird zum imaginären Topos dieser Kunst. So ist es eine koloniale Fantasie, die das Projekt speist, ein sogenanntes »OPERNDORF« in ›Afrika‹ zu gründen. Burkinische Schulkinder sollen mit der Bildung ihres eigenen Lebens dieses Kunstwerk am Leben halten müssen.

Daher unternimmt der letzte Abschnitt dieses Kapitels (vgl. Abschnitt 2.5) eine Kritik der sich in diesem Komplex ausbildenden Diskurse des ›Lebendigen‹ aus der Perspektive eines »Kritischen Vitalismus«. Zunächst aber steht eine einfache Frage im Vordergrund, deren Antwort erstaunlich kompliziert ist: Was ist denn ein »OPERNDORF AFRIKA« – oder besser, wie sogleich deutlich werden wird – was könnte es werden?

2.4.1 Was könnte ein »Operndorf« in ›Afrika‹ sein?

Das sogenannte »OPERNDORF AFRIKA« ist 2008 durch Christoph Schlingensiefs Initiative gegründet worden, wenige Monate nach der Diagnose seiner Krebserkrankung. Die Stiftung, die das Projekt über Schlingensiefs Tod hinaus bis heute trägt, ist 2009 unter dem Namen Festspielhaus Afrika gGmbH (gemeinnützige GmbH) gegründet worden. Am 8. Februar 2010, also nur etwa ein halbes Jahr vor Schlingensiefs Tod, hat die Grundsteinlegung stattgefunden in einem zuvor unbebauten Areal in der Provinz ungefähr 30km oder eine Stunde PKW-Fahrtzeit außerhalb der Hauptstadt Burkina Fasos, Ouagadougou. Schlingensief hat also lediglich die erste Bauphase noch erlebt. Bis zum gegenwärtigen Zeitpunkt sind auf dem Gelände des neuen »Dorfes« eine Krankenstation entstanden sowie eine Schule, ein Tonstudio, ein Sportplatz, eine Mensa, Wohneinrichtungen für Lehrer*in-

nen und Artists-in-Residence sowie Verwaltungseinrichtungen.³⁵⁹ Diese nüchterne Beschreibung macht vor allem deutlich, was dem sogenannten »OPERNDORF AFRIKA« bis heute fehlt, nämlich die Oper: Das Festspielhaus soll im bislang frei gebliebenen Zentrum des Areals entstehen, um welches herum sich die übrigen Bauten schneckenförmig anordnen. Ein stilisierter Lageplan des »OPERNDORFS« stellt es als dessen Zentrum dar, jedoch gibt die Legende an, es sei, genau wie ein Restaurant, »in Entwicklung« begriffen, also noch nicht realisiert. Belebt wird das Gelände im Alltag also vor allem durch Schüler*innen, die, zumeist mit Fahrrädern, aus den umliegenden Dörfern ihren Schulweg antreten. Bezeichnet man mit dem Wort »Dorf« also gemeinhin eine kleine Wohnsiedlung, dann handelt es sich bei sogenannten »OPERNDORF AFRIKA« nicht um ein Dorf.

Entworfen wird das »OPERNDORF AFRIKA« fortwährend unter der Leitung des inzwischen international renommierten, in Berlin ausgebildeten und in Burkina Faso geborenen Architekten Francis Kéré, der – neben anderen, meist öffentlichen Projekten in Burkina Faso, Mali, Kenia, Großbritannien, Dänemark, Deutschland, Schweiz und im Sudan – mehrere Schulen in Burkina Faso gebaut hat, wovon die erste und ausgezeichnete in Kérés Geburtsdorf Gando die Zusammenarbeit mit Schlingensief in-spiriert hat. Die Architektur der Anlage entspricht dem Ansatz, den Kéré in vielen seiner Projekte erkennen lässt.³⁶⁰ Es ist eine zeitgenössische, mit dynamischen Übergängen und landschaftlichen Öffnungen spielende, die versucht, Architekturen nachhaltig und von ihrer konkreten Umgebung und ihren örtlichen Begebenheiten her zu entwerfen. Im Fall des OPERNDORFS wird mit Lehm als traditionellem Baustoff des charakteristisch orangefarbenen Bodens produziert. Dieses preisgünstige Baumaterial einfacher Konstruktionen wird dadurch aufgewertet. Sachkundige Arbeitskräfte für den Bau konnten vor Ort gefunden werden (vgl. Abb. 5).³⁶¹

359 »Operndorf Architektur – Operndorf Afrika«, in: Operndorf Afrika (–), <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/operndorf-architektur.html> (abgerufen am 26.09.2016).

360 Vgl. auch die Selbstbeschreibung der Arbeit des Architekturbüros auf deren Firmenwebseite: Kéré, Francis: »Kéré Architecture: About our work«, in: Kéré Architecture (–), <http://kearchitecture.com> (abgerufen am 28.09.2016).

361 Reikat, Andrea: »The Schlingensief Opera in Burkina Faso – A (Poisoned?) Gift«, in: LEHMANN, Fabian, Nadine SIEGERT und Ulf VIERKE (Hrsg.): *Christoph*

Kéré entwarf das »OPERNDORF AFRIKA« so, dass traditionelle architektonische Elemente mit moderner Technik verbunden werden, indem etwa eine für die heiße Wüstenregion möglichst energiearme, selbstregulierende Klimatisierung erzeugt werden soll, die die Arbeitsbedingungen in der Schule und der Krankenstation verbessert. Dass das Team des Architekten auf dem Gelände zufällig Wasseradern entdeckte, das »Dorf« somit eine eigene Wasserversorgung hat, hat Schlingensief als spirituelles Zeichen dafür gefeiert, dass diesem Projekt eine Zukunft gewünscht sei [vgl. AB II, 253].

Tourismus wird seitens der Projektleitung des sogenannten »OPERN-DORF AFRIKA« nur für sehr ausgewählte Zwecke wie das Artists-in-Residence-Programm und sporadische Werbeveranstaltungen für Spendende gefördert. Dies führt einerseits dazu, dass es sich nicht so sehr in eine Oase für Europäer*innen verwandelt, andererseits aber gerade Konzept und die teils computersimulierten Konstruktionspläne jene Bilder generieren, die dessen (europäische) Außenwirkung bestimmen (s. Abb. 5 u. 6). Noch dominiert dieses Außenbild daher Schlingensiefs europäisches Narrativ, dass es sich um ein Kunstprojekt handle, das das Leben heile. Dieses Bild versucht sich durch das architektonische Konzept zu manifestieren. Es ist jenes Konzept, das Schlingensief in allen künstlerischen wie sozio-politischen Kontexten propagiert hat – von der Festrede zur Grundsteinlegung über die Lesereise über Theaterbühnen der Republik³⁶² bis zu den inhaltlichen Auseinandersetzungen in MEA CULPA und VIA INTOLLERANZA II. Daher stellt sich die Frage, welche Vorstellungen von Kunst und welche vom Leben hier ins Spiel gebracht worden sind. Schlingensief beschreibt das Projekt als einen »Ort, an de[m] sich Leben und Kunst durchdringen« [AB II, 179], wie es an einer Stelle in den autobiographischen Schriften heißt, und erfindet das sogenannte »OPERNDORF AFRIKA« zunächst als einen Mythos:

Schlingensief's crossing of Wagner and Africa, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2017, S. 151–158, hier S. 153.

362 »Christoph Schlingensief – Benefiz für Afrika«, in: Theater Freiburg (18.10.2009), <http://www.theater.freiburg.de/index/TheaterFreiburg/Start.html?naid=425> (abgerufen am 28.09.2016); »Schlingensief startet Lesereise für sein ›Afrika-Projekt«, in: DiePresse.com (06.10.2009), <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/513100/Schlingensief-startet-Lesereise-fur-sein-AfrikaProjekt> (abgerufen am 28.09.2016).

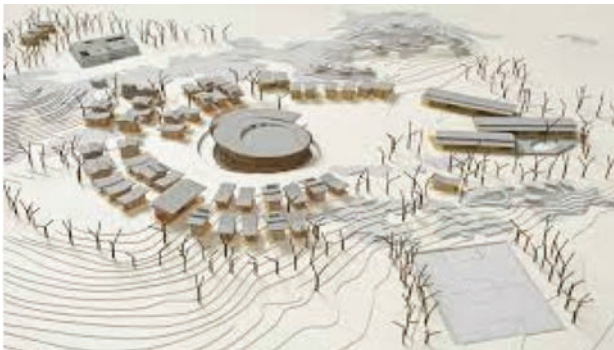


Abbildung 5: Fotoaufnahme des OPERNDORFS

Abbildung 6: Simulation des OPERNDORFS

Unsere Oper ist ein Dorf

[...] Afrika benötigt ganz bestimmt alles andere als ein Opernhaus à la Bayreuth. [...] Denn darum geht es doch: dass wir unsere Begriffe von Kultur, Kunst, Oper usw. neu aufladen. Unsere Batterien sind da ziemlich leer.

Die Kraftzentren liegen woanders. **Wir erweitern also den Opernbegriff** und lassen einfach mal alle Einschränkungen beiseite, die wir mit Oper verbinden: korpulente Menschen auf opulenten Bühnen, die um den richtigen Ton kämpfen, und Opernkenner, deren ganzes Glück darin besteht, herauszuhören, wann das mit dem richtigen Ton nicht geklappt hat. Damit haben wir nichts zu tun.

Unsere Oper ist ein Dorf, ein sozialer Klangkörper, eine Soziale Plastik. In diesem Dorf ist das Leben die Kunst. Wenn wir also Geld sammeln, um in Afrika ein Operndorf als **Kraftzentrum** zu bauen, dann sammeln wir das Geld nicht für die Leute dort. Wir sammeln das für uns. Wir sammeln das, damit die Leute vor Ort, denen das Dorf dann gehört und die da autonom leben, in die Schule gehen, Filme drehen, Felder bewirtschaften, Musik machen oder in der Krankenstation arbeiten, uns lehren, **zu den kreativen Wurzeln zurückzukehren.**

Wir klauen den Leuten jetzt endlich ganz offiziell ihr Kreativpotential, indem wir ihnen Geld geben. **Afrika hat spirituelle und kulturelle Schätze, die wir schon verspielt haben.** Aber wir können ja gemeinsam mit den Kindern in der Dorfschule noch mal anfangen, zu lernen. Das wäre Entwicklungshilfe zur Selbsthilfe.

Ich fordere uns alle auf, unsere Vorstellungen von Kunst über Bord zu werfen und in den Reichtum eines solchen Ortes zu investieren. Mit der Schule fangen wir an. Sie soll das Zentrum sein. Was für eine Kunst, wenn uns Kinder und Jugendliche, die einen Unterricht besuchen können, an ihrem Wissen teilnehmen lassen! Was für ein Fest, wenn sie ihre eigenen Bilder machen, Instrumente bauen, Geschichten schreiben, Bands gründen. Und was für eine Oper, wenn in der Krankenstation, die wir bauen wollen, ein neugeborenes Kind schreit.

Was für eine Musik! Was für eine Kunst! Was für ein Leben! Es lebe das Operndorf! [Herv. J. D.]³⁶³

Rhetorik und Form dieses Konzepttextes des Projekts von der Webseite des »OPERNDORFS« dokumentieren die Konjunktion, die künstlerische Arbeit, ästhetische Praxis, sozio-politisches Engagement und Arbeit am eigenen Erbe bzw. Nachleben eingehen.

Wie ästhetische Konzepte der Avantgarden in diesem nachleben und das Projekt, vielmehr, dessen Mythos, informieren, wird hier deutlich: Von Beuys' »Sozialer Plastik« über die Idee der Avantgardemusik, Geräusche wie Kindergeschrei als Musik zu hören (z. B. John Cage) bis zur Kritik der Kunstinstitutionen. Dieser Mythos generiert jene Metaphern, die das »Operndorf« als einen lebendigen Organismus imaginieren, und den dessen schneckenförmige Anlage ins Bild setzt [AB II, 173] (s. Abb. 6). Prominente bildliche Darstellungen und graphische Simulationen dieses Ortes stellen die schneckenförmige Architektur aus. Sie verschaffen der Vorstellung des »Dorfs« als »Organismus« damit Evidenz – obgleich das Zentrum des Schneckenhauses, das Festspiel-

363 SCHLINGENSIEF: »Unsere Oper ist ein Dorf«.

haus, nicht gebaut worden ist. Die Bilder sind also gerade keine Abbildungen, sondern Entwürfe, Simulationen, Fantasien, die dem Mythos des Kunstwerks »OPERNDORF AFRIKA« erhalten. Dieser hat weniger mit Kérés Gestaltung zu tun, dessen Konzepte auf derartige Metaphern oder Mythen verzichten, aber er stützt sich wohl auf die für dessen Architekturen charakteristischen dynamischen Formen. Das ermöglicht es, die Geschichte der Avantgarden, ihr Begehren nach einer ›Überschreitung der Kunst ins Leben«, in das Projekt einzuschreiben.³⁶⁴ Dabei ist es Schlingensief sehr bewusst gewesen, dass er einen Mythos erfindet, der sich in die Geschichte europäischer Kunst und ihrer Institutionen einschreibt, wie bspw. jene auf Video aufgezeichnete Interviewsequenz dokumentiert, die inzwischen auf der Webseite des Projekts »OPERNDORF AFRIKA« dazu dient, die Vision des Projekts zu erklären.³⁶⁵ Sie zeigt, dass

364 Hintergrund dieser Bedeutungsüberschüsse, die das Begehren nach der Darstellung des Lebendigen einbringt, ist auch die Tradition morderner Ästhetik mit ihrem spezifischen Ideal »ästhetischer Lebendigkeit«. Für diesen Debattenhorizont vgl. AVANESSIAN, Armen, Winfried MENNINGHAUS und Jan VÖLKER: *Vita aethetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009.

365 »[...] Dieses Opernhaus steht nun mal in Deutschland ja, oder auf der Welt, für so'n Überbegriff. Da denkt man, da ist es dann wirklich Hochkultur, das ist dann der Wahnsinn. Es hat sogar einen höheren Anziehungspunkt, finde ich, einen höheren Glanz als Theater, und der Film der ist ja was ganz anderes wieder, nicht. [...] ich finde, dass dieser Begriff aber gut ist, und dass die Leute darauf eingestiegen sind, war nur, weil sie wussten, ich war in Bayreuth, sonst hätte ich sie ja nicht gekriegt. Und dass sie dann denken, ja, jetzt ist er Kinski, jetzt macht er das. Das war sogar jetzt noch im Heute Journal, die Anmoderation war von Herrn Klaus Kleber, dass ich ja jetzt der neue Kinski praktisch, also der neue FITZCARRALDO oder sowas, bin (lacht), und es wurde auch mit Bildern gezeigt von Kinski mit dem Schiff und so (lacht). Die müssen dann sowas zeigen, damit angeblich der dumme Zuschauer 'ne Assoziation hat. Das war nett gemeint, also es war eine sehr nette Ansage, habe ich gesehen, aber es ist natürlich wieder der Wahnsinn das damit zu vergleichen. Wenn's aber hilft, dass jemand denkt, okay, Opernhaus, Kinski, Irrwitz, und dann kommt er hin und es ist 'n Operndorf mit 'ner Ziege, 'nem Brunnen und mit Kindern, die schreien und 'nem Sportfeld und 'nem Acker, das ist ja noch besser. Vielleicht ist das sogar das Beste. Also, die Enttäuschung wird doch nur sein, wenn da jetzt tatsächlich ein Wagnerianer losfährt und denkt, jetzt hört er da die Götterdämmerung. [...]«, SCHLINGENSIEF, Christoph: »Vision Operndorf Afrika«, in: Operndorf Afrika (-), <http://www.operndorf-afrika.com/vision/#schlingensief> (abgerufen am 18.02.2019). Für den Bezug zu FITZCARRALDO, vgl. Abschnitt 2.4.2.

die Narrative, die das Projekt begründen, bewusst und ironisch mit den Assoziationen spielen, die die Geschichte der Oper sowie die Geschichte der Avantgarden hervorruft.

Es gibt daher verschiedene Perspektiven darauf, wie das Projekt »OPERNDORF AFRIKA« beschrieben werden könnte. Handelt es sich nun um ein Kunst-, oder ein Entwicklunghilfeprojekt, um eine Fantasie, oder eine konkrete Architektur, und aus welcher Position heraus würde man es als das eine oder andere verstehen?

Die damals in Ouagadougou arbeitende Ethnologin Andrea Reikat kritisierte das Projekt bereits im frühen Stadium als, gemessen an geltenden ethnologischen Standards, schlecht ausgeführtes, da lokale Partizipation nicht förderndes, Entwicklunghilfeprojekt. Sie bezeichnet es doppeldeutig als »poisoned gift«³⁶⁶, als ein Geschenk, das die Beziehung zwischen Gebenden und Nehmenden vergiften kann, weil es sich als unfreiwilliges Tauschgeschäft erweist, und in diesem Sinn als Kolonialverhältnis. Denn, so Reikat, die Europäer*innen erhofften sich, dass eine verloren gegangene »African Power« an sie zurückfließe, wenn sie das Projekt »OPERNDORF AFRIKA« realisierten,³⁶⁷ dass es, wie im obigen Zitat, eine »Kraftquelle«³⁶⁸ liefere. Sie halten diese Fantasie fortwährend am Laufen. Lokale Vernetzung habe bei Gründung des Projekts gemangelt. So berichtet sie, dass die Übertragung der Eigentumsrechte des genutzten Geländes aufgrund mangelnder Ortskenntnis nicht bei dem für dieses Gebiet die Souveränität beanspruchenden Stamm beantragt wurde, sondern bei einem anderen. Daher verschwand auch der Ortsname Laongo aus dem Titel des Projekts: Es liegt nicht in Laongo, es grenzt nur an diese Region – aber das wissen nur Ortskundige. Ebenso wenig bekannt ist, dass diese

366 Reikat: »The Schlingensief Opera in Burkina Faso – A (Poisoned?) Gift«.

367 Meine Angaben beziehen sich auf die an ihren Vortrag anschließende, öffentliche sowie anschließende private Diskussion mit Andrea Reikat im Rahmen der von Fabian Lehmann im Dezember 2015 im Iwalewahaus, Bayreuth organisierten Konferenz *Art of Wagnis. Schlingensief's Crossing of Wagner and Africa*, sowie auf Lehmanns Bericht von Reikats Einschätzung in dessen Masterarbeit: Vgl. LEHMANN, Fabian: »Christoph Schlingensiefs Operndorf in Burkina Faso – Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?«, Leuphana Lüneburg 2013, http://opus.uni-lueneburg.de/opus/volltexte/2013/14256/pdf/Masterarbeit_FabianLehmann.pdf (abgerufen am 03.05.2016).

368 SCHLINGENSIEF: »Unsere Oper ist ein Dorf«.

Verwechslung politisch durchaus gewünscht gewesen ist, denn nun liegt das Projekt in direkter Nachbarschaft zu einem – chronisch unterfinanzierten – Skulpturenpark.³⁶⁹ Trotzdem, als Geste der Höflichkeit, seien die lokalen Priester und Ältesten bei der feierlichen Grundsteinlegung anwesend gewesen – sie haben die Eigentumsverhältnisse und die daraus resultierende Verteilung der Arbeitskräfte unter sich geklärt. Lokal dient das Projekt der Verbesserung öffentlicher Infrastruktur, obgleich diese Region durchaus bereits eine ausgebaute Versorgung mit Schulen und Krankenstation gehabt habe. Zumindest aber der Bau der Infrastrukturen sorgt für Arbeitsplätze. Dass es sich aber um ein Kunstprojekt handeln soll, ist vorab in der lokalen Sprache, die keine Übersetzung für westliche Konzepte von »Kunst« oder »Kreativität« kennt, schwer vermittelbar gewesen.³⁷⁰ Trotzdem mag das Projekt Reikat zufolge eine erfolgreiche Zukunft haben, unter der Bedingung nämlich, dass es sich mit der Zeit vor Ort angeeignet wird.

Über das, was sich vor Ort sehr konkret entwickelt, ließe sich sagen, dass die Zukunft des sogenannten »OPERNDORFS« erst einmal ungewiss ist und sein muss, denn sie hängt von ganz vielen verschiedenen Entwicklungen ab, zu denen sicher Finanzierungserfolge, aber insbesondere die konkrete und langsame Entwicklung des Projekts vor Ort gehört. Die Finanzierung wird durch State-of-the-Art-Charitykonzepte angestrengt. Die gleichnamige Stiftung, die das Projekt trägt, baut einerseits Partnerschaften zu Unterstützer*innen auf – zu Institutionen wie der Gesellschaft für internationale Zusammenarbeit (GIZ), dem Goethe-Institut, der Universität Witten-Herdecke –, andererseits finanziert sie kleine Projekte wie das Kulturprogramm für Schüler*innen und deren Schulspeisungen durch Crowdfunding³⁷¹. Es ist nüchterne, so gut es geht transparente Entwicklungsarbeit, die peu à peu mittels verschiedener Mitstreiter*innen

369 Reikat: »The Schlingensief Opera in Burkina Faso – A (Poisoned?) Gift«, S. 153; »Sculptures de Laongo«, in: Wikipedia (23.09.2018), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sculptures_de_Laongo&oldid=181145476 (abgerufen am 19.02.2019).

370 Reikat: »The Schlingensief Opera in Burkina Faso – A (Poisoned?) Gift«, S. 154.

371 Festspielhaus Afrika gGmbH: »Helfen Sie uns bei Fortführung unseres Kulturprogramms im Operndorf Afrika«, in: betterplace.org (2016), <https://www.betterplace.org/de/projects/44300-helfen-sie-uns-bei-fortfuhrung-unseres-kulturprogramms-im-operndorf-afrika> (abgerufen am 30.09.2016).

vorangetrieben wird. Sie wird getragen durch einen deutschen Beirat, besetzt mit Akteur*innen aus Kunst und Politik, sowie durch einen weiteren, explizit künstlerischen Beirat, besetzt mit Kulturschaffenden aus Burkina Faso.

Ob überhaupt je ein Festspielhaus im sogenannten »OPERNDORF AFRIKA« gebaut werden wird, muss notwendig ungewiss und in die Zukunft verschoben sein – nur so erhält sich der Mythos von Schlingensief. Die Krankenstation und die Schule sind längst in Betrieb, und bilden das praktische Zentrum der Anlage: Über die Krankenstation ist mir wenig bekannt. Sie orientiert sich an WHO-Standards, konzentriert sich auf medizinische Erstversorgung, Geburten und sexuelle Aufklärung und ist außerdem zahnmedizinisch gut ausgestattet.³⁷² Außerdem soll sie seit der Eröffnung in burkinische Verwaltung übergegangen sein³⁷³. Die Grundschule hat bereits 2011 die Arbeit aufgenommen, und konnte sich seither vergrößern. Die Lehrer*innen vor Ort sind im Staatsdienst. Das Konzept der Schule ist mit einem Schwerpunkt auf kultureller Bildung bis in die Gegenwart deutlich von Schlingensiefs Vision informiert. Dieser Bildungsauftrag ist durchaus kritisch bezogen auf das französische Kolonialerbe des burkinischen Schulsystems, wodurch Französisch als Amtssprache vorgegeben und Frontalunterricht üblich sind. Daher sollen lokale Sprachen Teil des Unterrichts werden, und alternative Lehr- und Lernformate erprobt werden. Film-, Fotografie- und Theaterworkshops gehören zum Lehrplan. Ein inzwischen – bemerkenswerterweise – von der Webseite gelöschter Text formulierte, die künstlerische Ausbildung solle den »Selbstfindungsprozess« stärken, den Burkina benötige, um Kindern die Ausbildung einer eigenen Identität zu ermöglichen.³⁷⁴ Schlingensiefs scheinbar kolonialismuskritischer Slogan »Von Afrika lernen« [vgl. AB II, 177] verstrickt sich dabei schnell in eine »Prose of Nativism«

372 SCHLINGENSIEF, Christoph: »Universität Witten/Herdecke kooperiert mit dem Operndorf Afrika«, in: schlingensief.com (23.08.2012), <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=699> (abgerufen am 30.09.2016).

373 Operndorf Afrika: »Gesundheit«, in: Operndorf Afrika (–), <http://www.operndorf-afrika.com/fokus/gesundheit/> (abgerufen am 19.02.2019).

374 Operndorf Afrika: »Von Afrika lernen – Die Schule des Operndorf Afrika«, in: Operndorf Afrika (–), <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/in-afrika-lernen.html> (abgerufen am 30.09.2016).



Abb. 7 bis 9: Beispielfoto von der Webseite des Projekts *Mach dir ein Bild*

(Achille Mbembe):³⁷⁵ Die Vorstellung einer autochthonen, partikularistischen Kulturleistung zum Selbstaussdruck kultureller Identität erweist sich als ein Othing im Dienste eines kolonialen Wunsches, dieses Wissen reimportieren zu können.

Die diskursive Produktivität von Schlingensiefs Mythos des »OPERNDORF AFRIKA« zeigt sich nicht nur in dessen Marketing, sondern auch vor Ort: So realisiert sich Schlingensiefs Vision, Film und Musik ganz ohne Regisseur*innen zu machen, sondern diese »aus den Kindern selbst« entstehen zu lassen, damit sie den Freiraum haben »an sich selbst zu lernen« [AB II, 176], um so »ein Archiv ihres Lebens und ihrer Kultur« herzustellen [AB II, 174], nach dessen Tod auf unbehagliche Weise in Marie Köhlers Fotoprojekt *Mach dir ein Bild*³⁷⁶ (s. Abb. 7, 8 u. 9). Köhler hat für Fotoprojekt einfache Fotoapparate an Schüler*innen des »OPERNDORF AFRIKA« ausgegeben.³⁷⁷ Die entstehenden Bildern sollten einen »subjektive[n] Blick« an die Stelle des Maßstabs »westlicher Gestaltungsparameter«³⁷⁸ setzen. Die Bilder sollen »authentische Eindrücke von Bräuchen, Alltagsgewohnheiten, Festen, Handwerkskünsten, Tanz, Theater und Musik«, wie es in der Projektbeschreibung heißt, liefern. Diese ignoriert, dass es sich hier eben nicht um ein gewachsenes Dorf, sondern um ein neu gebautes Areal handelt und dass die Kinder dort nicht wohnen. Die veröffentlichten Bilder der Schüler*innen reproduzieren selbstverständlich keine autochthone, sogenannte »afrikanische Kultur«, sondern die

375 Mbembe, Achille: »African Modes of Self-Writing«, in: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 239–273, hier S. 252ff., https://muse.jhu.edu/journals/public_culture/v014/14.1mbembe.html (abgerufen am 07.01.2016).

376 KÖHLER, Marie, Chris WAWRZYNIAK und Christiane KUHLMANN: *Mach dir ein Bild. Fotoarbeiten von den Kindern aus dem Christoph Schlingensief Operndorf Afrika Burkina Faso*, Bönen: Kettler 2013.

377 Köhler hat das gleiche Projekt noch einmal in Ruanda und im Kongo realisiert. Ihre Webseite dokumentiert diese Projekte, und verweist auf die entstandenen Veröffentlichungen: www.marie-koehler.com.

378 »Mein eigener Schwerpunkt im Workshop lag darauf, den Kindern nichts über westliche Bild- und Gestaltungsparameter zu erzählen. Nichts über den goldenen Schnitt, über Sehgewohnheiten, Farben, oder Licht. Frei von diesen Parametern sollten die Kinder sich auf die Suche begeben, ihre eigene Sprachform zu finden.«, KÖHLER, Marie: »Über das Projekt«, in: *Mach Dir ein Bild* (2013), <http://www.machdireinbild.com/projektbeschreibung-burkina/> (abgerufen am 08.03.2017).

Repräsentation des weißen, westlichen Blickes, der von dem Wunsch getragen ist, das »echte Afrika« und dessen »wahres Leben« zu sehen. Sie liegen nun in Form eines Hochglanzkatalogs vor, in großformatigen, unkommentierten Abzügen:³⁷⁹ Der Katalog verkauft das Ergebnis des ungelehrten Ausprobierens mit der Technik der Einwegfotoapparate und dem Medium Fotografie der Kinder als Kunst.³⁸⁰ »Selbsta Ausdruck« wird hier erneut zur Identitätspolitik und zum Vehikel neokolonialer Darstellungspraktiken. Diese Rhetorik sozialromantischer Verklärung des »echten Lebens« bzw. der »authentischen Eindrücke« des Alltags, der »Bräuche« und des »Handwerks«, ist anfällig für »nativistische Prosa« einer »autochthonen Kultur« (Mbembe). Hier wird deutlich, wie das Konzept des »OPERNDORFS« prägende Avantgardekunst-Programm der »Sozialen Plastik« sich – über Schlingensiefs Lebenszeit hinaus! – in koloniale Repräsentationslogiken einträgt: Das »Leben«, das selbst immer schon Skulptur, also Kunst sei, [vgl. AB II, 175] muss plötzlich von einer »autochthonen Kultur« verkörpert werden, die noch ein bißchen lebendiger sei, als die schon entfremdete, europäische Zivilisation.

Der Mythos der gegenseitigen »Durchdringung« von Kunst und Leben, nach welcher »in diesem Dorf das Leben die Kunst« sei,³⁸¹ bezieht sich immer wieder direkt auf Beuys. Er schreibt sich in das für die europäischen Kunstavantgarden des 20. Jahrhunderts prägende Programm der »Überschreitung von Kunst in Leben« ein. Dieses Programm prägt ebenso die Rezeptionsdebatte, wie sie sich etwa in Knapps Perspektive auf Schlingensief³⁸² (vgl. 2.3.1), aber auch in anderen Studien abzeichnet:³⁸³ Es wird

379 KÖHLER/WAWRZYNIAK/KUHLMANN: *Mach dir ein Bild. Fotoarbeiten von den Kindern aus dem Christoph Schlingensief Operndorf Afrika Burkina Faso*.

380 Köhlers Projektbeschreibung zufolge haben die Fotoworkshops im »Operndorf« in Analogfotografie ausgebildet. Die Metadaten der Bilder dokumentieren aber, dass es sich um Digitalfotografie handelt. Weiterführend wäre es interessant zu untersuchen, wie genau das Projekt und dessen Bilder produziert worden sind und welche Bilder wie veröffentlicht worden sind, vgl. KÖHLER: »Über das Projekt«.

381 SCHLINGENSIEF: »Unsere Oper ist ein Dorf«.

382 »Die Grenzüberschreitungen, mit denen er die verschiedenen Lebensbereiche in sein Theater integriert, sind ein Zeichen seines besonders breiten Kunstbegriffs.«, KNAPP: *Formen des Kunstreligiösen*, S. 285.

383 Vgl. VINZENZ: *Vision »Gesamtkunstwerk«*; KNAPP/LINDHOLM/POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*; FORREST u. a.: *Christoph Schlingensief*.

versucht, Schlingensiefs ästhetische Konzepte innerhalb der Konzepte der Avantgarden zu verorten.³⁸⁴

Horizont dieser Debattenlage ist die Avantgarderezeption. Sie hat sicher ihre wichtigste Referenz in der These Peter Bürgers, die ein Paradigma ausgebildet hat innerhalb der Debatte um die Theorie und Geschichte der Avantgarden: Demnach sei »Avantgarde« das, was als Reaktion auf einen bürgerlichen Werkbegriff, nämlich die Autonomie der Kunst, danach sucht, »Kunst in Lebenspraxis aufzuheben«³⁸⁵. Zwar ist von einer solchen »Aufhebung« in der Rezeptionsdebatte um die Geschichte der Avantgarden inflationär die Rede, jedoch ist sie bei Peter Bürger Effekt seiner spezifischen These: Diese bezieht sich auf den Aufbau der Institutionen der Kunst als Teil eines Diskurses bürgerlicher Hochkultur.³⁸⁶ Das Credo einer Autonomie der Kunst wird in dieser, der Kritischen Theorie und dem historischen Materialismus verpflichteten These als Effekt der Durchsetzung einer bürgerlichen Gesellschaft gesehen. Die Kunst ins Leben »aufzuheben«, heißt also, sie zu deinstitutionalisieren, sie als populäre Praxis wiederzuentdecken, und ihren Status als autonomen Bereich gesellschaftlicher Produktion und Distinktion aufzuheben. Kunst ist hier eine Kategorie bürgerlicher Abstraktion, der das Leben als konkrete Praxis gegenübersteht. Bürgers 1974 erschienene und aus dem Geist der 1968er-Generation entstandene These neu zu diskutieren, wäre durchaus interessant. Ebenso interessant kann es sein, sie im Kontext der institutionskritischen Arbeiten Schlingensiefs – wie etwa, um nur ein Beispiel zu nennen, der Gründung der Partei CHANCE 2000 – zu diskutieren. Denn die Linie avantgardistischer Institutionskritik besteht bei Schlingensief sicher weiter, und informiert dessen frühe Experimente mit dem Film

384 ASHOLT, Wolfgang: »Vom Nutzen und Nachteil der Avantgardetheorien für das Verständnis der ästhetisch-politischen Strategien Schlingensiefs«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 53–57; ASHOLT, Wolfgang: »Schlingensief, die Avantgarde und das Theater: (auch) eine historische Begriffsbestimmung«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 61–75.

385 BÜRGER, Peter: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück 2014, S. 2.

386 Vgl. ASHOLT: »Schlingensief, die Avantgarde und das Theater: (auch) eine historische Begriffsbestimmung«, S. 54ff.

genauso wie das »OPERNDORF AFRIKA« und MEA CULPA, wenn man deren mythische Erzählung ernst nimmt und sie als Versuche liest, Bayreuth als Signifikanten deutscher Hochkultur zu adressieren. Ein konsequenzenreiches Missverständnis dieser Rezeption stellt sich aber dann ein, wenn das, was hier als ›Aufhebung ins Leben‹, als Kritik am Verhältnis von Politik und Populärem bezeichnet wird, vermischt wird mit den ästhetischen Topoi von Gesundheit und Krankheit.

Daher interessiert mich im Zusammenhang dieser Arbeit eine Erneuerung der Avantgardedebatte insofern diese eine Kartographie ihrer impliziten Konzepte des ›Lebens‹ und des ›Lebendigen‹ ermöglicht. Es geht mir darum zu beschreiben, wie sich die künstlerische Arbeit am Nachleben von Konzepten von Kunst-als-Heilung sich bei Schlingensiefel im Verhältnis zu dessen Selbstsorgeprojekt situiert. Für diese Frage ist wiederum die Geschichtlichkeit ästhetischer Therapeutiken seit Wagner über die Geschichte der Avantgarden im 20. Jahrhundert hinweg zentral.

Denn die autobiographischen Übungen zur Selbstsorge verbinden sich mit der Erfindung eines Mythos namens »OPERNDORF AFRIKA«: Schlingensiefel führt das »Operndorf« als jenen Ort ein, der es ihm ermöglicht hat, sich in Selbstsorge zu üben.

Aber das [sich-selbst-in-Frage-stellen] kriegt kaum einer hin, weil es schwer ist, mal ganz allein und für sich selbst eine Entscheidung zu treffen und zuzugeben: Ich bin nicht der geworden, der ich sein wollte. Wie kam es dazu?

Da erschien mir im Operndorf plötzlich wie aus dem Nichts der Satz: »Und sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund.« Ich weiß nicht, warum er für mich genau an diesem Ort wieder auftauchte. Jedenfalls dachte ich plötzlich, der Ort spricht das Wort, nein, der Ort ist das Wort. Und ich spreche das Wort und meine Seele ist plötzlich geheilt. [Anm. J. D., AB II, 252]

Gegenstand dieser Übung des Selbst ist Schlingensiefels Selbstzweifel, deren Zweck eine Selbsterkenntnis ist. Die Übung ruft damit das (europäische) Archiv autobiographischer Konversionserzählungen auf. Jene unbebaute Gegend in Burkina Faso – das spätere »OPERNDORF AFRIKA« – wird zur Bedingung für Schlingensiefels abendländische Askese. Er verweist auf ein Zitat aus dem Matthäus-Evangelium (8,5–13 Eu), einen Bericht von Jesus' Wunderheilungen. Die Stelle lautet eigentlich »..und sprich nur

ein Wort, dann wird mein Diener gesund«, denn ein Hauptmann bittet Jesus in Kafarnum um Hilfe für seinen kranken Diener. Schlingensief erzählt in den folgenden Sätzen von einer Gelassenheit, die sich mittels der Übung einstelle, und ruft implizit seinen Dialog mit dem Theologen und Mystizismus-Experten Johannes Hoff wieder auf: Hoff ist Schlingensief während der Krankheit ein wichtiger Dialogpartner und Lehrer geworden. Berichte über deren persönliche Korrespondenzen liegen vor.³⁸⁷ Inhalt dieser Korrespondenz ist bspw. Meister Eckhardts Praxis der Gelassenheit.³⁸⁸ Schlingensief wurde von Hoff in die christliche Tradition neuplatonischer Selbstsorge, insbesondere die christlicher Wüstenväter – jene Eremiten, die wir bis heute mit dem Begriff der Askese verbinden – unterrichtet. Hoff wie Schlingensief an jener eben zitierten Stelle berichten davon, dass Schlingensief sich einen Porzellan-Jesus der »alten Porzellanfirma Nymphenburg« gekauft habe, um sich mittels dieser Figur Jesus »ästhetisch [zu] nähern: ich streichle seine Beine, seine Arme, seine unglaublich fein ziselierte Krone [...].« [Ab II, 252f.]. Hoff's Bericht dokumentiert, dass Schlingensief seinen Lehrer um eine Übung gebeten hat:

»Hast du eine Übung? oder wird es sich sowieso ergeben?« hatte Christoph mich gefragt. Und ich schrieb zurück, es habe sich schon ergeben. Dein Wort hat Dich bereits gefunden, die Übung besteht jetzt darin, es nicht zu vergessen.³⁸⁹

Hoff antwortet, Schlingensief habe doch längst seine Praxis der »Metanoia«, die »Grundhaltung der Buße und Umkehr«, gefunden. Er habe diese wiederum von Nietzsche und dessen Kritik an der »jüdisch-christlichen Ethik des Ressentiments« gelernt, ein Kontext, auf den ich in der Analyse von MEA CULPA... zurückkomme (vgl. Abschnitt 2.4.3). Jenes leicht verschobene Zitat – »sprich nur ein Wort, so wird meine Seele gesund« –, wird also eine Übung, ein Mantra sozusagen, das in einer leeren Wüstengegend Afrikas eine Askese ermöglicht, die die Fantasie stiftet, ein »OPERNDORF AFRIKA« zu gründen. Diese Fantasie ist bedingt durch die koloniale Vorstellung eines leeren, einsamen, ungeschichtlichen Ortes, der neu besetzt werden kann. Das Archiv christlicher Selbsttechniken –

387 HOFF: »Aber sprich nur ein Wort Erinnerungen an Christoph Schlingensief.«

388 Vgl. Largier, Niklaus: »Mysticism, Modernity, and the Invention of Aesthetic Experience«, in: *Representations* 105/1 (2009), S. 37–60.

389 HOFF: »Aber sprich nur ein Wort Erinnerungen an Christoph Schlingensief.«

von Wüsteneremitentum über mittelalterliche Mystik bis hin zu cartesianischem Selbstzweifel – verbindet sich hier zu einem starken Motiv des Alleine-sein-Wollens. Übungen in Selbstzweifel ermöglichen die Selbsterkenntnis eines einsamen Individuum hervorzubringen, das unteilbar, seiner selbst gewahr, entscheidungsfähig und handlungsmächtig sei: »Aber das [sich-selbst-in-Frage-stellen] kriegt kaum einer hin, weil es schwer ist, mal ganz allein und für sich selbst eine Entscheidung zu treffen und zuzugeben: Ich bin nicht der geworden, der ich sein wollte. Wie kam es dazu?« [AB II, 252] In szenischen Arbeiten taucht dieses klassisch autobiographische Motiv der Selbstkonstitution prominent wieder auf: MEA CULPA... zitiert es explizit aus den Tagebüchern, und überträgt das Motiv ebenso auf die szenische Dramaturgie. Nicht zuletzt stirbt ein Re-Enactment der Figur der Kundry aus Wagners PARSIFAL einen so dramatischen wie satirischen Bühnentod. Sie erschießt sich aus Zweifel daran, zu Selbstveränderung und Selbstverwirklichung fähig zu sein, und damit von der Geschichte ihrer Figur erlöst werden zu können. Überblendet wird die Szene mit der Videoprojektion des filmischen Re-Enactment GÜNTER BRUS AKTION,³⁹⁰ das seit EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR die Frage nach dem Nachleben therapeutischer Ästhetiken in das Setting der Bühne einträgt.

Die in der Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens aufgerufene Konversionszene Schlingensiefs entwirft sich im phantasmatischen Bild einer leeren (geschichtslosen) Gegend »Afrikas«, und dieses Bild wird zum Medium einer christlich tradierten Sorge um sich. Die Fantasie, ein »OPERNDORF AFRIKA« zu gründen, ist Effekt jener Selbstsorgepraxis. Sie verbindet sich mit der Tradition ästhetischer Therapeutik der Avantgarden und ihrem Projekt, Kunst ›ins Leben zu überschreiten‹: Diese Gemengelage aus Selbsttechniken, Sorgeprogrammen und Ästhetik wird durch ein spezifisches Begehren nach dem ›Lebendigen‹ ermöglicht – wobei die dieser Gemengelage inhärenten Vitalismen unbestimmt bleiben.

Diskursiv setzt sich hier die kunstreligiöse Idee fort, die Gesellschaft im Medium der Kunst zu heilen: Schlingensiefs Fantasie einer Oper, die wieder heilen könne, hat mit der Vorstellung einer modernen, europä-

390 SCHLINGENSIEF: MEA CULPA – EINE READYMADE OPER, Abschn. [01:09:00–01:11:14].

ischen Entfremdung zu tun: Gerade die Geschichte der Institution des Theaters dokumentiert diese moderne Verfallsgeschichte:

Aber die **Oper als Instrument oder als Idee** ist eben doch etwas Interessantes. Die hat die Leute mal so erregt, dass sie sogar eine Revolution gestartet haben, 1830 in Belgien, als »Die Stumme von Portici« von Eugène D'Albert aufgeführt wurde. Da sind die Leute in der Pause rausgerannt und haben Revolution gemacht. Und früher war es so, dass die Oper – man kann das sogar fast ableiten aus den vedischen Chören –, dass der **Gesang in der griechischen Tragödie verbunden war mit der Genesung des Menschen**. Da wurden in Epidaurus richtig Rezepte ausgestellt, da gab's Ärzte, die ihnen Theaterbesuche oder Opernbesuche verschrieben haben. Damals war **Kunst und Kultur eben auch zur Heilung** da, was wir **vollgefressenen, europäischen Kulturkämpfer natürlich völlig verlernt** haben. **Wir gehen nicht in die Oper, um geheilt zu werden, sondern a) sitzen wir da blöd rum, und b) sind wir sowieso nicht heilbar**. Meine Idee von Oper ist sowas wie eine Arche, ein Dorf, ein Operndorf. [...] [Herv. J. D.], [AB II, 165]

Das Theater soll wieder Institution sozialer Heilung werden. Nicht umsonst erinnern die Bilder des sogenannten »OPERNDORFS AFRIKA« an die in die Antike zurückreichende Tradition der Freilichttheater: Die Theateravantgarden haben intensiv mit solchen Architekturen experimentiert, deren lebensreformatische, völkische und anthroposophische Geschichte von Alexandra Vinzenz als Fortsetzung des Konzepts des »Gesamtkunstwerks« im 20. Jahrhundert diskutiert worden ist.³⁹¹ Schlingensiefs Fantasie steht in dieser Tradition: Hier wird das neu gegründete »lebendige Dorf« selbst zum Freilichttheater [vgl. AB II, 179] mit dem Zweck der Heilung europäischen Verfalls. Das spezifisch Moderne an dieser Fantasie dokumentiert dabei der romantische Modus der Bezugnahme auf die Antike.

Während nun also der Mythos »OPERNDORF AFRIKA« versucht, die Idee und Geschichte der europäischen Oper zu heilen, indem ein entwicklungspolitisches Projekt gegründet wird, das diesen Mythos verkörpern soll, wird zeitgleich am Burgtheater mit *MEA CULPA* eine Oper inszeniert, die genau die koloniale Geste dieser Gründung kritisch im Medium des Theaters aufs Spiel setzt.

391 VINZENZ: *Vision »Gesamtkunstwerk«*.

2.4.2 »Mea Culpa«, oder: »Ich weiß, ich war's«: Afrikanische Heilsversprechen, europäische Selbstsorge

Die als »ReadyMadeOper« betitelte Inszenierung MEA CULPA (Burgtheater, Wien 2009) ist eng verbunden mit der Gründung und Entwicklung des sogenannten »OPERNDORFS«: Die komplexe Dramaturgie des Abends zitiert etwa den Antragstext und reflektiert nicht nur dessen Gründungs-idee, sondern parodiert sie auch, indem sie das Motiv eines Theaters als Heilsanstalt überblendet mit dem szenischen Setting einer Ayurveda-Wellnessklinik: Die Darsteller*innen treten als Patient*innen auf, bemüht um die Sorge ihrer selbst und ihrer mutmaßlich stressigen Lebensform, zu deren therapeutischer Kur das Einüben bestimmter, als Ready-Mades eingesetzter Szenen aus Richard Wagners PARSIFAL dienen. Jene in den Inszenierungen Schlingensiefs als Versatzstücke und Montagen immer wieder auftauchenden PARSIFAL-Materialien werden also überblendet mit dem Topos des Theaters als Heilsanstalt, den das sogenannte »OPERNDORF AFRIKA« informiert. Dabei verweist das Bühnensetting gleichermaßen auf die Heilsinsituationen der Lebensreformbewegung: Wie Thomas Tripold schreibt, fand sich etwa in in Monte Verità, jenem Ort, der Rudolf von Labans Entwicklung des Ausdruckstanzes prägte,³⁹² »auch ein völlig überarbeiteter Max Weber ein [...], um sich bei vegetarischer Kost zu erholen«, eines jener Naturheilanstalten und Sanatorien, zu denen auch Brenner-Birchers Lebendige Kraft bei Zürich und Sebastian Kneipps im Allgäu gehörten, und die zeitgenössisch zu Wagner Zivilisationskritik und gesellschaftliche Transformation verbanden.³⁹³

Schlingensiefs nietzscheanisches Re-Enactment, Bayreuth habe seinen Krebs verursacht, denn Wagners Todesmusik mache krank, erweist sich hier als Topos einer Sorge, die Wagners Libretto als Programm therapeutischer Kunst exponiert. Das kunstreligiöse Programm der Kunst-als-Heilung wird szenisch überblendet mit jenem Mythos des Theaters als Heilsanstalt, der an der Gründung des »OPERNDORFS« mitarbeitet.

392 TRIPOLD: *Die Kontinuität romantischer Ideen*, S. 250.

393 Ebd., S. 212.

Wie eine genauere Analyse der Dramaturgie zeigt, wird das Leitmotiv der Wunde, das Schlingensiefs Arbeiten als Zitat von Wagner über Beuys durchzieht, in *MEA CULPA* erneut aufgegriffen und überblendet mit der Spekulation auf eine sogenannte »afrikanische Oper«: So wird eine winzige Änderung im Text des Librettos vorgenommen, das szenisch im Vordergrund der Drehbühne spielt, auf der im Setting der Wellnessklinik die *PARSIFAL*-Proben aufgeführt werden, während im Hintergrund, auf der Bühnenrückseite, das Projekt »*OPERNDORF AFRIKA*« auf seinen Auftritt wartet. Die unheilbare Wunde Amfortas³⁹⁴ – performt von dem schwarzen Opernsänger Joseph Damian Ortiz Garcia – versucht Kundry im Libretto mit einem »Balsam« zu heilen. Sie antwortet auf Gurnemanz' Frage, woher das Balsam komme, das die letzte Hoffnung auf Heilung der ewigen Wunde sei: »Von weiter her als du denken kannst. Hilft der Balsam nicht, **Arabia** birgt dann nichts mehr zu seinem Heil«³⁹⁴. In *MEA CULPA* ist dieser Dialog leicht verändert: »Von weiter her als du denken kannst. Hilft der Balsam nicht, **Afrika** birgt dann nichts mehr zu seinem Heil.« [Herv. JD]³⁹⁵.

Später in Akt I wird Joseph Garcia als Chefarzt auftreten und eine wagnerianisch anmutende Arie, genannt »Quadrophonie der Heilung«, anstimmen, die eine Lehre von vier Wegen zum Sieg als der Vernichtung des Fremden durch das Fremde unterrichtet. Fremdes verweist in diesem Zusammenhang doppeldeutig auf rassistische Zuschreibungen sowie lebendige Wucherung eines Krebsgeschwürs. Heilung, so lernen wir vom Wagner-Arzt, der ein Rezept zur Beuys'schen Behandlung mit Fett und Filz ausstellt, bringe Religion, denn diese sei Heilkraft, und also geht das Lied Wagners im Kommentar des Chores auf: »Afrika! Ayurveda!«³⁹⁶ Inszenatorisch interessant ist die Ununterscheidbarkeit zwischen Parodie und Kritik, die dramaturgisch und szenisch ständig ausgelotet wird. Mehrfach erscheint in der Inszenierung das Wagner-Material als kunsttherapeutisches Programm, das überblendet wird mit wohlstandsverwahrlosten, westlichen Träumen, gleichzeitig aber Medium der Selbstreflexion der Inszenierung ist: So auch am Ende des ersten Aktes, in welcher sich das Ensemble vor der Pause zu einem Chor zusammenrottet, wiederum

394 WAGNER, Richard: »Parsifal libretto« (1882), http://www.wagneroperas.com/in_dexparsifallibretto.html (abgerufen am 16.07.2019).

395 SCHLINGENSIEF: *MEA CULPA – EINE READYMADE OPER*, Abschn. [00:07:30–00:08:08].

396 Ebd., Abschn. [00:33:45].

überblendet von projizierten Filmbildern, die eine Seehundpopulation zeigen, und zu einem Soundtrack, der wie von Wagnermusik inspirierte, bombastische Filmmusik klingt, »Afrika! Afrika!« anstimmt³⁹⁷. Diese Szene ist gleichzeitig als Spiel im Spiel erzählt, als Theaterprobe im Setting der Heilsanstalt, die aber ebenso gebrochen und als Inszenierung ausgestellt wird, indem der Schlingensief darstellende Joachim Meyerhoff den Chor live zu inszenieren versucht, und dabei dessen narzisstischen Kontrollzwang ausstellt, wodurch die Szene die Regieposition Schlingensiefs parodiert, und ihr jede Tendenz zu Pathos und Transzendenz nimmt.

Dass es sich um einen schwarzen Darsteller des Amfortas aus *PARSIFAL* handelt, habe ich nicht nur aufgrund der thematischen Verhandlung von Rassismus und Kolonialismus betont: Als Schlingensief bei den Bayreuther Festspielen die erste *PARSIFAL*-Aufführung vorbereitete, wurde ihm der Wunsch, schwarze Sänger*innen zu engagieren, verwehrt mit dem Argument, dass es nur weiße Sänger*innen auf dem Markt gäbe, die stimmlich ausgebildet seien für eine Wagner-Oper. Subtext dessen ist die rassistische Vorstellung, Nicht-Weißen fehle der Zugang zur deutschen Hochkultur³⁹⁸ – ein Standpunkt, der sämtliche europäische Migrationsgeschichten ignoriert. Dabei hat sich Schlingensief eben genau für die afrikanische Geschichte des Parzifal-Stoffes interessiert. Dieses Interesse fließt auch in *MEA CULPA...* ein, indem Joachim Meyerhoff in der Rolle Schlingensiefs in Akt I sagt, er habe denen in Bayreuth den Krieg erklärt, indem er ihnen gesagt habe, dass der Parzifal ein afrikanischer Stoff sei³⁹⁹. Schlingensief bezieht sich hier auf das Epos Wolfram von Eschenbachs. Parzifal hat in diesem einen Halbbruder, Feirefiz, der auf die längere – literarische wie überlieferte – Geschichte des Stoffes verweist: Feirefiz ist Sohn eines »Mohrenkönigs« und wird im Epos als »schwarz-weiß-gescheckt« beschrieben. Wagners Version des Stoffes lässt die Figur gänzlich vermissen. Schlingensiefs Bayreuther Bearbeitung des Materials hat ver-

397 Ebd., Abschn. [01:01:30].

398 So hat es uns Jöris Stephan auf der Tagung »Art of Wagnis – Schlingensiefs Crossing of Wagner and Africa« im Dezember 2015 erklärt und das Argument als ein unpolitisches Faktum ausgegeben. Stephan ist nach eigenen Angaben von 1987 bis 2009 als Assistent von Wolfgang Wagner und im Management der Bayreuther Richard-Wagner-Festspiele tätig gewesen.

399 SCHLINGENSIEF: *MEA CULPA – EINE READYMADEOPER*, Abschn. [00:22:30].

sucht, die Spuren dieses Verschwindens darstellbar zu machen. Das hat ihn zur Forderung einer neuen Besetzungspolitik veranlasst. Da man es ihm verwehrt, schwarze Sänger*innen zu engagieren, wurde – und das ist hoch umstritten⁴⁰⁰ – für die Inszenierung auf Techniken des »Blackfacings« zurückgegriffen. Inwieweit Schlingensiefs PARSIFAL–Inszenierung in der Konsequenz als kritische Arbeit am Kolonialismus und dessen ästhetischer Geschichte gelesen werden kann, ist wiederum streitbar⁴⁰¹. Diese Frage muss im Rahmen dieser Arbeit offen bleiben – sie würde eine ausführliche Auseinandersetzung mit der Arbeit am Parzifal-Stoff erfordern, die der Intensität der jüngeren Debatten um »Blackfacing« gerecht werden.⁴⁰²

Die Darstellungsgeschichte Wagners ist ohnehin für Schlingensiefs Arbeit ein wichtiger Ausgangspunkt gewesen. Pierre Boulez, der die musikalische Leitung der PARSIFAL-Inszenierung in Bayreuth übernommen hat, hatte zuvor bereits in Zusammenarbeit mit dem Regisseur Patrice Chéreau 1976 bei einer als »Jahrhundertring« bezeichneten Inszenierung das Dirigat übernommen. Diese berühmte Inszenierung von Wagners *Der Ring des Nibelungen*, auch in Schlingensiefs Perspektive exemplarisch für die deutsche Wagner-Rezeption [vgl. AB II, 267], wurde anlässlich des 100. Jubiläums der Bayreuther Festspiele aufgeführt. Boulez hat bereits 1966 zum ersten Mal in Bayreuth dirigiert, ein ebenso berühmtes Engagement, weil es die Kompositionen Wagners auf deren historisch

400 KINNEY, Alison: »Christoph Schlingensief: Blood, Blackface, and the Total Works of Wagner«, in: *TheMantle* (04.09.2014), <http://www.mantlethought.org/arts-and-culture/christoph-schlingensief-blood-blackface-and-total-works-wagner> (abgerufen am 23.02.2017).

401 Vgl. Daniel Kojo Schrades Beitrag auf der Tagung zu »Schlingensiefs Crossing of Wagner and Africa« beschäftigt sich mit dieser Frage und war sehr erhellend. Vgl. hierzu seinen künstlerischen Beitrag im zur Tagung erschienenen Sammelband: SCHRADER, Daniel Kojo: »Brother Kyot Poibk15 – Po8bk15«, in: LEHMANN, Fabian, Nadine SIEGERT und Ulf VIERKE (Hrsg.): *Christoph Schlingensief's crossing of Wagner and Africa*, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2017, S. 200–204.

402 Vgl. bspw. ANNUSS, Evelyn: »Blackface and Critique. From T. D. Rice to Frederick Douglass«, in: *Forum Modernes Theater* 29/1+2 (2019), http://periodicals.narr.de/index.php/forum_modernes_theater/article/view/4810 (abgerufen am 22.02.2019); PHILIPP, Elena: »Der blinde Fleck«, in: *Theatertreffen-Blog* 2018 (04.05.2018), <https://theatertreffen-blog.de/tt18/der-blinde-fleck/> (abgerufen am 22.02.2019).

kürzeste Aufführungsdauer verschlankte: Boulez, als ein Hauptvertreter der musikalischen Avantgarden bekannt, hat die Wagner-Rezeption damit entscheidend modernisiert. So heißt es auch in einer Kritik zum PARSIFAL-Inszenierung Schlingensiefs von 2005:

Pierre Boulez wabert keine Erbauungsmusiken aus dem »mystischen Abgrund«. Der Klang bleibt schlank, durchhörbar, besitzt eine enorme Innenspannung. Die Tempi sind der Uhrzeit nach schnell, der erste Akt währt nicht einmal eine Stunde vierzig Minuten. Gleichwohl entsteht nie der Eindruck, da hetze einer durch die Noten. Alles ereignet sich in schönster Gelassenheit, wie selbstverständlich, plastisch in der Formulierung, beredt im Ausdruck. Bei Boulez gehört Wagners »Parsifal«-Musik ohne Zweifel zur Moderne, mehr als der »Tristan« mit dessen harmonischen Komplizierungen.⁴⁰³

Insofern wird mit Boulez eine wichtige Figur der Rezeptions- und Aufführungsgeschichte Wagners für Schlingensiefs Regie in Bayreuth engagiert. Für Schlingensiefs inszenatorische Techniken des Re-Enactments, der Montage und der Überblendung ist das interessant: Nicht nur sollen für die Proben in Bayreuth Aufzeichnungen vergangener Aufführungen Ausgangsmaterial gewesen sein. Diese Re-Enactments der Rezeptionsgeschichte setzen sich schließlich in Schlingensiefs folgenden Inszenierungen wie MEA CULPA... und EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR fort, welche die Darstellungsgeschichte der Wagner-Materialien in Schlingensiefs Arbeiten selbst zitieren und re-enacten.

Die komplexe Dramaturgie der »ReadyMadeOper« bindet Re-Enactments von PARSIFAL-Material ein und überblendet sie mit szenischen Re-Enactments der Grundsteinlegung des sogenannten »OPERNDORF AFRIKA«. Zu Beginn von Akt III wird die Eröffnung nachgestellt, als deren Rahmenprogramm eine Modenschau inszeniert wird, für welche schöne, schwarze Frauen in kolonialistischer Mode afrikanische Staaten allegorisieren, Währenddessen trägt der Schlingensief auf der Bühne vertretende Joachim Meyerhoff über das Konzept des »OPERNDORFS« vor. Titel des Vortrags ist in Anlehnung an Beuys: »Jedem Menschen seine Oper«. Ein

403 ROHDE, Gerhard: »Schönste Gelassenheit auf der Gerümpelbühne. Boulez mit Schlingensiefs »Parsifal« und Thielemann mit Arlauds »Tannhäuser« in Bayreuth«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (01.08.2005), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to44> (abgerufen am 24.02.2017).

längerer Ausschnitt des Konzepttexts ist im begleitenden Programmheft zur Inszenierung abgedruckt:

Jedem Menschen seine Oper.» (Christoph Schlingensief) – «Festspielhaus Afrika« formuliert einen erweiterten Opernbegriff. Das Konzept folgt der Idee der Sozialen Plastik, innerhalb derer Joseph Beuys das Ziel einer gesamtgesellschaftlich und interkulturell wirkenden Kunst verfolgt hat. Im Unterschied zu einem formalästhetisch begründeten Verständnis propagiert das **Konzept der Sozialen Plastik ein menschliches Handeln, das auf Formung und Festigung gesellschaftlicher Strukturen ausgerichtet ist. Der Kunstbegriff wird nicht mehr nur auf das materiell fassbare Artefakt reduziert. Die gesellschaftliche Form selbst wird zum Artefakt**, zu einem Kunststück. Dabei wird ein Prozess im Rahmen der Kunst in Gang gesetzt, der über diesen Rahmen hinaus ausstrahlt, auf Arbeit und Alltag, wodurch wirkliche Kunst in diesem Sinne erst entsteht. [...] Schlingensief teilt mit Beuys die Vorstellung, **dass jeder daran teilhaben kann, das Leben, insbesondere in Politik und Gesellschaft, sozial und kreativ zu gestalten. Ein außergewöhnliches Talent zum Künstler ist dafür nicht vonnöten.** Vielmehr besteht die Fähigkeit des Einzelnen zur Bildung der Sozialen Plastik darin, seine vorhandenen Fähigkeiten, Offenheit und Phantasie in den Kunst- oder Arbeitsprozess zu investieren. [...]! [Herv. J. D.]⁴⁰⁴

MEA CULPA – DIE »READYMADEOPER« und das als »Festspielhaus« beschriebene Entwicklunghilfeprojekt – probieren, indem sie wechselseitig aufeinander bezogen sind, je eine mögliche Spekulation auf ein »Jenseits« moderner Operngeschichte und ihrer politischen Signaturen aus. Dabei unternimmt MEA CULPA den Versuch einer an der Geste der Avantgarden geschulten, repräsentationskritischen Darstellungspraxis, indem sie die kolonialen Fantasien und westlichen Wunschpolitiken ausstellt. Ist die Gattung der Oper, seit sie von Richard Wagner in die Moderne geführt wurde, mit einem Heilsversprechen therapeutischer Ästhetik verbunden, entwirft diese Operninszenierung nicht so sehr die Bühne als Medium der Heilung. Das Heilsversprechen wird gerade nicht in der Kunst verortet, sondern »Jenseits« dessen, im »Leben«. Doch auch wenn dieses Versprechen als kunstvoll gestifteter Mythos ausgewiesen wird, wiederholt es doch, indem ausgerechnet »Afrika« als Jenseits europäischer Verfallsgeschichte imaginiert wird, ein spezifisch modernes, europäisches Begehren.

404 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, S. 34f.

»Das Festspielhaus drüben in Bayreuth wird grün vor Neid werden angesichts dieses Festspielhauses hier«⁴⁰⁵, sagt Meyerhoff alias Schlingensief zu Fritz Haberlandt alias Aino Laberenz, Schlingensiefs Ehepartnerin. MEA CULPA erzählt vom Mythos der »afrikanischen Oper«, um sich von der Dekadenz deutscher Hochkultur zu befreien.

Nach der Regiearbeit in und mit Bayreuth wollte Schlingensief unbedingt mit der – ihm bis dahin fremden – Gattung Oper und insbesondere mit Wagners Theater weiterarbeiten. Er wurde dann ausgerechnet ins sogenannte Teatro Amazonas eingeladen: MEA CULPA stellt dieses Engagement in Manaus szenisch nach. Die Operninszenierung reflektiert somit ihre eigene künstlerische Genese. Das Teatro Amazonas ist ein Festspielhaus im Amazonas, in Manaus, im brasilianischen Regenwald! 1896 eröffnet und durch den sogenannten Kautschukboom finanziert, hat dessen Errichtung durch einen portugiesischen Architekten im historistischen Stil der Belle Époque viel zu tun mit der Kolonialgeschichte Brasiliens. Schlingensiefs als Prozession bezeichnete Inszenierung von DER FLIEGENDE HOLLÄNDER (Teatro Amazonas, Manaus 2007), setzte sich damit auseinander, indem sie Wagners Oper (UA 02.01.1843 in Dresden) mit Werner Herzogs Film FITZCARRALDO (1982) dramaturgisch verbindet. FITZCARRALDO spielt in Manaus. Der Protagonist des Films, gespielt von Klaus Kinski, ist ein Kautschuk-Kapitalist, der wiederum unbedingt ein Opernhaus im Amazonas bauen will.

Schlingensief drehte für die Inszenierung in Manaus vor Ort Kurzfilme im Stil jener Re-Enactments, die etwa ein Jahr später für Eine KIRCHE DER ANGST... und für den ANIMATOGRAPHEN hergestellt wurden. Bereits in diesem Projekt findet die künstlerische Auseinandersetzung mit dem Wagner-Material wesentlich im Medium szenischer Nachstellungen und filmischer Re-Enactments statt. Es zeichnet sich ab, dass die den Modus der Wiederholung ausstellende Repräsentationskritik keinen ästhetischen Ausweg aus jenen Darstellungspolitiken garantiert, die sie zitiert.

Am Ende des Akt II von MEA CULPA tritt Schlingensief selbst auf die Bühne, und erklärt das Setting in Manaus, während Videobilder aus DER FLIEGENDE HOLLÄNDER den gesamten Bühnenraum überblenden. Man sieht ein Orchester auf der Bühne sitzen, gewaltige Musik erklingt im

405 SCHLINGENSIEF: MEA CULPA – EINE READYMADE OPER, Abschn. [01:35:08–01:35:20].

Echo. Das Video zeigt Schlingensief live mit der Handkamera filmend. Diese Technik kommt ebenso in *MEA CULPA* zum Einsatz und blendet immer wieder die Settings und Referenzgefüge der verschiedenen Bühnenräume ineinander und übereinander. In Schlingensiefs Erläuterungen wird deutlich, dass bereits für *DER FLIEGENDE HOLLÄNDER* die Flucht vor dem Nachleben wagnerianischer Erlösungsprogramme der Kunst das Leitmotiv lieferte. Im Re-Enactment dieses Settings in *MEA CULPA* steht Schlingensief allabendlich selbst auf der leergeräumten Bühne und kommentiert eben jenes Setting: »Keine Erlösung – ohne mich! Davon haben wir die Schnauze voll!« und: »Alle Instrumente verstimmt bei 90 % Luftfeuchtigkeit«⁴⁰⁶. Im Regenwald kann es keine Oper geben. Die Inszenierung in Manaus markierte den europäischen Blick auf Brasilien, auch indem die Sambatanz-Tradition im Zitat karnevesk-kolonialer Straßenprozession aufgeführt wurde.⁴⁰⁷ Diese titelgebende Prozession erinnert formal bereits an die späteren »Fluxus-Prozessionen«. In vergleichbarer Weise exponiert *MEA CULPA* jenen europäischen Blick auf »Afrika«, indem sie die Inszenierung kolonialer Bilder als Modenschau ausstellt, die, finanziert vom Goethe-Institut, schwarze Frauen als Allegorien Afrikas aufführt. Schlingensief kommentiert live, auf leerer Bühne und ohne Bühnenlicht: »Die Ausweitung der Dunkelphase, das ist eigentlich das, woran ich gerade interessiert bin.« Gemeint ist der Zeitraum zwischen zwei Filmbildern, die Medialität des technischen Mediums Film selbst, als Bedingung, oder vielleicht eher als imaginierter Nullpunkt jeder Repräsentation. Nur scheitert die Ästhetik der Überblendungen letztlich an der Repräsentationskritik: Sie mündet in einer Aporie. Die Szene wird also beendet, indem Schlingensief auf leerer Bühne, das weiße Laken als Repräsentationsfläche und Trägermedium bewegter Bilder in Schwingung versetzend, dazu übergeht, bei schwacher Beleuchtung durch eine Schreibtischlampe die autobiographischen Selbstsorgetexte Erkrankter vorzulesen, die im Onlineforum *Geschockte Patienten*⁴⁰⁸ veröffentlicht

406 Ebd., Abschn. [01:26:30].

407 ADORJÁN, Johanna: »Eine Art Wunder. Wider alle Wahrscheinlichkeit inszeniert Christoph Schlingensief am Amazonas eine Oper«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (29.04.2007), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=to6o> (abgerufen am 28.02.2017).

408 SCHLINGENSIEF: »GESCHOCKTE PATIENTEN – WEGE ZUR AUTONOMIE«.

worden sind. In diesen Kontext gestellt, ermöglichen die durch den kranken Regisseur nüchtern vorgelesenen Dokumente einen begehrten ästhetischen Realitätseffekt. Somit endet der Akt II mit der nachdrücklichen Aufforderung Schlingensiefs, selbst tätig zu werden und Krankheitsgeschichten zu dokumentieren: »Schreiben Sie es auf!«⁴⁰⁹

2.4.3 Dramaturgien der Selbstsorge

Die komplexe, szenische Dramaturgie von *MEA CULPA* wird durch die Montage eines Archivs von Übungen des Selbst und Techniken der Selbstheilung im begleitenden Programmheft noch einmal genauer als Dramaturgie der Selbstsorge und ästhetische Therapeutik positioniert. Das umfangreiche Programmheft zitiert, wie auf dem Rückendeckel notiert ist, jene aus der Direktion Claus Peymanns am Burgtheater. Verantwortlich für die Dramaturgie ist Carl Hegemann gewesen. Dass der Titel der 2012 posthum veröffentlichten, zweiten autobiographischen Buchveröffentlichung Schlingensiefs, *Ich weiß, ich war's*, eine lose Übersetzung des lateinischen »*Mea Culpa*« ist, macht die Anordnung noch einmal verdichtet lesbar als Konnex autobiographischer und ästhetischer Praxis der Selbstsorge. Die vorletzte Inszenierung Schlingensiefs steht damit in der Tradition künstlerischer Konzepte der seit der Krebsdiagnose entstandenen szenischen Arbeiten, *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR*, *DER ZWISCHENSTAND DER DINGE* und *STERBEN LERNEN! HERR ANDERSEN STIRBT IN 60 MINUTEN*.

Während in *MEA CULPA* szenisch bevorzugt mit Re-Enactments, Zitaten und Überblendungen gearbeitet wurde, und konkrete Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens eine vergleichsweise kleine Rolle spielen, bildet das Programmheft ein reiches Archiv autobiographischer Materialien der Selbstsorge, die für die Inszenierung noch einmal einen dramaturgischen Resonanzraum bilden, und die Arbeit medial über das Bühnendispositiv hinaus erstrecken. Wenige Texte dieses Archivs werden innerhalb der Aufführung zitiert. Viele der genannten Autor*innen tauchen in anderer Weise oder mit anderen Materialien wieder auf. Das

409 SCHLINGENSIEF: *MEA CULPA – EINE READYMADEOPER*, Abschn. [01:32:26].

Programmheft transponiert das Thema der Sorge und die Problematik ästhetischer Therapeutik noch einmal: Autobiographische Texte Schlingensiefs werden selbst zu Dialogpartnern montiert, sodass eine Collage von Übungen des Selbst entsteht, die wiederum eine kleine Archäologie ästhetischer Therapeutiken unternimmt. Dazu gehört bspw. Bob Flanagans *Schmerztagebuch*.⁴¹⁰ Flanagans angeborene Mukoviszidose wurde zum Ausgangspunkt seiner masochistischen Performance-Praxis. Dass das *Schmerztagebuch* im Programmheft als gemeinsame Autorschaft von Flanagan und Schlingensief angegeben wird, stellt es in die Tradition literarischer Korrespondenzen, die zum Medium der Übung konkreter Selbstsorgepraktiken werden:

Sprich mir nach: »Ich gestatte der Krankheit die vollkommene Verfügung über meinen Körper und meinen Geist.« Du sollst der Krankheit jederzeit gehorchen und ihrem Vergnügen dienen. Du sollst deinem eigenen Begehren, deiner Bequemlichkeit und deiner Befriedigung abschwören. Du legst jedes Recht auf Privatsphäre oder Geheimnisse ab. Du wirst wahrheitsgemäß und nach bestem Wissen auf jede Frage antworten, die dir die Krankheit stellt. Du bist damit einverstanden, dass jeder deiner Fehler, der das Vergnügen der Krankheit verringert, Grund genug ist, dich zu bestrafen. Du akzeptierst das bedingungslose Vorrecht der Krankheit, alles mit dir zu tun, was die Krankheit will. Es spielt keine Rolle, wie beschämend oder schmerzhaft es für dich ist. Das ist das Einzige, was dir möglich ist, deine Autonomie zu bestimmen. Die Krankheit ist das Freieste auf der Welt.⁴¹¹

Flanagans Übung ist eine masochistische Meditation. Sie spricht der Krankheit radikale Autonomie zu und versucht sie auf diese Weise zum Garanten individueller Autonomie zu machen. Die Krankheit gerät in die Position einer Universalität, vielleicht vergleichbar zu Marquis de Sades Politik, die individuellen Leidenschaften an die Stelle unbedingter Allgemeinheit zu setzen.⁴¹² Vielleicht könnte man Flanagans *Fuck Journal*

410 FLANAGAN, Bob: »Pain Journal [June]«, in: Terminals Artists Blogs 2.0 (1999), <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/flanagan/06jun.html> (abgerufen am 27.02.2017).

411 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, S. 26.

412 DAVID-MÉNARD, Monique: *Konstruktionen des Allgemeinen: Psychoanalyse, Philosophie*, Wien: Turia + Kant 1999, S. 33ff.

einmal nach Ähnlichkeiten zu dieser Linie befragen.⁴¹³ Schlingensief je denfalls, dessen Selbstsorgeprojekt explizit mit der Frage nach Konzepten und Spielräumen individueller Autonomie unter der Bedingung der Erfahrung der Krebserkrankung begonnen hat, scheint hier mit dieser Übung zu spielen. Als Text ruft diese kleine Anleitung zur Schmerzbewältigung erneut ein Echo auf des Beuys'schen Credos, die eigenen Wunden unbedingt zu zeigen. Das Material steht in einem weiteren Kontext mit Schlingensiefs Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens, Texten Wagners, Konzeptskizzen zum »OPERNDORF AFRIKA«, und Überschriften, die, aus ihren Kontexten gelöst, wie literarische »Mantras« dieses Archiv rhythmisieren: *Ich bin, weil ich krank bin* heißt es etwa, oder *Identität von Identität und Immunität* (beide von Jean-Luc Nancy); *Das Kino ist die ultimative perverse Kunstform* und *Keine Schönheit ohne Wunde, Die Welt wird gelöscht* oder eben *Jedem Menschen seine Oper* (je von Schlingensief).

Zentral für die szenische und dramaturgische Auseinandersetzung ist Jean-Luc Nancys berühmter Aufsatz über dessen Herztransplantation, *Der Eindringling*, der eine gleichzeitig philosophische und autobiographische Befragung der Differenz von Fremdem und Eigenem unternimmt. MEA CULPA reflektiert an einer Stelle Topoi dieses Textes szenisch: Aus dem Inneren einer so monströsen wie als Theaterrequisite erkennbaren Pappmaché-Tumorskulptur steigt Meyerhoff in der Rolle Schlingensiefs, während eine fremde und technisch verzerrte Stimme verlangt, man müsse doch den Eindringling von Innen zerstören, man müsse zum Krebsgeschwür des Krebses selbst werden. Aber die Bühne verleiht dem Geschwür sodann selbst eine Stimme, und der Krebs wendet sich jammernd an »Christoph« und beruhigt ihn: Er brauche keine Angst zu haben, es sei alles vorbereitet, er sei bald endlich alleine auf der Welt. Die Szene endet mit einem Statement Meyerhoffs, als Zitat der autobiographischen Texte Schlingensiefs: »Der Krebs muss Krebs bekommen. Mein Gott, sowas kann sich auch nur ein Gesunder ausdenken. Der »Eindringling« – was für ein Quatsch«⁴¹⁴.

Eine weitere, wichtige Figur der für MEA CULPA montierten Übungen des Über-sich-selbst-Schreibens und ihren Schnittstellen zu Avantgarde-

413 FLANAGAN, Bob: *Fuck Journal*, New York: Hanuman 1987.

414 SCHLINGENSIEF: MEA CULPA – EINE READYMADEOPER, Abschn. [00:43:30].

Ästhetiken ist Jörg Immendorff, der bei Beuys studiert hat, und dessen öffentliche Auseinandersetzung mit seiner ALS-Erkrankung. Schlingensief hatte, wie zuvor erwähnt, bereits im Jahr 2004, also in Anschluss an die Premiere von *PARSIFAL* in Bayreuth, eine Inszenierung gemacht mit dem Titel *KUNST UND GEMÜSE – THEATER A.L.S. KRANKHEIT*. In diesem Jahr geriet Immendorff in die Schlagzeilen, weil er nachweislich in einem Hotelzimmer zusammen mit Sexarbeiter*innen Kokain konsumiert hatte. Immendorff hat das Plakat zu Schlingensiefs Inszenierung entworfen. Gemeinsam haben sie eine Kampagne zur Aufklärung und Sensibilisierung für die Nervenkrankheit ALS veranlasst. Immendorffs Techniken der Vorbereitung auf das eigene Sterben sind im Programmheft dokumentiert. Medium dieser Techniken ist etwa ein Foto von Beuys, das an dessen ästhetisches Schamanentum erinnert, und wie ein christlicher Schutzpatron über einer Tür angebracht ist:

Nun ist es nicht so, dass ich jeden Tag mit dem Gedanken an den Tod verbringe. [...] ich denke, je intensiver man lebt / wenn ein Tag intensiv ist, speist sich etwas Anderes, ich meine, warum habe ich das Foto von Beuys über meiner Tür hängen? Oder den Mao? Sicher nicht als religiöse Veranstaltung, sondern / weil mich das an Dinge erinnert, die mich weiterhin befassen / und ausmachen, aber doch auch sie, den Beuys und den Mao, weiter aufladen. Ja / selbst die jenseitigen Energien speisen sich von den Eindrücken, die man hinterlässt. Das wäre auch ein guter Grund, sich halbwegs anständig zu benehmen auf der Erde, damit / damit man / gute Chancen hat, für sich weiter zu glühen. Und wer sagt denn, dass das gesunde An-sich-Denken etwas Schlimmes ist?⁴¹⁵

Auf der Bühne stehen nicht Immendorffs Übungen der Selbstvergewisserung, des »gesunden An-sich-Denkens«, im Vordergrund, sondern er erscheint eher als Figur fortgeschrittener, moderner Dekadenz: Fritz Haberlandt spielt abwechselnd Aino Labrenz', also Schlingensiefs Witwe, und ein wohlstandsverwahrlostes Kind eines Professors der Düsseldorfer Kunstakademie, der bei Beuys studiert hat und sehr gut Immendorff sein könnte. Haberlandt muss sich vom inzestuösen und übergriffigen Kunstbetrieb in der Ayurveda-Wellnessklinik erholen. Immendorff wird also aufgeführt als Weggefährte, Freund und Dialogpartner von Sorge-

415 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: ›Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper‹«, S. 13f.

praktiken, sowie als Schauplatz der diskursiven Verquickung ästhetischer Therapeutiken und hochkultureller Institutionengeschichte.

Slavoj Žižeks Filmwissen wird in die popkulturellen Referenzgefüge dieser Inszenierung eingespeist – *A Pervert's Guide to Cinema* wird direkt zitiert und kehrt in Schlingensiefs Slogan des Films als perverser Kunst wieder. Überraschend schließt ein Text Žižeks den Theaterabend, gesprochen durch ein älteres Burgtheaterensemblemitglied, das leicht an parodistisch-übertriebener Opernkostümierung als solches zu erkennen ist. Zuvor bedankt sich Meyerhoff alias Schlingensiefel förmlich beim Ensemble für die schöne Zusammenarbeit, um dann aber, während sich langsam die roten Samtvorhänge schließen, in eine Klage zu verfallen: »Aber ich mag einfach noch nicht gehen.« Durch die bereits geschlossenen Samtvorhänge reagiert der Burgtheater-Schauspieler hierauf noch einmal und spricht versöhnlich einen Text, der so sehr Tagebucheintrag ist, wie verschobenes Echo von Žižeks Psychoanalyse lacanianischer Spielart:

Heute Nacht, als ich aufgewacht bin, ist mir folgendes in den Sinn gekommen: Alles am anderen bin ich selbst, alles was ich am anderen liebe, bin ich selbst, da heißt, ich liebe mich selbst im Anderen, ich erkenne mich selbst im anderen, wir sind eins!

Nun ist dieser Text pathetisch und sicher fragwürdig hinsichtlich des Subjektivierungsmodells, das er impliziert – eine Art spielerischer Umkehrung des lacanianischen Modells des Verhältnisses des Subjekts zum Anderen⁴¹⁶. Hier szenisch gerahmt und in größtmöglicher Ausstellung der Künstlichkeit gesprochen am Schluss der Inszenierung und an der Schwelle des Vorhangs, gerät die Szene zum Reflexionsmoment der Verbindung von Ästhetik, Theaterarbeit, und Arbeit an Selbst und Subjektivierung, deren wechselseitige Produktion der Abend befragt.

Die dramaturgischen Collagen von Praktiken der Sorge erproben weniger selbst eine spezifische Form ästhetischer Heilsanleitung: MEA CULPA unterscheidet sich daher formal von EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR. Sie kartographieren und problematisieren ein fragmentarisches Archiv der modernen Geschichte des Verhältnisses ästhetischer Programme und Praktiken der Sorge. Spezifische Anordnungen werden

⁴¹⁶ ZUPANČIČ, Alenka: »The Subject of the Law«, in: ŽIŽEK, Slavoj (Hrsg.): *Cogito and the Unconscious*, Durham, NC: Duke University Press 1998.

kritisch aufs Spiel gesetzt und auf Resonanzen befragt, etwa die Rezeptionsgeschichte Wagners, der Avantgarden und ihre Kontinuität zu spätmodernen Wellness- und Selbstoptimierungsprogrammen. Dieses Setting wird verbunden mit einer Spekulation auf die Entdeckung ›anderer‹ Heilsgeschichten, die als »afrikanische« entworfen werden – und auch im repräsentationskritischen Modus keine kritische Distanz zu ihrem inhärenten Othing herstellen können. Die folgenden, abschließenden Überlegungen gehen noch einmal der spezifischen Positionierung dessen nach, was hier mit dem Signifikanten »Afrika« benannt wird.

Carl Hegemann kommentiert das dramaturgische Konzept von MEA CULPA im Programmheft ausführlich. Zuvor habe ich seinen Kommentar zu KIRCHE DER ANGST... kritisch erwähnt, der ihr liturgisches Konzept als Dramaturgie christlichen Leidens entwirft (vgl. Abschnitt 2.2.1).⁴¹⁷ Diese Perspektive auf ein ästhetisches »Sterben Lernen« schreibt die geübten, autobiographischen Selbsttechniken und die mediale Auseinandersetzung mit Praktiken der Sorge direkt in eine christliche Tradition des Pathos ein, und verknüpft diese sogar mit einer über Wagner verlaufenden, romantischen Antikenrezeption, die dessen ästhetisches Programm als Wiederherstellung der stoischen Technik der Einübung des Sterbens liest.⁴¹⁸ Hegemann zeigt die Verbindung dieser romantischen Tradition zur Geschichte der Avantgarden auf: Er bezieht sich hierfür positiv auf die Geschichte der Avantgarden und insbesondere der Fluxusbewegung. Fluxus wird zur Möglichkeit ästhetischer Einübung in die (katholisch-kunstreligiöse) Erkenntnis der Vergänglichkeit allen Lebens. Ermöglicht wird diese Lektüre durch eine spezifische, postmoderne Repräsentationskritik, die die Experimente der Avantgarden als Möglichkeit zur Darstellung ›echter kranker Körper‹ versteht. Zudem wird an der Figur Schlingensiefs die Vermarktung einer romantischen Hypostase der Künstlerfigur erprobt, die dessen Biographie und Werk parallelisiert. Kunst wird in Hegemanns Perspektive zur Möglichkeit der (Wieder-)Herstellung geteilter Praxis der christlichen Substantialisierung eines ›Leidens an der Welt‹ im Medium ästhetischer Übung.

417 HEGEMANN: »Sterben lernen? Christoph Schlingensiefs Beschäftigung mit dem Tod«.

418 Vgl. ebd., S. 333f.

Der Text, den Hegemann für MEA CULPA beisteuert, taucht zwischen Materialien Immemoroffs und Sheryl Crows auf und wird collagiert mit einem kurzen Statement Marcel Duchamps zum Konzept der Ready-Mades:

1.) Als Christoph Schlingensief im Sommer 2008 am Berliner Maxim Gorki Theater mit dem szenischen Bericht DER ZWISCHENSTAND DER DINGE auf persönliche, fast private Weise seine Krebserkrankung zum Thema machte und als er später in seinem der katholischen Liturgie und der Fluxus-Bewegung verpflichteten Oratorium Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir bei der Ruhrtriennale in Duisburg ein Requiem auf sich selbst zelebrierte, wurde dies von den Besuchern nicht als narzisstische Selbstbespiegelung verstanden, sondern als eine Auseinandersetzung mit Dingen, die alle Menschen ausnahmslos betreffen: Sterben und Tod. Seine neueste Arbeit ist der dritte Teil dieser Auseinandersetzung, »der Teil, wo man die Metastasen weg hat, aber immer noch sehr irritiert ist, weil man sich ja schon fast damit abgefunden hatte, dass man sehr bald sterben würde. Man hat den Tod gespürt, man war schon woanders. Es ist nichts mehr wie vorher.« Wer durch den Abgrund einer schweren Krankheit gegangen ist und den Tod gespürt hat, hat die Fähigkeit mit einem anderen Abstand auf die Welt zu blicken. **Er bekommt ein neues Verhältnis zur Transzendenz, zum Nichts, zu der strukturellen Unsicherheit dessen, was wir Leben nennen.** Er bekommt auch ein **neues Verhältnis zur Kunst.** Und er lacht gern. »Im dritten Teil würde ich gern geläutert sein. Das Sujet Oper ist jetzt dran — **ich möchte die Bayreuth-Erfahrung mit dem Parsifal, die mich fast das Leben gekostet hätte, noch mal auf eigene Weise bearbeiten.** Und darum geht's in diesem dritten Teil hier an der Burg, der über die Krankheit, aber auch über die Erinnerung an frühere Inszenierungen zustande kommen soll [...].⁴¹⁹

Die »strukturelle Unsicherheit dessen, was wir Leben nennen« wird hier sogleich wieder eingeschrieben in ein Modell von Transzendenz, das direkt mit Kunst und deren Erfahrungsraum verbunden wird. Aufschlussreich ist insbesondere die Nietzsche-Lektüre, die hier mitarbeitet, und die innerhalb der Materialsammlung flankiert wird von Nietzsche-Zitaten sowie langen Auszügen aus Christoph Menkes philosophischem Versuch, eine neue ästhetische Anthropologie der »Kraft«⁴²⁰ zu schreiben, die er

419 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, S. 8f.

420 MENKE, Christoph: *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.

zur Protagonistin einer Gegengeschichte zur Aufklärung macht. Hegemann zitiert direkt die abgedruckten Auszüge von Menkes Buch⁴²¹. Diese Rezeptionslinie Nietzsches forciert letztlich weniger Darstellungsweisen jener »Unsicherheit dessen, was wir Leben nennen«, sondern restituiert eine lebensphilosophische Substantialisierung des Lebens, wie die folgende Erläuterung des Konzepts von MEA CULPA verdeutlicht:

Antwort auf die zentrale Frage Schlingensiefs und vieler kranker Menschen: Wer ist schuld? Die Antwort lautet: Der Fragende selbst! Dem souveränen Kranken ist es lieber, die Schuld an seinem Elend auf sich zu nehmen, als seine Souveränität preiszugeben. »Krankheit ist die ultimative perverse Kunstform«, sagt Schlingensief, »weil man ihr ausgeliefert ist.« Ob am Ende wirklich eine Oper herauskommt oder etwas ganz anderes zusammengesetzt wird, ist bis kurz vor der Premiere noch ungewiss. **Denn Theater ist für Schlingensief mehr denn je ein lebendiger und offener Prozess.** 4.) Der Plan zumindest sieht folgendes vor: **Wie im Parsifal werden in drei Akten programmatische Heilungsversuche auf die Bühne gebracht, die aber alle einen Pferdefuß haben.** Man kann in diesen Versuchen verschiedene Facetten des **Dionysischen** ausmachen: **wirkungslose, krankmachende, vielleicht auch erlösende.** Als wirkungslos erweist sich im 1. Akt die modische Geschäftsidee, durch Wellness-Technologien ein schönes Leben zu zaubern und das Dionysische mit dem Funktionalen zu versöhnen. Dies führt zu einer Veräußerlichung von Problemen, die sich nicht veräußern lassen. Die Endlichkeit der Menschen gerät aus dem Blick: statt innerer Vollkommenheit nur die Gleichgültigkeit der Warengesellschaft. Die Form des Dionysischen, die der 2. Akt zeigen soll, ist der Exzess oder »die Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte — im Rausch«, die gefährliche Verschmelzung mit der Welt als Augenblickserfahrung z. B. sexueller oder verbrecherischer Entgrenzung, die sogar tödliche Folgen in Kauf nimmt. Nietzsche nannte das »dionysische Barbarei« oder den »Rückschritt des Menschen zum Tiger oder Affen«. **Aber Nietzsche wusste, wie wir wiederum von Christoph**

421 Vgl.: »Und zwar wird der ästhetische Schein durch etwas hervorgebracht, das er nicht ist, ja ihm widerstreitet: die ›Gesamtentfesselung aller symbolischen Kräfte‹ im Rausch. Ästhetischer Schein ist der paradoxe Effekt des Rauschs; er ist hervorgebracht im Rausch und gegen den Rausch, durch ›Erlösung‹, Ablösung vom Rausch.« SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: ›Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper‹«, S. 37. MENKES These läuft an den zitierten Stellen darauf hinaus, einem idealistischen Individuums- und Künstlerbegriff jenen ästhetisch-anthropologischen entgegensetzen, demnach künstlerisches Handeln nicht ableitend sondern verwirklichend sei.

Menke wissen: Der Rausch ist die »unumgängliche physiologische Vorbedingung« jeder Kunstpraxis. Auch die Kunst entsteht aus dem Rausch, aber nicht als Rückkehr ins Tierreich sondern als Paradox eines Rauschs ohne Rausch; der Rausch ist ästhetischer Schein, er ist gespielt, die Schauspieler und Sänger können rauschhaft reagieren ohne im Rausch zu verschwinden. **Das unterscheidet den dionysischen Künstler vom dionysischen Barbaren.** Für sein Afrika-Projekt, von dem der 3. Akt ein »Vorgefühl« vermitteln soll, versucht Schlingensiefel solche Gedanken fruchtbar zu machen. Sein seit langem bestehender, schon weit fortgeschrittener Plan, **ein Welten und Zeiten verbindendes Festspielhaus in Afrika zu errichten, wo die aufsteigende schwarze Kultur Afrikas und die absteigende Zivilisation Europas sich verbinden sollen zu einem Spiel der Entgrenzung (und gleichzeitig zur Heilung, Bildung, Forschung)** steht deshalb im Zeichen des dionysischen Künstlers, der ins Jenseits blickt, ohne zu sterben. Dieser Plan ist umfassend: Schuldbekennnis und Sinnggebung, Buße und Glücksversprechen. [Herv. J. D.]⁴²²

Dem Künstler gebührt hier die Souveränität eines besonderen Zugangs zum Dionysischen, zum Rauschhaften und damit – in dieser Lektüre – zum Leben selbst. Das Nachleben kunstreligiöser Programme wird an dieser Stelle deutlich, und verschränkt sich sogleich mit dem modernistischen Bild einer erkrankten, europäischen Zivilisation und ihrem kolonialen Anderen, das diese heilen soll.

Das hier zugrunde gelegte Verständnis vom Dionysischen bezieht sich auf eine Stelle aus Nietzsches *Götzen-Dämmerung* oder: *Wie man mit dem Hammer philosophiert*⁴²³. Dabei handelt sich weniger um eine Nietzsche-Lektüre, die, wie ich sie eingangs angeführt habe, gerade an dessen Wagner-Kritik geschult wäre, und die mit der Parodie der *Götterdämmerung* titelgebend ist. Nietzsches Wagner-Kritik setzt sich für eine Therapeutik des Denkens ein, indem gerade das dekadente Heilsversprechen Wagners, das mit der Vorstellung einer Nichtigkeit und Vergänglichkeit alles Seienden zusammenhängt, kritisiert wird. Nietzsche fordert aus dieser Kritik heraus eine Arbeit an einem gesunden Denken.⁴²⁴ Pointiert formuliert ginge es mit dieser nietzscheanischen Philosophie gerade nicht

422 Ebd., S. 10f.

423 NIETZSCHE: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, S. 116ff.

424 Vgl. DEUBER-MANKOWSKY: *Praktiken der Illusion*, S. 126ff.

um den Schmerz der Krankheit an sich, sondern um eine erkenntniskritische Übung der Mitteilbarkeit eines Leidens. Der ästhetische Schein, den Hegemann hier in Anschluss an Menke beschreibt, setzt hingegen so etwas wie das ursprünglich Rauschhafte, einen Exzess des Lebens, voraus. Um die Differenz dieser Lektüren und der durch sie informierten Begriffe des Lebens zu streiten, ist entscheidend für das Verständnis eines kolonialen Heilsversprechens, mit dem das sogenannte »Afrika-Projekt« hier verbunden wird. Lebt nicht kunstreligiöse Verfallsgeschichte direkt nach in der Formulierung, die »untergehende Zivilisation Europas« müsse sich verbinden mit der »aufsteigenden Zivilisation des schwarzen Kontinents«? Unverhohlen heißt es, die »Entgrenzung« der »Zivilisationen« diene der »Heilung, Bildung, Forschung«: Es ist vor allem die Heilung des untergehenden »alten Europas«, um welche sich hier gesorgt wird. In einer Art Wiederkehr des zum Kranken stilisierten Avantgarde-Künstlers wird die »Flucht aus der Zeit« vorbereitet, wie es mit Hugo Ball schon in den Historischen Avantgarden hieß, bei welchem es gerade nicht um eine philosophische Sorge um ein gesundes Denken, sondern um eine ästhetische Therapeutik geht, die einer degenerierten Zivilisation mittels »Entgrenzung« Zugang zu einer (westlich-universalen) »Einheit der Anschauungswelten« verschaffen will.⁴²⁵ Das wäre die historische, genauer: geschichtsphilosophische Dimension samt ihrer politischen Signatur, um deren Aushandlung es hier geht.

Auf dem Spiel steht hier eine Substantialisierung des Lebens, die man auch als kunstreligiöse Sakralisierung bezeichnen kann und die insofern – mit einem von Frédéric Worms geliehenem Begriff – einen »negativen Vitalismus« einsetzt. Der letzte Abschnitt dieses Kapitels wird die Frage danach wiederaufnehmen, wie man einen »Kritischen Vitalismus« denken kann, also den Versuch ein lebendiges Denken zu ermöglichen, statt das Leben als letzten Sinn oder Ursprung zu setzen. Denn die Substantialisierung drängt auch darauf, das Leben als Verfall, Vergänglichkeit und Nichtigkeit zu substantialisieren, und das heißt, wie die vorliegenden Materialien prägnant exponieren, es tendenziell als immer schon krankes Leben zu denken. Aber, wie Georges Canguilhem formulierte, der das Verhältnis des Lebendigen zu dessen Pathologien und Monströsitäten,

425 SCHLINGENSIEF: »DATEN, Fakten, Hugo ball...«

also das Verhältnis von Gesundheit und Krankheit ins Zentrum der Frage nach einer Erkenntnis des Lebens gesetzt hat, ist, was monströs am Leben erscheint, eigentlich nur aus der Perspektive des Menschen monströs, und zwar weil es uns an die Tatsache erinnere, dass Menschen auch Lebewesen und »reale Effekte der Gesetze des Lebens« sind.⁴²⁶ Schlingensiefs Selbstsorgeprojekt versucht die Erfahrung der Monströsität des Lebendigen, als die sich die Krebserkrankung für ihn als Lebewesen äußert, mitteilbar und das heißt darstellbar zu machen.

Schlingensiefs Experimente mit ästhetischen Sorgepraktiken nehmen ihren Ausgang an der Erfahrung einer Erkrankung als Erfahrung des Lebendigen. Interessant sind sie im Rahmen der vorliegenden Untersuchungen als Arbeit daran, »Medien der Sorge« zu erfinden. Dabei zeigt sich am Beispiel von Schlingensiefs ästhetischer Therapeutik, dass diese, indem sie sich in eine längere Geschichte ästhetischer Therapeutiken und Topoi der Heilung der Avantgarden einschreibt, einen heilsgeschichtlichen Diskurs um den Signifikanten »Afrika« einsetzt, und damit das kolonialgeschichtliche Erbe dieser Geschichte erkennbar und kritisierbar macht. Indem diese Problematisierung in Verbindung steht mit der Frage des Überlebens wie Nachlebens des Künstlers Schlingensief, schreibt sich ebenfalls eine romantische Hypostase der Autorfigur weiter, bei der Schlingensief in die Position gerät, diese Geschichte verkörpern zu müssen. Mich interessiert im folgenden, dieses Kapitel abschließenden Abschnitt, daher eine genauere Problematisierung und Kritik von Konzepten des Lebendigen, und das heißt hier des Lebens, Überlebens, Nachlebens und der *Bio-Graphie* als einer »Lebensschrift«. Die Kritik gilt der Herausarbeitung von Inkohärenzen, die der Wunsch nach Seelenheil und sein spezifisch eurozentrisches Heilsversprechen der Heilung von deutscher Verfallsgeschichte sowie die konkreten und komplexen, medialen Experimente konstruieren: Sie informieren einen spezifisch modernen, nämlich ästhetischen Diskurs der Sorge. Dieser Diskurs erfordert eine Kritik, die sensibel ist für Anthropozentrismen. In diesem Sinn bemüht sich die folgende Analyse um die immanenten Spannungsverhältnisse dieser Medien der Sorge mit dem Ziel, sie für andere Perspektiven zu öffnen, nämlich für Erkenntnismodi des Lebens

426 CANGUILHEM: *Die Erkenntnis des Lebens*, S. 309.

im Sinne eines nicht-anthropozentrischen, nicht-hegemonialen, lebendigen Denkens.

2.5 »Kritischer Vitalismus«: Ästhetiken des Lebendigen

Interessant für die anhand der untersuchten Gegenstände aufgeworfenen Fragen nach dem Verhältnis von Ästhetik und Therapeutik ist an Frédéric Worms' Vorschlag eines »Kritischen Vitalismus«, dass dieser es erlaubt, eine Spannung in den Blick zu nehmen innerhalb der ästhetischen Arbeit an sowie der Sorge um Darstellungsweisen des Lebendigen: Dieses Spannungsverhältnis besteht zwischen einem »kritischen« und einem »negativen Vitalismus«. Sie besteht zwischen Schlingensiefs Selbstsorgeprojekt, das Anspruch und Äußerung des Lebendigen zur Bedingung des Experimentierens mit Medien der Sorge macht, und dem Nachleben moderner, kunstreligiöser Konzepte der Heilung durch Kunst. Somit stehen die Beziehungen von »Kunst« und »Leben« hier im Fokus, die Schlingensief im Rückgriff auf Avantgarde-Konzepte wie das »Gesamtkunstwerk« (Wagner) und den »Erweiterten Kunstbegriff« (Beuys) ästhetisch bearbeitet. Diese Beziehung hat, wie ich versucht habe zu zeigen, eine eigene Geschichte.

Die hier vorgeschlagene Perspektive versucht, weder Begriffe von Kunst noch vom Leben zu essentialisieren. Vor dem Hintergrund der Geschichten, die in diesem Zusammenhang eine Rolle spielen, heißt das auch auch, weder das sogenannte Leben in die als Kennzeichen der Moderne erkannte Autonomie der Kunst einzuschreiben, noch Kunst als Wert des Lebendigen selbst zu konzeptionieren. Genausowenig heißt es, das biographische Leben des Einzelnen mit dem Begriff des Lebens gleichzusetzen. Vielmehr muss vor dem Hintergrund der bisherigen Analyse die Frage gestellt werden, was überhaupt mit »Leben« und »Kunst« gemeint sein könnte und welche Geschichten diese Begriffe bedingen. Mit »negativem Vitalismus« bezeichnet Worms nicht mehr und nicht weniger als Weisen der Essentialisierung des Lebendigen. Das Modell eines »kritischen Vitalismus« setzt sich also spekulativ einem »substantialistischen Vitalismus« entgegen, das heißt einem Verständnis vom Lebendigen, das

sich in irgendeiner Weise auf das »Leben als solches«⁴²⁷, auf einen Begriff vom Leben als Ganzes oder als Einheit bezieht, sowie gleichermaßen einem Verständnis vom Leben, das sich auf ein Außerhalb oder Unterhalb (wie etwa »reine Materie«) stützt oder auf ein Jenseits (etwa im Sinne einer Spiritualität bzw. Geistigkeit)⁴²⁸. Das wäre also ein Vitalismus, wie er sich im Zusammenhang der hier untersuchten Gegenstände als konsistent für das Konzept der romantischen Kunstreligion bei Wagner finden lässt und der sodann nachlebt in den Programmen der Avantgarden des 20. Jahrhunderts. Kritisch sei diese Perspektive, insofern sie das, was als Leben begriffen wird, immer nur in Beziehung zu, oder sogar in Opposition oder zumindest im Modus der Unterscheidung versteht. Denn Kritik meint, so Worms' mit Bezug auf die Etymologie des griechischen Wortes *krinein*, den Akt des Unterscheidens: »an apparent unity needs to be distinguished«⁴²⁹.

Worms' Perspektive schreibt sich in die philosophische Tradition der französischen historischen Epistemologie der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts ein. Insbesondere deren einflussreichste Position, die Epistemologie Georges Canguilhem,⁴³⁰ ist entscheidend, denn Canguilhem hat seine Arbeit einer epistemologischen Kritik der Geschichte der Lebenswissenschaften, ihrer Begriffe des Vitalen, verschrieben. Diese Arbeit hat wiederum stark eingewirkt auf die Konzepte Foucaults, insbesondere auf

427 WORMS, Frédéric: »Pour un vitalisme critique«, in: *Esprit* Janvier/1 (2015), S. 15–29, hier S. 16, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ESPRI_1501_0015 (abgerufen am 26.09.2016); Vgl. WORMS, Frédéric: *Über Leben*, Berlin: Merve 2013.

428 WORMS, Frédéric: »Towards a Critical Vitalism. Vortrag am Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University«, in: Backdoor Broadcasting Company. Academic Podcasts. (30.10.2014), <http://backdoorbroadcasting.net/2014/10/frederic-worms-towards-a-critical-vitalism/> (abgerufen am 26.09.2016).

429 Ebd.

430 CANGUILHEM: *Die Erkenntnis des Lebens*; CANGUILHEM, Georges: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie: gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Wolf LEPENIES und Michael BISCHOFF, Frankfurt a.M: Suhrkamp 1979; CANGUILHEM, Georges und Michel FOUCAULT: *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens: Georges Canguilhem über Michel Foucault, Michel Foucault über Georges Canguilhem*, hrsg. v. Marcelo MARQUES, Tübingen: Ed. diskord 1988; CANGUILHEM, Georges: *Das Normale und das Pathologische*, hrsg. v. Maria MUHLE, Berlin: August 2013.

dessen Entwicklung des Begriffs der Biopolitik⁴³¹. Sie haben Foucault dazu bewegt, in Anschluss an Canguilhem Vitalismus als einen »kritischen Indikator« zu begreifen, einen Indikator nämlich für Reduktionen oder Substantialisierungen des Lebens.⁴³²

Die hier angestrebte Kritik an Modellen, Begriffen und Darstellungsweisen des Lebendigen folgt dabei einem konkreten, theoretischen Anspruch, zunächst innerhalb einer kulturwissenschaftlichen Theorie-Genese und andauernden Begriffsbildung. So nehmen, schreiben Astrid Deuber-Mankowsky und Christoph Holzhey, »die verschiedenen kultur- und geisteswissenschaftlichen Disziplinen« daran Teil,

den Begriff des Lebens in seiner Geschichtlichkeit und gesellschaftlichen Bedingtheit [zu] reflektieren, durch ihre Thematisierung des Lebens, des Körpers und deren Medialisierung eigenes Lebenswissen [zu] generieren und [sich] damit an der ›lebenswissenschaftlichen Wende‹ [zu] beteilig[en].⁴³³

Zunächst hängt diese Reflexionsleistung mit dem wachsenden Geltungsanspruch der Lebenswissenschaften seit Mitte des letzten Jahrhunderts zusammen und betrifft damit sehr konkret den Bereich, den Canguilhems kritischer Vitalismus auch originär betraf, insofern die so genannten »life sciences« dazu tendieren, das »Leben zu analysieren wie das Unbelebte«⁴³⁴. Sie treiben damit Reduktionen oder mitunter auch Essentialisierungen des Lebendigen voran. Dieser Entwicklung gilt die Kritik der gesellschaftlichen Bedingtheit des Lebens und seiner Geschichtlichkeit. Sodann aber geht es mit der erkenntniskritischen Arbeit an Begriffen des Lebens überhaupt darum, etwas im Denken selbst lebendig zu halten. Das ist nicht

431 MUHLE: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*.

432 CANGUILHEM/FOUCAULT: *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*; CANGUILHEM, Georges und Michel FOUCAULT: »Introduction«, *The Normal and the Pathological*, New York: Zone Books 1991, S. 7–25, hier S. 18; vgl. DEUBER-MANKOWSKY/HOLZHEY/MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«.

433 DEUBER-MANKOWSKY/HOLZHEY/MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«, S. 29.

434 CANGUILHEM, *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie*, 1979, S. 149, zitiert nach: Ebd., S. II.

schlichte Rhetorik, heißt es doch bei Foucault über Canguilhem: »Begriffe zu bilden ist eine Weise zu leben«⁴³⁵. Was ist damit gemeint?

Diese Perspektive der Historischen Epistemologie beruht wiederum auf Kritik, also auf Unterscheidungen, nämlich zwischen der Geschichtlichkeit des Lebens selbst und der Geschichtlichkeit der Wissenschaften vom Leben bzw. des Wissens vom Leben. Sie beruht zumal auf der Differenz zwischen erkennendem Subjekt und Lebewesen – eine Unterscheidung, deren kritische Dimension sich innerhalb der Arbeiten Schlingensiefs deutlich abzeichnet. Und dennoch ist es eine radikale These, und sie beharrt auf einem spezifischen Vitalismus, insofern dieser nämlich kritisch zu beziehen wäre auf eine Entvitalisierung des Lebendigen, auf eine Reduktion des Lebens auf Stillgestelltes, Unlebtes. So ist gerade der Frage nach den Möglichkeiten der Erkenntnis des Lebens das Problem inhärent, dass das Subjekt, das Erkenntnis des Lebens (innerhalb eines Diskurses) begehrt, immer schon selbst ein Lebewesen ist und somit an der Geschichte des Lebens Teil hat. Historische Epistemologie beteiligt sich an der Kritik der Geschichtlichkeit des Lebens selbst, und das heißt – das ist die radikale Erkenntnis Canguilhems – dass das Leben eine Geschichte hat.⁴³⁶ Man könnte in diesem Sinn sagen: »Substantialisierung« des Lebens betreibt man, indem man die Geschichtlichkeit des Lebens ignoriert. Als Lebewesen arbeitet der Mensch an dieser Geschichte mit. Insofern ist es etwas Spezifisches der historischen Epistemologie des Lebens, dass deren Erkenntnisdiskurs selbst als lebendiger begriffen werden muss. So wird klarer, dass diese Perspektive kritischen Abstand einbringt zu recht naiven Vorstellungen von »dem Leben«, in welches »die Kunst« überschritten, aufgelöst, aufgehoben werden müsse.⁴³⁷ Vielmehr erweisen sich solche Rhetoriken vom

435 CANGUILHEM/FOUCAULT: *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*, S. 68; DEUBER-MANKOWSKY/HOLZHEY/MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«, S. 15.

436 DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: »Kritik des Anthropozentrismus und die Politik des Lebens bei Canguilhem und Haraway«, in: DEUBER-MANKOWSKY, Astrid und Christoph HOLZHEY (Hrsg.): *Situiertes Wissen und Regionale Epistemologie – Zur Aktualität George Canguilhems*, Berlin: Turia + Kant 2013, S. 105–120, hier S. 107.

437 Gemeint ist hier weniger Peter Bürgers institutionskritisches Konzept der ›Aufhebung der Kunst ins Leben‹, als die Vervielfältigung dieser Position in einen, im Rahmen dieser Arbeit herausgearbeiteten, ganz ungenauen Bereich dessen, was ›Leben‹ in Differenz zu ›Krankheit‹ genannt wird.

Leben als eine Art »Begriffsrealismus«, die Begriffe und Erkenntnis vom Leben eher verstellen. Epistemologie, die immer auch Erkenntniskritik ist, setzt sich strategisch für eine Kritik von Begriffsrealisten ein.

Für den Zusammenhang dieser Arbeit schlage ich vor mithilfe der Kritik der Begriffe des Lebens seitens der historischen Epistemologie danach zu fragen, in welcher Weise Schlingensiefs Experimente mit ästhetischen wie autobiographischen Medien der Sorge teilhaben an Erkenntnisweisen des Lebendigen. Wir haben es dabei weniger mit der Bildung und Genealogie wissenschaftlicher Begriffe zu tun, für welche die Methodologie Canguilhems ausgebildet worden ist. Vielmehr unternimmt die vorliegende Arbeit einen – mitunter spekulativen – Versuch, die Diskursivität einer ästhetischen Praxis als einer Subjektivierungspraxis zu bestimmen. Das heißt, wie man mithilfe der Diskursanalyse formulieren kann⁴³⁸, ihre Spielregeln, Erkenntnisbedingungen, Geschichtlichkeit zu bestimmen, um zumindest einige Linien des ästhetisch, politisch und historisch spezifischen Zusammenspiels von Schlingensiefs (Selbst-)Sorge, ästhetischer Heilsanleitung und modernem Vitalismus zu bestimmen.

2.5.1 Ambiguität der Bilder

Rufen wir uns zunächst in Erinnerung, in welchem Zusammenhang bei Schlingensief das Problem nach einem Verständnis des Lebendigen auftaucht: Es ist doch die Krebskrankheit, die Entdeckung des »Fremden in mir« als einer Krankheit, bei der sich die Aktivität des Lebendigen, die Zellteilung, als ein sich mitunter als Sterben des Lebewesens erweisender Prozess lebendiger Fortsetzung zeigt, die die Selbsttherapeutik Schlingensiefs auslöst und sodann in Beziehung setzt zu ästhetischen Therapeutiken. Diese Dringlichkeit steht am Beginn der Aufzeichnungspraktiken und durchquert sodann die Tagebücher wie die Art und Weise, wie autobiographische Materialien in szenischen Räumen collagiert und überblendet

⁴³⁸ Diese Formulierungen verdanken sich dem wiederum an der historischen Epistemologie geschulten Programm der Diskursanalyse: FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 13. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.

werden.⁴³⁹ Gerade in dieser Hinsicht sind die letzten Arbeiten um Schlingensief herum interessant, indem sie nämlich eine Kritik der modernen Verschränkung von Darstellungsgeschichte mit spezifischen Konzepten des Lebens und des Heils in der (westlichen, weißen) Moderne ermöglichen.

Die ersten Aufzeichnungen, mit denen die Tagebücher am Dienstag, den 15. Januar 2008 beginnen, gelten einem bildgebenden Verfahren, genannt PET (Positronen-Emissions-Tomographie), das mittels der Injektion einer schwach radioaktiven Substanz Tumorzellen sichtbar machen kann. Allerdings wäre die Sichtbarkeit von Tumorzellen ein Effekt des schneller durch den Organismus verarbeiteten, mitinjizierten Traubenzuckers und kann deshalb mittels der Bilder nicht unterschieden werden von einem Entzündungsherd. Der erste Eintrag galt also dieser Ambiguität der Bilder und mithin der medizinischen Diagnostik, die an eben jenem Datum die Unsicherheit der Erkenntnis des gesundheitlichen Zustands des Patienten Schlingensief bedingte. Durch ein CT am folgenden Tag, wie das Tagebuch dokumentiert, konnte die Krebsdiagnose bestätigt werden. Schlingensief setzt die Ambiguität der Bilder des PET in ein direktes Verhältnis zu einem ästhetischen Problem: Schlingensiefs künstlerische Technik der Überblendung gerät hier in Zusammenhang zur zur problematischen Erfahrung einer unsicheren Diagnose des gesundheitlichen Zustands und der grundsätzlichen medialen Vermitteltheit medizinischen Wissens vom Leben. Dieser Zusammenhang besteht in der prekären Erkenntnis des lebendigen Körpers und wird als Objekt einer Selbstsorge entdeckt. Schlingensiefs Selbstsorge und ästhetische Praxis finden ihren Konnex im modernen Topos von Kunst-als-Heilung, sodass Schlingensiefs Krankengeschichte sich verschränkt mit der Geschichte kunstreligiöser Programme der Avantgarden des 20. Jahrhunderts. In diesem Sinn kann Schlingensiefs so archäologische wie therapeutische Auseinandersetzung mit diesem Konnex zu einer Verständigung darüber beitragen, welche Begriffe und Vorstellungen überhaupt unsere Erkenntnisweisen des Lebendigen prägen.

Als Beispiel für das »Leben in einem uneindeutigem Bild« [vgl. AB I, 13] ist das späte, fotografische Selbstporträt Schlingensiefs, das am 28.06.2010 auf seinem Blog veröffentlicht wurde unter der Überschrift

⁴³⁹ Einige Ergebnisse dieser Analyse sind bereits in einem Aufsatz veröffentlicht worden: DEGELING: »Kritisches Leben: Schlingensiefs Selbstsorge«.



Abb. 10: Selbstporträt Schlingensiefs aus »WIE SOLL ES JETZT WEITERGEHEN?«

*Wie soll es denn jetzt weitergehen?*⁴⁴⁰ (s. Abb. 10). Es handelt sich um den viertletzten Eintrag. Das Onlinetagebuch dient zu diesem Zeitpunkt als Medium der Vorbereitung auf den Tod. Das Selbstporträt zeigt Schlingensiefel an einem nicht genauer spezifizierten Innenraum bei einer Afrika-Reise. Eine Lichtspiegelung projiziert einen Ausschnitt seines Kopfes in einem spartanisch möblierten Raum.⁴⁴¹

Der Erkrankte beschreibt dieses Bild als eine mögliche Darstellung von Endlichkeit, als ein Bild, das ihm eine Vorstellung des Zustands von Ruhe und Leere ermöglicht.⁴⁴² So wird das Foto zum Medium des Wunsches nach einer endgültigen Einsamkeit. Es handelt sich hier um ein Motiv, das immer wieder in unterschiedlichen – szenischen, medialen, diaristischen – Anordnungen auftaucht in der Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens Schlingensiefs. Mittels dieses Motivs äußert sich der Wunsch nach einem starken Modell von Subjektivierung. Die im Dialog mit Johannes Hoff (vgl. Abschnitt 2.4.1) vermittelte Askese der christlichen Eremiten, der »Wüstenväter«, wird hier übertragen in das Setting eines leeren Innenraums in der afrikanischen Provinz. Das Bild wird zum

440 SCHLINGENSIEF: »WIE SOLL ES JETZT WEITERGEHEN ?«

441 Die Metadaten dokumentieren, dass das Foto am 02.06.2010 entstanden ist.

442 SCHLINGENSIEF: »WIE SOLL ES JETZT WEITERGEHEN ?«

Medium jener Askese des Alleine-sein-Wollens: Fernab von den Eltern, die Schlingensief immer daran erinnerten, nicht ganz allein und »autonom« sein zu können, wird der Blick auf eine Zukunft geübt, die nicht mehr geteilt werden kann. Bedingt ist diese Askese-Praxis durch die Trope »Afrika«, die ein Jenseits verspricht, von welchem her sich Schlingensiefs Selbstsorgepraxis entwirft.

Jenes Selbstporträt – Medium des Wunsches, in »Afrika« Wüstenere mit zu werden, als Selbsttechnik zur Vorbereitung auf den Tod – konstruiert ein mediales Gefüge, in welchem die explorative Praxis der Selbstdokumentation Medium der Sorge wird. Überblendungen werden dabei für Schlingensief zu einer Technik, die durch die Fügungen und Montagen Konstellationen entstehen lassen, die Wahrnehmungs- und Subjektivierungsprozesse aktivieren. Die eingesetzten autobiographischen Medien – Audiotagebücher, Onlinetagebücher, remontierte Archive von Selbstsorgetexten, Bilder und Videos, sowie die Szenen, die diese anordnen – öffnen gerade mittels ihrer Zeitlichkeiten für differente Empfindungs- und Erkenntnisprozesse. Schlingensiefs ästhetische Praxis antwortet, probiert und sucht eben solche Techniken der Überblendung: filmische Überblendungstechniken, die Überblendung von filmischem und szenischem Raum auf der Bühne, Techniken der Komposition, Montage und Anordnung etwa von Bildern, Texten, Tagebüchern im Weblog, oder auch die metaphorische Überblendung von Bayreuther Dekadenz und afrikanischer Provinz. Diese Praxis handelt zusammensetzend und unterscheidend, kritisch konfigurierend und konstellierend.⁴⁴³

Bezogen auf die Frage nach den Bedingungen von Erkenntnisweisen des Lebens und ihren möglichen Darstellungsweisen, liegt die Ambivalenz dieser Überblendungstechniken in ihrem Bezug zur Geschichte der Avantgarden. Eine technische Voraussetzung für Schlingensiefs szenische Überblendungen ist etwa der Einsatz von Drehbühnen. Im Fall des sogenannten ANIMATOGRAFPHEN wird die Drehbühne selbst zur Szene: Mit

443 Mit einem Begriff von DELEUZE/GUATTARI, der im folgenden Kapitel zu Jelinek genauer diskutiert wird, könnte man diese Überblendungen auch als »Empfindungsblöcke« beschreiben (vgl. Abschnitt 3.1.3): »Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.«, DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 191.

Animatograph bezeichnet Schlingensief eine Drehbühne, die zur begehbaren Rauminstallation wird. Das Projekt schließt an die Experimente der Theateravantgarden an, das bürgerliche Dispositiv der Guckkastenbühne zu überschreiten, es in Bewegung zu versetzen und Formen zu finden, die mit modernen Formen zerstreuter Wahrnehmung spielen.⁴⁴⁴ Animatograph, wörtlich Aufzeichnungsapparat von Verlebendigem bzw. Beseeltem, nennt Schlingensief diesen bewegten Bühnenraum, und beschreibt ihn als einen »lebenden, sich selbst belebenden Organismus«⁴⁴⁵. Konzeptionell bezieht sich das Projekt direkt auf den stark durch die Lebensreformbewegung beeinflussten Vitalismus der Theateravantgarden.⁴⁴⁶

444 URSPRUNG, Philipp: »Der szenografische Impuls. Christoph Schlingensief und Allan Kaprow«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 33–40; KOVACS, Teresa: »Flowing Space. Theater – Raum – Bewegung bei Christoph Schlingensief und Friedrich Kiesler«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 153–172.

445 SCHLINGENSIEF, Christoph: »Pressemittteilung zu Schlingensiefs ›Animatograph – Island Edition: ›House of Obsession‹«, in: schlingensief.com (07.05.2005), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052> (abgerufen am 14.03.2017).

446 Dass es gerade spezifische Vitalismen sind, die die Avantgarden informieren, ist jüngst als Forschungsdesiderat erkannt worden. Dreyer stellt auch den Bezug her zum missverständlichen Lebensbegriff in der Avantgardetheorie Peter Bürgers: »An diesem Punkt liegt ein wichtiges Desiderat der Avantgarde-Forschung, wurden doch die Relationen zwischen den Begriffen vom Leben und den Neuanfängen der darstellenden Künste nach 1900 – sei es im Ausdrucksstanz, im Bauhaus mit seinem organologischen Denken oder bei Artaud – bislang nicht systematisch reflektiert. Exemplarisch für dieses Manko ist Peter Bürger Theorie der Avantgarde, die einen Konflikt zwischen Kunst und Leben als zentral für die Entwicklung avantgardistischer Strategien zwischen Futurismus und Surrealismus ansieht, ohne seinen Lebensbegriff zu thematisieren.« Für seine Aufarbeitung dieses Zusammenhangs nutzt Dreyer ebenso den »Kritischen Vitalismus« von Canguilhem und Foucault als Ausgangspunkt, DREYER, Matthias: »Kraft des Irrs. Moholy-Nagys Experimentaltheater und die Biozentrik der Moderne«, in: EBERT, Olivia u. a. (Hrsg.): *Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 447–460, hier S. 449. Vgl. auch KOVACS: »Flowing Space. Theater – Raum – Bewegung bei Christoph Schlingensief und Friedrich Kiesler«. Kovacs bezieht Schlingensiefs Bühnenexperimente auf die Theateravantgarden im frühen 20. Jahrhundert, sie zeigt am Beispiel von Friedrich Kieslers Experimenten damit, den Guckkasten

Dieser Bezug setzt sich fort: Im Fall des sogenannten »OPERNDORFS AFRIKA«, dessen Konzept wie Architektur ebenfalls in die Tradition avantgardistischer Vitalismen eingeschrieben wird, wird eine ästhetische Praxis als ›lebender Organismus‹, als ein Programm entworfen, das hoffentlich durch diejenigen ›belebt‹ werde, die in Kontakt zum Kunstwerk treten.

Hierzu steht nun Schlingensiefs Projekt der Selbstsorge in irreduzierbarer Spannung, und zwar gerade weil es eine grundsätzliche Problematisierung des Orts der Frage nach dem Verhältnis von Medien, individuellem Leben und Lebendigen erfordert. Das Kunstwerk als Vehikel der Verlebendigung setzt notwendig eine anthropozentrische Perspektive auf das Leben ein. Mit Blick auf die inhärenten Kolonialismen des Wunsches danach, dass ›Kunst (wieder) heilen‹ könne, lässt sich sogar feststellen, dass dieser Anthropozentrismus an White Supremacy gekoppelt ist. Schlingensiefs Praxis der Selbstsorge verunsichert diesen Anthropozentrismus aber auch – hier liegt die inhärente Spannung der diskutierten Arbeiten. Interessant ist an den autobiographischen Sorgepraktiken, dass sie den unsicheren Status jener Bilder, Texte und Medien dokumentieren, die gebunden sind an einen so ebenso prekären wie sorgsamen Subjektivierungsprozess.

Anhand einer prominenten Stelle aus *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* lässt sich noch einmal beispielhaft verdeutlichen, dass an Schlingensiefs Experimenten mit Medien der Sorge gerade diese Ambivalenz interessant ist, die gleichermaßen die Erkenntnis seiner selbst wie die Erkenntnis des Lebendigen verunsichert. Es handelt sich um die zuvor erwähnte szenische Klimax⁴⁴⁷ (vgl. Abschnitt 2.2.1), die eine Überblendung herstellt: Das berühmte Leitmotiv des letzten Teils des *PARSIFALS*, »Erlöse den Erlöser«, wird kontrastiert durch den aggressiv formulierten Wunsch Schlingensiefs (darstellt durch Stefan Kolosko) endlich »Alleine! Alleine sein!« zu können auf der Welt. Dieses »Wüstenereimit-Motiv« wird filmisch überblendet mit Fluxus-Re-Enactments, die ritualistische Prozessionen inszenieren. Sodann geht die Szene über in szenische Prozessionen von Kirchenchören, die im Licht eines technisch simuliertem Sonnenaufgangs aufgehen, aus welchem das Bild ei-

zu überschreiten und ›organische‹, ›vitale‹, bewegte Architekturen zu entwickeln, implizit die Faszinationsgeschichte vitalistischer Theaterkonzepte auf.

447 SCHLINGENSIEF: *EINE KIRCHE DER ANGST VOR DEM FREMDEN IN MIR* (DVD Edition), Abschn. [00:42:00–00:48:00].



Abb. 11: Screenshot aus HASENVERWESUNG [0:00:13]

nes Grals auf der Leinwand sichtbar wird. Diese komplexe szenische Anordnung überblendet weiterhin die Bilder der Prozessionen mit einem Video, das im Zeitraffer einen verwesenden Hasen dokumentiert (s. Abb. 11). Dieser für die Bayreuther PARSIFAL-Inszenierung produzierte Kurzfilm.⁴⁴⁸ bildet nicht nur eine erneute Referenz auf Joseph Beuys – welcher bekanntlich mittels eines toten Hasens Bilder zu erklären versuchte (Wie man dem toten Hasen die Bilder erklärt, Galeria Schmela Düsseldorf, 26.II.1965) –, sondern auch, wie Alexander Kluge kommentiert, auf eine ganze kulturgeschichtliche Gemengelage. Für den Kurzfilm hat ein Team um Schlingensief im Keller der Humboldt-Universität einen Hasen verwesend lassen. Der Film zeigt diesen Prozess in einem Zeitraffer. Man sieht, wie aus dem verwesenden Fleisch neues Leben, nämlich Larven werden. Der verwesende Hase ist in Kluges Lesart ein

448 SCHLINGENSIEF, Christoph: *Hasenverwesung*, Peter Deutschmark Gallery 2005.

barockes Experiment mit der Mehrdeutigkeit der Motivgeschichte des Hasen, der in heidnischen wie jüdischen wie christlichen, in mittelalterlichen wie frühneuzeitlichen und sodann in modernen Kontexten auftaucht und dessen Geschichte in ihren Bedeutungsüberblendungen hilflos machen kann. Selbst »Turnvater Jahn«, so Kluge, habe schon bemerkt, dass die Dimension der Fruchtbarkeitssymbolik kollidiert mit der Bedeutung des Hasen als Opfersymbol.⁴⁴⁹ Der Film wurde jedenfalls im Rahmen der Bayreuther PARSIFAL-Inszenierungen Schlingensiefs während der Karfreitagsszene über die Größe der Bühne projiziert, und wird in *Eine KIRCHE DER ANGST...* remontiert. Mittels des Hasen wird uns erklärt, dass wir nicht wissen, ob wir es mit Erlösung, Leiden und Opfer oder mit der Aktivität des Lebendigen, mit Vermehrung und Fortsetzung, zu tun haben. In der szenischen Anordnung gewinnt aus diesen Bildern des Lebendigen eine Balletttänzerin Gestalt. Sie dreht Pirouetten auf der Landschaft des so lebendigen wie sterbenden Fleisches, und führt somit die Geschichte des disziplinierten Ballettkörpers, seines modernen Ästhetizismus, in die Szene ein.⁴⁵⁰ Diese Überlagerung von Bildern, Geschichten und Diskursen überführt die Darstellung des Lebendigen in eine unauflösbare Ambiguität. Die Übercodierung des Hasenmotivs in diesem Setting öffnet für eine Unbestimmtheit des Lebendigen, und greift auf weitere Momente innerhalb der Inszenierung voraus wie zurück, wenn etwa medizinische Bilder lebendiger Körper gezeigt werden, Röntgenaufnahmen, Computersimulationen oder auch Bilder, bei denen unklar bleibt, wie sie hergestellt wurden und was sie zeigen. Diese Darstellungen verweisen auf Krebszellen wie auf Zellteilungen im Prozess der Embryonalentwicklung. Die Inszenierung exponiert in den überblendeten Referenz- und Äußerungsgefügen eine letztlich unsichere Erkenntnis, eine immanente Unbestimmbarkeit des Lebens, in welcher Sterben und Leben ineinander übergehen. Somit ha-

449 KLUGE, Alexander: »Deutscher Pavillon Biennale 2011. Christoph Schlingensiefel on Richard Wagner«, in: Deutscher Pavillon Biennale (2007), <http://archiv.deutscher-pavillon.org/2011/de/alexander-kluge-alexander-kluge-die-vollstandige-fassung-eines-barocken-einfalls-von-christoph-schlingensiefel> (abgerufen am 04.09.2019).

450 IMBRASAITÉ, Jurgita: *Die révolution im Tanz: Vom König zum modernen Subjekt*, München: epodium 2018.

ben wir es mit einem Komplex von Bildern des Lebendigen zu tun, einer Konfiguration und Komposition von Geschichten, Darstellungsweisen, Topoi und Wissensformationen, die eine irredizible Ambiguität in die Erkenntnismodi des Lebendigen einführen. Am dramaturgischen Übergang der Inszenierung zum Trauergottesdienst, überblenden sich zeitlich wie räumlich unweigerlich Bilder des Lebendigen als unbestimmte. Schlingensiefs kritischer Zustand, fragil und prekär, teilt sich mit als Pathologie des Lebendigen, als irrtümliche Aktivität des Lebens. Hier sind keine scharfen Bilder des Lebendigen, keine klaren Begriffe, keine stabilen Positionen denkbar. Aber das ist ein Problem – zumindest aus individueller Perspektive. Auf dieses antwortet Schlingensiefs archäologische Auseinandersetzung mit moderner, ästhetischer Heilsgeschichte samt ihrer Therapeutiken. Gleichzeitig setzt dieses Selbstsorgeprojekt die Aporien der dieser Geschichte inhärenten Vitalismen fort: Wenn Avantgardkunst zum Medium des Überlebens wird, dann verspricht plötzlich die Erschließung eines Stück Lands in der Provinz Burkinas zum Zweck der Eröffnung einer Schule und einer Krankenstation in ungebrochen kunstreligiöser Tradition die Erlösung von eben jener westlichen Dekadenz, die diesen Diskurs des Heils überhaupt eingesetzt hat. Es ist die Aufgabe der Nachlebenden, der Zeitgenoss*innen eines solchen Projekts und seiner Zukunft, diese Problemlage noch einmal zu durchdenken und so im Sinne eines Kritischen Vitalismus eine Perspektive zu probieren, die den inhärenten Aporien dieser modernen, westlichen Heilsgeschichte, die immer auch eine Kolonialgeschichte ist, nicht weiter ausgeliefert ist.

2.5.2 Leben und Überleben: Ästhetik und Politik der Zeit

Es erfordert Sensibilität, um in den Blick zu kriegen, wie sich Schlingensiefs Arbeiten in die vitalistische Tradition der Avantgarden einschreiben. Matthias Dreyer hat auf den epistemologischen Stellenwert von »Lebendigkeit« in der Geschichte der Performance und der Fachgeschichte der Theaterwissenschaft hingewiesen: Dreyers These ist, dass Lebendigkeit und »Liveness« verknüpft worden sind. Die Faszinationsgeschichte der Lebendigkeit in der jüngeren Theatergeschichte hat also mit Ordnungen von

Zeitlichkeit zu tun.⁴⁵¹ In seinem Versuch, die Diskurse der Lebendigkeit innerhalb der modernen Kunst- und Theatergeschichte wissenschaftlich zu referieren, hebt Dreyer die Avantgarden hervor. Ihnen weist er ab dem frühen 20. Jahrhundert, insbesondere in Bezug auf Antonin Artauds Theatermodell, einen Neo-Vitalismus nach, der auf »einen unmittelbaren Zugang zum Leben fixiert« sei.⁴⁵² Diese Fixierung ist Effekt der Repräsentationskritik, mit dem Theater wie die sich gründende Theaterwissenschaft zu Beginn des 20. Jahrhunderts das Theater als Kunstform der Aufführung erfinden: Das Theater verschreibt sich der Flüchtigkeit im viel beschworenen ›hier und jetzt‹.⁴⁵³ Dabei wird das Leben selbst zum nicht-darstellbaren Ursprung der Repräsentation, wie Dreyer mit Verweis auf Derridas Lektüre Artauds hervorhebt⁴⁵⁴. Er schlägt vor, mit Deleuzes Konzept des »ein Leben« das »anthropozentrische Leitbild des Humanen« zu dezentrieren.⁴⁵⁵ Dreyers Fazit, dass es vor dem Hintergrund dieser Faszinationsgeschichte des Lebendigen nötig geworden ist, eine andere Theaterästhetik als eine mit substantialistischen Naturbegriffen verbundene zu denken, ist mit Blick auf die Theaterästhetik Schlingensiefs zuzustimmen.⁴⁵⁶

451 DREYER, Matthias: »Kritik des Vitalen. Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness«, in: CAIRO, Milena u. a. (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript 2016, S. 77–88.

452 Ebd., S. 87.

453 Den epistemologischen Zusammenhang von der Erfindung der Aufführungskunst zum Beginn der Filmgeschichte zeigt Hans-Christian von Herrmann auf: HERRMANN, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne: Eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink 2005.

454 DREYER: »Kritik des Vitalen. Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness«, S. 87.

455 Ebd.

456 Die Rezeption Schlingensiefs zeigt noch einmal, wie dominant substantialistische Naturbegriffe in der Gegenwart sind: Frank Max Müllers Lektüre von *Eine Kirche der Angst...* bezieht sich zwar auf das Konzept der Biopolitik, versteht dieses aber wiederum substantialistisch, und liest die Inszenierung daher gerade als Erbe der Avantgarden, als ästhetisches Heilsversprechen: MÜLLER, Frank Max: »Mehr Leben! Christoph Schlingensiefs ›Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹ als Theater der Anerkennung«, in: CAIRO, Milena u. a. (Hrsg.): *Episteme des Theaters Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript 2016, S. 469–475.

Dass mit der Wende zum 20. Jahrhundert die ästhetische Eigenzeit des Theaters als Flüchtigkeit entworfen worden ist, hat die Theoriegeschichte der Theaterwissenschaft bis in die Gegenwart geprägt.⁴⁵⁷ Dieser Diskurs prägt auch Schlingensiefs Arbeit, insbesondere die Auseinandersetzung mit seinem eigenen Nachlass, die sich in der Genese seiner autobiographischen Praktiken abzeichnet. Für Schlingensief wurde mit fortschreitender Krankheit die Frage nach dem eigenen Werk und der Hinterlassenschaft immer wichtiger. Das artikuliert sich insbesondere in der Form des letzten Projekts als sogenanntem »OPERNDORF AFRIKA«. So hat die zweite autobiographische Buchveröffentlichung eine bemerkenswert andere Form als das 2008 entstandene *Ich weiß, ich war's*. Als Collage von autobiographischen Texten und Bildern, privatem dokumentarischem Material, Blogposts, Onlinekommentaren, Presstexten und Zeitungsbeiträgen, stellt *Ich weiß, ich war's* im Buchformat einen Überblick über das Werk des Künstlers Schlingensief her. Drin enthalten ist etwa ein Kapitel mit dem Titel »Meine Urszene«: Als Urszene werden die Super 8-Homevideos der Familie Schlingensief beschrieben, die fortlaufend Eingang in Schlingensiefs Theaterarbeiten finden [AB II, S. 42ff.].⁴⁵⁸ In *Eine Kirche der Angst...*, aus der Phase des Krebstagebuchs also, sind schon Tagebuchtexte zu hören, die reflektieren, dass Schlingensief beginnt sich mit der Frage seines Nachlasses zu beschäftigen. Im Anschluss sind die Webseiten des Künstlers überarbeitet worden, die inzwischen zum wichtigsten

457 FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004; FISCHER-LICHTE, Erika: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012.

458 [ca. 00:11:30] »Ich hab ... ich hab 47 Jahre wirklich sehr viel gemacht. Ich hab viele Leute kennen gelernt. Ich hab viele Glücksgefühle gehabt. Ich hab viele Dinge erlebt. Ich durfte Denken. Ich hab viele Gedanken geschenkt bekommen, viele Glücksdinge. Durfte Sachen machen, wo niemand dran gedacht hätte, dass sie funktionieren. [...] da musste ich doch mal weinen, **als ich mir immer die eigene Internetseite angeguckt hab und hab geguckt, was ich da alles ... was alles passiert ist und da war ich komischerweise gerührt, weil ich gedacht hab**, mannomann ey, was hast du denn da eigentlich alles gemacht. Und eigentlich hab ich ja auch das Bedürfnis nach Ruhe gehabt und vielleicht ist das jetzt auch einfach so'n Punkt, heute morgen würde ich wahrscheinlich gerne einfach nur wegdämmern. Vielleicht ist das auch genug hier. Es ist trotzdem supertraurig. Es ist trotzdem so traurig...«, SCHLINGENSIEF, Christoph: *Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir*. UA 21.09.2008, Gebläsehalle, Landschaftspark Duisburg-Nord 2009.

Medium des Werküberblicks geworden sind. Zum Zeitpunkt ihrer Planung hatte die Forschungsdebatte überhaupt erst begonnen das »Werk« zu »erschließen«. Außerdem hat die Filmgalerie 451 mit einer Neuedition der Filme begonnen, die bislang kaum wissenschaftlich rezipiert worden sind. Vor diesem Hintergrund ist bemerkenswert, dass das zweite und posthum veröffentlichte autobiographische Buch eine Parallelisierung von Lebenslauf und Werkgenese narrativiert, in welcher das »OPERNDORF AFRIKA« zum Fluchtpunkt der Selbsterzählung wird. Diese Erzählung ist dabei eine von Scheitern und Chancen: Der Mythos der Gründung eines Festspielhauses in »Afrika« geht ein großes Risiko des Scheiterns ein, und wird gleichzeitig zur Chance des Gründers, im Werk zu überleben und durch dieses »weiterzuleben«. Die neovitalistischen Tendenzen im »Werk Schlingensiefs« leben jedenfalls weiter in der andauernden Vorstellung, dass dessen Kunst sich selbst beseelen könnte, wie Schlingensiefs »Animatograph«, bzw. in der Vorstellung eines »Eigenlebens der Kunst« (Lore Knapp) – seiner Kunst.⁴⁵⁹

Ich weiß, ich war's reflektiert stellenweise die Instituierung autobiographischer Narrative als Subjektivierungstechniken kritisch, wenn etwa der Pflichtaufsatz aus der Schule abgedruckt wird: *Was erwarte ich von meinem zukünftigen Leben?* [AB II 193ff.]. Gleichzeitig entwirft sich diese Autobiographie als Medium der Subjektivierung, deren Zweck das Überleben eines Künstlers in seinem Werk wird.

Wie tritt also Schlingensiefs »Leben« – wie man eine Biographie leichthin nennt – ins Verhältnis zu einer Perspektive auf das Leben als Lebendiges, als Aktivität und Fortsetzung? Dem Hinweis Samuel Webers folgend,⁴⁶⁰ hat diese Frage mit der ästhetischen Eigenzeitlichkeit der eingesetzten Medien und Medienästhetiken zu tun. Denn Theater stellt gerade als als flüchtig diskursivierte mediale Form eine spezifische ästhetische

459 KNAPP, Lore: »Radikale Autonomie und Eigenleben im Film ›Tunguska. Die Kisten sind da«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 93–110.

460 Diese Hinweise verdanke ich Sam Webers Respondenz bei unserem Workshop zum Thema *Queer Temporalities and Media Aesthetics*, der im Mai 2016 an der Northwestern University stattgefunden hat. Weber hat die Aspekte der Zeitlichkeit des Theaters noch einmal ins Verhältnis gesetzt zum Problem des Nachlasses bei Schlingensiefel.

Erfahrung der Endlichkeit her. Dabei bezieht sich Weber gerade nicht auf die vermeintliche Einmaligkeit der Aufführung als ein Ereignis radikaler Singularität oder Unwiederholbarkeit, die Erika Fischer-Lichte als Paradigma der Theatertheorie formuliert hat,⁴⁶¹ sondern denkt diese kritisch von der Flüchtigkeit her, die Effekt der Endlichkeit jeder szenischen Anordnung und gleichsam Voraussetzung für ihre Wiederholbarkeit ist. Szenische Praxis erweist sich als nicht technisch speicherbar, und ist dabei immer schon auf Wiederholbarkeit angelegt: Schlingensiefs Theaterästhetik ist gerade interessant, wenn sie mittels Techniken der Wiederholung – Re-Enactment und Montage – archäologische Tendenzen selbst zur Darstellung bringt. Die komplexen Techniken der Überblendung überschreiten dabei technische Speichermedien, und setzen sie immer wieder neu szenisch einer spezifischen Endlichkeit aus.

Schlingensief, vom zeitbasierten Medium des Films kommend, hat ästhetisch mit Zeitlichkeit im Theater⁴⁶² und mit der formalen Instabilität der Aufführung experimentiert. Es ist eine instabile Ordnung von zeitlicher Diskontinuität, die im Medium der Aufführung immer wieder überlieferte (Dramen)-Texte (z. B. *PARSIFAL*), und Videos bzw. technische Medien, die je eine gewisse Dauer zu garantieren scheinen, räumlich angeordnet und szenisch ihrer Instabilität und Endlichkeit aussetzt. Schlingensiefs Theaterästhetik kennzeichnen daher Regietechniken des Zufalls,⁴⁶³ insbesondere in frühen Arbeiten, in welchen Schlingensief selbst auf die Bühne gekommen ist, um live zu inszenieren. Sie kennzeichnet zudem

461 FISCHER-LICHTE: *Ästhetik des Performativen*.

462 Zu 100 JAHRE CDU – SPIEL OHNE GRENZEN. (UA 23.04.1993 Volksbühne, Berlin, 1993) heißt es: »1993 folgt Schlingensief einer Einladung nach Berlin an die Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz. Ein Anspruch an den Sprung vom Film zum Theater ist vorläufig nur lose formuliert: »Ich hasse Theater, das Begrenzungen vorgibt, feste Anfangs- und Endzeiten oder einen Raum, in dem man sich nicht bewegen darf. Ich möchte mich gleitend bewegen.«, vgl. SCHLINGENSIEF, Christoph: »100 Jahre CDU. Spiel ohne Grenzen«, in: schlingensief.com (1993), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=1001> (abgerufen am 05.10.2016).

463 WASCHK, Arno: »Zufall bei John Cage und bei Christoph Schlingensief. Erinnerungen aus der Zusammenarbeit«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Fink 2019, S. 21–32.

die Zusammenarbeit mit Performer*innen mit Behinderung und nicht in Schauspiel oder Oper ausgebildeten Performer*innen – von Schlingensief und seinem Team »Spezialisten« genannt. Sie führen Momente der Unkalkulierbarkeit in eine Szene ein. Diese Techniken verbinden sich zu komplexen räumlichen Überblendungen, die nie ganz wiederholbar und in sich fragil sind. Sie stellen die Prozessualität der Inszenierungen selbst aus, die immer wieder Teile remontieren oder re-enacten. Diese komplexe Intermedialität, die szenische, filmische und musikalische Überblendungstechniken probiert, macht die Geschichtlichkeit szenischer Darstellung und ihrer medialen Bedingungen befragbar.

Nun lässt sich vor dem Hintergrund dieser Geschichte szenischer Experimente mit ästhetischer Zeitlichkeit beobachten, dass gerade mit der autobiographischen Praxis die Frage nach dem Werknachlass auftaucht. Der Nachlass eines Theater-Künstlers muss auf andere Weise konstruiert werden, etwa mit autobiographischen Dokumenten, jedenfalls mit einem Archiv. Das Problem der Endlichkeit, das sich mit dem Selbstsorgeprojekt Schlingensiefs artikuliert, bekommt auf dem Theater noch einmal eine andere Dimension: Denn das Theater ist durch seine moderne Geschichte eine Kunstform der Affirmation des Ephemereren. Die ästhetische Exploration von Praktiken der Diskontinuität gerät in Spannung zu einem aufkommenden Wunsch nach einer Hinterlassenschaft, nach etwas, das bleibt. So entwickelt ausgerechnet eine ästhetische Praxis, die vor allem an Diskontinuität und Verendlichkeit gearbeitet hat, der romantischen Anspruch, das Überleben eines Künstlers im Werk zu sichern. Das sogenannte »OPERNDORF AFRIKA« ermöglicht in gewisser Hinsicht die Illusion eines Überlebens im Werk, einer Hinterlassenschaft. In Differenz zu einem literarischen Werk soll dieses »Festspielhaus« nun gerade selbst »lebendig« sein. Es wird als ein unabschließbares Werk entworfen und gegründet, das von der »Aktivität« seiner Bewohner*innen überhaupt erst »ins Leben gerufen« wird, und dessen Entwicklung von ihnen und seiner Umwelt abhängig ist. Das sogenannte »OPERNDORF AFRIKA« trägt selbst die prekäre Spannung in sich, sich selbst erhalten und fortzusetzen zu müssen. Es muss also »weiterzuleben«, mit dem Risiko, langsam in Inaktivität zu erstarren, etwa durch mangelnde Finanzierung oder Desinteresse öffentlicher Institutionen zu »sterben«, oder sich nicht über die Generationen von Grundschüler*innen fortsetzen zu können. Es ist ein

sehr prekäres Moment, das sich hier in der Frage nach dem Verhältnis von Werk, Leben und Fortsetzung artikuliert. Denn der Wunsch, dass das fiktive Festspielhaus in der Provinz Burkinas selbst »lebte«, die Kunst also das »wahre Leben« sei, wird erhalten, genährt, von einer Grundschule und einer Krankenstation, das heißt also von Schulkindern und Kranken. Diese halten einen kolonialistischen Wunsch »am Leben« – mit ihren eigenen Leben!

Prekär ist diese Rhetorik des Vitalen, die die Geschichte der Avantgarden und der Neo-Vitalismen der Moderne in die Gegenwart fortschreibt, und sich hier in ihrem kunstreligiösen Erbe verknüpft mit romantischen Künstlermodellen. In dieser Rhetorik arbeitet kein lebendiges Denken, sondern ein Unmittelbarkeitswunsch, der Zugang zum echten Leben begehrt und somit eine erneute Substantialisierung. Die Überkreuzung von Schlingensiefs Selbstsorgeprojekt und seiner kritischen, archäologische Arbeit an modernen Programmen ästhetischer Therapeutik erweisen sich hier als Aporie: Schlingensief riskiert das Scheitern seiner kritischen Arbeit, weil Kunst zum Programm einer Rettung des sterblichen Individuums werden muss, wodurch der Versuch verstellt wird, einen radikalen Begriff vom Vitalen vorstellbar, denkbar und darstellbar zu machen.

2.5.3 Kritik kunstreligiöser Sakralisierung des Lebens

Ich habe es als Anspruch der vorliegenden Untersuchung formuliert, nach der Geschichtlichkeit und Bedingtheit von Begriffen und Darstellungspraktiken von Krankheit und Heilung zu fragen, sowie nachzuzeichnen wie diese eine spezifisch moderne und abendländische ästhetische Therapeutik informieren. Es geht mir um die Beteiligung eines diskursiven »Lebenswissens«, das Schlingensiefs Medien der Sorge informiert, die zwischen ästhetischer und autobiographischer Praxis operieren. Der Versuch, das nachzuzeichnen, ermöglicht die Frage, in welcher Weise sich ästhetische Darstellungspraktiken an den Erkenntnisweisen des Lebendigen beteiligen.

In der Diskussion der Materialien Schlingensiefs ist es aus meiner Sicht wichtig, die komplizierte, mitunter ambivalente Inkohärenz zu verstehen zu versuchen, die seine Sorgepraxis zunächst als autobiographische Praxis

bestimmt und dann in die künstlerischen Arbeiten als Erprobungen von Geistigen Übungen, (religiösen) Selbsttechniken und Liturgien eingeht. Denn einerseits lässt sich Schlingensiefs ästhetische Praxis als kritische lesen, als Erprobung der Geschichtlichkeit und somit als Verendlichung einer modernen Form von Sorge, die Kunst als Heilung entwirft. Diese Möglichkeit wird bedingt durch die prekäre Erfahrung von Erkrankung als einer Erfahrung des Lebendigen. In dieser Perspektive erscheinen Schlingensiefs Medien der Sorge als Effekte eines Subjektivierungs- und Erkenntnisdiskurses, und ermöglichen eine kritische Perspektive auf die Vitalismen der Kunstavantgarden. Die Spannung, die zwischen der Vitalität des Lebewesens und der Erkenntnis des Lebendigen besteht, ermöglicht eine Sensibilität für die Kontingenzen der modernen Darstellungsgeschichte ästhetischer Therapeutiken, die sich innerhalb der diskutierten künstlerischen Arbeiten als archäologische Erprobung zeigen.

Andererseits aber schreibt sich diese kritische Praxis selbst ein in den Vitalismus moderner ästhetischer Therapeutiken samt ihrer politischen Signaturen bis in die Gegenwart. Das zeigt sich insbesondere am Beispiel des sogenannten »OPERNDORF AFRIKAS«, dessen Gründungsgeste, im Namen der Avantgarden eine Grundschule und eine Krankenstation in der Provinz Burkina-Fasos als Kunst zu deklarieren und dies eine »afrikanische Oper« zu nennen, keine Überwindung wagnerianischer Dekadenz und keine Dekonstruktion des »Bayreuther Grünen Hügels« leistet. Vielmehr unterhält dieses Projekt ein kunstreligiöses Heilsversprechen und remediatisiert neo-kolonialistische Politiken. Oberflächlich bemüht um postkoloniale Kritik, ist dies jedoch nicht trivial verorten: Der Wunsch, die »vollgefressenen Europäer«, wie Schlingensief es formuliert, von eben jenen modernen Programmen ästhetischer Therapeutik erlösen zu wollen, setzt diese gerade im Modus des Re-Enactments fort. Dabei leistet Schlingensiefs Rezeption des Nachlebens von Wagners Kunstreligion in den Avantgarde-Programmen einer Kunst-als-Heilung im 20. Jahrhunderts – von Hugo Ball und Dada, André Bréton und dem Surrealismus zu den Neo-Avantgarden mit Joseph Beuys, den Wiener Aktionisten und Herrmann Nitschs »Abreaktionsspielen« – selbst einen kritischen Beitrag zur Kontinuität der Programme ästhetischer Therapeutik.

Als moderner Diskurs therapeutischer Ästhetik tradiert Kunstreligion einen Diskurs und ein Darstellungsparadigma, die man – in Anschluss

an Foucault – als Verhältnis von (Selbst)Sorge und (Selbst)Erkenntnis beschreiben kann: So beginnt die Kunstreligion in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, wie ich mithilfe der literaturwissenschaftlichen Untersuchungen Bernd Auerochs' zu zeigen versucht habe, mit dem Einsetzen eines spezifisch modernen Erkenntnisdiskurses, einer Spaltung zwischen Transzendentelem und Empirischen. Ästhetik wird mit dem 18. Jahrhundert anthropologisiert und auf die Seite des Empirischen verwiesen. Diese Bewegung produziert zugleich eine bizarre Anthropologie von »Geistes-Armen« und »Erkenntnisbefähigten« (Wagner). Ästhetik wird zur sinnlichen und populären Version eines Wahrheitskerns, dessen Erkenntnis entzogen ist. Kunst wird zur »gezuckerten Pille«, zum genießbaren Mittelchen des Zugangs zur Erkenntnis der bitteren Wahrheit. Dass also Ästhetik als Heilsanleitung entworfen wird, hat nicht einfach nur damit zu tun, dass sie »an die Stelle« der Religion trete – wie es die systemtheoretisch informierte These der Moderne als Epoche funktionaler Differenzierung versteht. Präziser ist Auerochs' Begriff einer »Allegorese der Religion«⁴⁶⁴, womit gemeint ist, dass Poesie wie Religion unendliche Annäherungen an Darstellungsweisen einer nur philosophisch denkbaren Wahrheit werden. Will man also verstehen, wo die moderne Sorge herkommt, die Kunst als Heilsanleitung entwirft, hilft es zu fragen, welchen Modus von Erkenntnis sie impliziert.

Nun hängt jener Erkenntnisdiskurs direkt zusammen mit der modernen Substantialisierung des Lebens: Bei Wagner ist das augenscheinlich. Die Wahrheit, deren Erkenntnis geübt, um die sich gesorgt werden muss, ist die gleichwohl allgemein unmögliche Einsicht in die Hinfälligkeit der Welt, die die Kunst in die Position der mildernden Darstellung jener Einsicht setzt. Die Vorstellung des Lebens als Verfall, Hinfälligkeit, letzte und einzig wahre Erkenntnis der Lebenden, verhilft der »Natur« überhaupt erst zu ihrem letzten Sinn und ihrer inneren Einheit. Bei Wagner wird mithin »das Volk« als »notwendige« Verbindung der Lebenden figuriert – und naturalisiert. Leben wird zur unendlichen Verfallsgeschichte. Darin modernisiert sich die christliche Abwertung des Irdischen als Hinfälligem. »Natur« wird zum Ursprung jener Nichtigkeit und die menschl-

⁴⁶⁴ AUEROCHS: »Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert«, S. 35.

che Erkenntnis dessen zur letzten und wahren Möglichkeit der Erlösung. Kunst bereitet dann die Flucht aus der Zeit vor. Sie heilt und mildert ihre Schäden, sorgt sich um die Geistesarmen und übt die Erkenntnis als Erlösung – vom Leben.

Schlingensiefs Dramaturg Carl Hegemann hat in seiner Mitarbeit an den späten Theaterprojekten Schlingensiefs diese kunstreligiöse Perspektive auf das Verhältnis von Kunst und Heilung in den Vordergrund gestellt (vgl. Abschnitt 2.4.3). Dies zeigt, dass der Modus der Verschränkung von Ästhetik und Therapeutik bei Schlingensief eine theoretische Sensibilisierung verlangt dafür, wie Denkweisen und Darstellungsweisen des Lebens beschrieben werden können. Daher sind gerade die Inkohärenzen interessant, die sich in Schlingensiefs ästhetischer Therapeutik abzeichnen. Denn es ist der experimentellen szenischen Ästhetik Schlingensiefs zu verdanken, dass diese die Konturen des Programms von Selbstsorge als ästhetischer Heilsanleitung samt seiner politischen Geschichte der Moderne hervortreten lässt.

So lässt sich einerseits eine Substantialisierung des Lebens beobachten, die Hegemann beispielhaft betreibt, indem dessen Perspektive Kunst als Medium des Zugangs zur Wahrheit sakralisiert, als Zugang zum Rauschen der Natur und zum Exzess des Lebens. Schlingensiefs Todesnähe ermögliche in diesem Sinn eine Kunst, die den Zugang zur Transzendenz regele. Sie vermittele Erkenntnis in das, was notwendig unanschaulich sei, nämlich das Rauschen, das am Grund jedes Lebens sei, jene exzessive Unsicherheit »des Lebens selbst«. Heilung, und das heißt Zugang zum Leben, verspricht der übersättigten Kultur Europas die »aufsteigende Zivilisation Afrikas«. Dieser »negative Vitalismus« aktualisiert das Programm der Kunstreligion samt seiner politischen Signatur des späten 19. Jahrhunderts. Denn hier wird Kunst zur Heilsanleitung, deren Bedingung eine Sakralisierung des Lebens und deren Effekt moderner Kolonialismus ist. Bedingung dieses modernen kunstreligiösen Diskurses ist ein starker Anthropozentrismus, dessen politische Dimension sich in der Trope »Afrika« im Werk Schlingensiefs artikuliert, die einmal mehr das Heilsversprechen einer anderen Welt informiert – Effekt einer surrealen, kolonialen, romantischen Wunschökonomie.

Hingegen kann man, ausgehend von Schlingensiefs Selbstsorgeprojekt, dessen Arbeiten ebenso aus der Perspektive eines »Kritischen Vitalis-

mus« beschreiben. Wie lässt sich die Differenz dieser Perspektiven verorten? Zunächst einmal wird dieser Unterschied durch eine Repolitisierung markiert: Denn mitunter restituiert die zeitgenössische Rezeptionsdebatte kunstreligiöse Programme, wenn es heißt, das sogenannte »Operndorf« sei eine Realisierung von Wagners »Kunstwerk der Zukunft«⁴⁶⁵. Hier wird die Geschichte dieser Ästhetik aus ihrem politischen Zusammenhang gelöst und also depolitisiert, um Schlingensiefel zum interessanten Protagonisten des Kanons moderner Kunst- und Theatergeschichte in der Tradition der als politisch transgressiv gefeierten Avantgarden zu erheben. Die Perspektive des Kritischen Vitalismus erfordert eine sorgsame Kritik der Modi der Erkenntnis des Lebens, die Techniken des Selbst und Praktiken der Sorge informieren. Mit einem Konzept von Medien der Sorge erscheinen Schlingensiefs Selbstdokumentationen als konkrete materielle und mediale Praktiken, die eine kritische Problematisierung zeitgenössischer Vitalismen ermöglichen mittels der Analyse des Verhältnisses von Ästhetik, Medialität und Subjektivierung. Denn Schlingensiefs Selbsttechniken und Sorgepraktiken dokumentieren die konkrete Arbeit daran, Erfahrungen des Lebendigen ästhetisch mitteilbar und darstellbar zu machen.

Aus dem Kontext der Historischen Epistemologie stammend, fragt Kritischer Vitalismus nach der Geschichte und der Geschichtlichkeit des Wissens vom Leben. Kritisch, auch erkenntniskritisch, ist die Epistemologie insofern, als sie nicht nur die Herkunft und Geschichte eines Diskurses zu bestimmen sucht, sondern auch danach fragt, welche Begriffe, Darstellungen, also welche Weisen des Denkens sich im Medium der Begriffe diskursiviert haben. Auf diese Weise sucht sie sich zu beteiligen an einer kritischen Geschichte der Rationalität. So gilt für die Geschichte der Wissenschaften und der Geschichtlichkeit des wissenschaftlichen Wissens vom Leben, dass sie in einem kritischen Verhältnis zur Geschichte der Erkenntnis stehen. In diesem Sinn bestimmt »Kritischer Vitalismus« in Anschluss an Foucault Vitalismus zum »kritischen Indikator« für andauernde konzeptuelle, begriffliche und methodologische Reduktionen des Lebendigen.⁴⁶⁶ Die kunstreligiöse Sakralisierung des Lebens, deren Gene-

⁴⁶⁵ KNAPP: *Formen des Kunstreligiösen*, S. 271f.

⁴⁶⁶ CANGUILHEM/FOUCAULT: *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens*; DEUBER-MANKOWSKY/HOLZHEY/MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«.

se und Diskurs ich hier zur Diskussion gestellt habe, kann als eine solche Reduktion des Lebendigen begriffen werden. Aus dieser Perspektive wird augenscheinlich, dass das moderne, abendländische Programm kunstreligiöser Therapeutik bedingt ist durch eine Vorstellung vom Leben – also selbst einen spezifischen Vitalismus einsetzt –, der das Leben nicht als lebendiges denkt. Es handelt sich um eine Entvitalisierung des Lebens und in diesem Sinne um einen »negativen Vitalismus«: An die Stelle der Geschichtlichkeit des Lebens tritt Verfallsgeschichte, die das Leben als letzten Sinn und Ursprung setzt. Schlingensief's Suche und Explorationen der Geschichtlichkeit modernistischer Verfallsgeschichte sucht diese ausgerechnet von sich selbst zu erlösen – mit dem Problem, dass das Konzept der Erlösung Bedingung eben jenes Modells von Verfallsgeschichte ist. So lässt sich ein wesentlicher Aspekt der immanenten Inkohärenz der Schlingensief'schen Selbstsorge bestimmen. Die Kritik, die mit einer vitalistischen Reformulierung dieser modernistischen Heilsgeschichte auf dem Spiel steht, setzt genau diese Unterscheidung von Geschichte und Natur aufs Spiel. Sie kritisiert diese Unterscheidung mittels eines epistemologischen Begriffs vom Leben. So lassen sich die moderne Sakralisierung des Lebens, das mit dieser zusammenhängende Konzept von Geschichte als Verfall sowie moderne Programme ästhetischer Therapeutik als Elemente eines Diskurses beschreiben, der selbst Teil der Geschichtlichkeit des Lebens ist. Die kritische Arbeit dieses Perspektivwechsels ermöglicht die Dezentrierung eines Anthropozentrismus, der ein Denken des Lebendigen wie lebendiges Denken radikal verstellt. Eine solche Praxis kann man in spielerischer Umformulierung Foucaults als Sorge um die Art zu leben, bezeichnen.⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ FOUCAULT: »Begriffe zu machen ist eine Art zu leben«, Vgl. DEUBER-MANKOWSKY/HOLZHEY/MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«, S. 15.

3 Jelineks Überleben im Internet

3.1 Einführung

3.1.1 Was ist ein Onlineroman?

Dieses Kapitel widmet sich Elfriede Jelineks Onlineromanprojekt *Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman*.⁴⁶⁸ Es verfolgt eine mediengeschichtliche Perspektive, die von den konkreten technischen und diskursiven Erscheinungsbedingungen des Romanprojekts ausgeht, und diese mit einer Analyse der ästhetischen Verfahren des Textes verknüpft. Methodisch impliziert das, *Neid*... als einen Roman ernstzunehmen, was eine besondere Bedeutung literaturtheoretischer und -geschichtlicher Aspekte einbringt, und diese Perspektive mit Fragen nach Medialität und medientechnischen Bedingungen zu verbinden. In der Verschränkung von Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens, medialen Gebrauchswesen und Medientechniken sowie literarischer Poetik zeigt sich, dass *Neid*... in der Geschichte literarischer Autobiographie bis zu ihrer zeitgenössischen Version als Onlinetagebuch im Weblogformat situiert ist, und darüber als Medium der Sorge und Gegenstand ästhetischer Therapeutik lesbar wird: *Neid*... bearbeitet die Tradition literarischer Autobiographie kritisch als Diskurs jener Individualisierung, die mit Foucault als »Objektivierungsform[en], die den Menschen zum Subjekt mach[t]«,⁴⁶⁹ begriffen werden kann. Der kritische Abstand zu den tradierten Formen und Poetiken autobiographischen Schreibens ermöglicht es dem Onlineroman, mit Prak-

⁴⁶⁸ Jelinek: »*Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman*«. Im Folgenden abgekürzt: *Neid*...

⁴⁶⁹ FOUCAULT: »Subjekt und Macht«, S. 81.

tiken des Über-sich-selbst-Schreibens im Sinne von Foucaults Konzept der Techniken des Selbst zu experimentieren. *Neid*... öffnet eine kritische Praxis und ästhetische Arbeit an Subjektivierungsweisen⁴⁷⁰ und erprobt literarische Möglichkeiten und Operationen der Veränderung von Denk- und Existenzweisen.⁴⁷¹ Der Roman entwirft einen virtuellen Wohnraum für seine Ästhetik des Über-sich-selbst-Schreibens im Internet, um mit Verfahren der Selbst/Dokumentation zu experimentieren, die ohne die Vorstellung eines literarischen ›Selbstaudrucks‹ und ohne beglaubigenden Realitätsbezug auskommen.

Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman ist zwischen 2007 und 2008 auf der persönlichen Webseite der Autorin Elfriede Jelinek erschienen.⁴⁷² Elfriede Jelinek betreibt diese Seite seit 1996. Sie entspricht bislang dem technischen Standard der 1990er Jahre: Die Webseite ist in HTML4.1⁴⁷³ programmiert, also in einer Technik, die man, nach der Wende zum sogenannten »Web 2.0«⁴⁷⁴ retrospektiv »Web 1.0« nennen würde. Es handelt sich also um den virtuellen Raum eines frühen Internets, der im zeitgenössischen Internet fortbesteht, dessen mediale Bedingungen sich längst geändert haben. Jelineks Webseite ist in dieser Hinsicht unzeitgemäß, und dieser Umstand ist mehr als eine lakonische Bemerkung wert, denn ihm verdankt sich die mediale Umwelt, in der sich *Neid*... situirt.

Anders als bei dem ab 2004 sich durchsetzenden Standard der Konnektivität, Kommunikabilität, der »Blogosphere«⁴⁷⁵ und des Web-als-Plattform-Paradigmas, das User*innen als wichtigste Akteur*innen erkennt, und dessen Vorläufer sich in den frühen Experimenten mit persönlichen Weblogs finden, bleibt Jelineks Webseite anachronistisch. Die Webseite birgt kaum externe Links, und Indexing im Internet Archive

470 Ebd., S. 91.

471 Vgl. FOUCAULT: »Technologien des Selbst«, S. 968.

472 JELINEK: »Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman«.

473 HTML4.1 gibt es seit 1999; laut Wikipedia war es bis 2014 ein weit verbreiteter Standard: »Hypertext Markup Language«, in: Wikipedia (07.08.2018), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hypertext_Markup_Language&oldid=179802714 (abgerufen am 28.08.2018).

474 O'Reilly, Tim: »What Is Web 2.0« (2005), <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (abgerufen am 19.03.2018).

475 Ebd.

ist ausgeschlossen. Sie setzt keine Cookies und bietet keine Voraussetzungen, User-Verhalten zu analysieren, mit Ausnahme der Zählung von Aufrufen. So ist es beinahe bemerkenswert, dass die Seite überhaupt von Suchmaschinen indiziert werden kann. Dabei wird sie bis in die Gegenwart kontinuierlich mit Texten der Autorin »gefüttert«: Es finden sich poetische Texte zu Literatur, Theater, Kino, Kunst ebenso wie Notizen, politische Statements und Essays sowie wenige autobiographische Texte, etwa zu Jelineks Vater und Claire Felsenburg, einer Tante Jelineks, die dem jüdischen und von den Nationalsozialist*innen verfolgten Teil der Familie Jelinek angehörte. Über 500 Materialien sind bislang auf diese Weise der Öffentlichkeit zur Verfügung gestellt worden. Jelinek gehört damit zweifellos zu jenen Autor*innen im deutschsprachigen Raum, die als erste Generation das Internet als Medium neuer, eigenständiger Publikationsweisen sowie als Möglichkeit zum Experiment mit Formen entdeckt haben. Es sind dabei gerade die kleinen Textformen, die gegenüber den kanonischen Formen des Buchmarkts den Autor*innen spielerische Möglichkeit geben: So richtet Jelineks Webseite die Rubriken »Notizen«, »Vermischtes« und »Aktuelles« ein, die Textformen jenseits von Gattungsdefinitionen entwerfen. Jelineks »Notizen« sind mit einem hohem dokumentarischen Anspruch verbunden. Die Autorin verknüpft darin eigene Texte mit Bildern – Fotos, Zeichnungen, Dokumente, Kunstwerke –, und bindet Zitate anderer Texte ein, die aus der Wikipedia, der Tagespresse oder aus der Philosophie- und Literaturgeschichte stammen können. Sie versieht diese Materialien mit mal mehr, mal weniger genauen Quellenangaben, aber immer mit einer Datierung. Überarbeitungen werden vermerkt, nicht nur durch die Metadaten der Webseiten, sondern explizit als Annotation auf der Webseite selbst. Jelineks digital publizierte Texte sind also immer zeitlich situiert. In einem Kommentar zu *Neid...* beschreibt die Autorin diese Praxis als bewusste Strategie, um die Texte ihrer Geschichtlichkeit auszusetzen und dem Schreiben jedes Versprechen des Überlebens des*der Autor*in im Werk zu rauben:

Ich hebe ja oft Tagesneuigkeiten und Aktualitäten, auch Klatsch und Tratsch, in die Texte hinein, um ihnen ihr Verfallsdatum einzuprägen. Das muß man ihnen immer wieder einbläuen, sonst vergessen sie es. Jeden Augenblick können sie fällig sein, und das ist gut so. Wenn ich sterbe, warum soll dann dieses Geschreibe leben dürfen? Es darf aber, irgendwo wird es überleben, in irgendeiner Maschine.

Ich hätte vieles, das mir zu intim war, niemals in einem Buch schreiben wollen und können. Es soll so schnell verzehrt sein wie ein Hamburger oder eine Leberkäsemmel. Es ist zum raschen Verbrauch bestimmt. Holen Sie es sich, wenn Sie wollen, wann immer Sie wollen, in Ihr Handy, auf Ihren Computer, in Ihr electronic book [...].⁴⁷⁶

Diese Praxis ist sehr wichtig für das Onlineromanprojekt *Neid...* und dessen Erscheinungsweise, digitale Umgebung und Ästhetik. Denn als einziger vollständiger Prosa-Text bzw. fertiger Roman ist *Neid...* für die Webseite der Autorin entstanden und nur hier veröffentlicht. Dass der Roman seit Veröffentlichung nicht oder nur so geringfügig verändert worden ist⁴⁷⁷ – wie es für Buchpublikationen aufgrund der spezifischen Produktionsbedingungen üblich ist –, und es sich somit um ein abgeschlossenes Werk und keine serielle oder dynamische Textform handelt, macht ihn in gewisser Weise zu einer »Simulation biblionomer Formen« im Rahmen der Netzliteratur. Dennoch ist das Romanprojekt nicht einfach als traditionell publizierter Roman mit konventionellen gattungspoetischen Kriterien zu beschreiben. Vielmehr ist seine Retroästhetik und Medialität ernst zu nehmen.

476 JELINEK, Elfriede: »Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu »Neid«), in: elfriedejelinek.com (25.06.2008), <http://204.200.212.100/ej/fanmerk.htm> (abgerufen am 04.09.2019).

477 Die vorliegende Fassung des Onlineromans ist laut Metadaten des PDF am 24.12.2011 erstellt und zuletzt bearbeitet worden. Da *Neid...* bis 2008 erschien, hat Jelinek also durchaus noch Veränderungen vorgenommen; diese sind meinen Recherchen zufolge aber geringfügig. In dieser Hinsicht unterscheidet sich die Onlinepublikation nicht kategorial von Buchpublikationen, an welchen bei Neuauflagen gewöhnlich Änderungen vorgenommen werden. Anders als bei Buchpublikationen können aber Änderungen der Webversion des Onlineromans aufgrund der technischen Infrastruktur nicht zuverlässig nachvollzogen werden. Die letzte Änderung der Webseitenversion datiert auf den 08.12.2016, JELINEK, Elfriede: »Neid. Privatroman. Erstes Kapitel«, in: elfriedejelinek.com (08.12.2016), <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fneid1.htm#25> (abgerufen am 28.08.2018). Im Internet Archive findet sich jedoch noch eine ältere Version von 2014. Sie weist jedoch keine nennenswerten Differenzen auf: JELINEK, Elfriede: »Neid (frühere Fassung)«, in: Webarchive (20.03.2014), https://archive.is/http://204.200.212.100/wessely/fneid* (abgerufen am 28.08.2018). Jelinek erschwert es den Leser*innen, die Versionierung des veröffentlichten Manuskripts nachzuvollziehen – was daran erinnert, dass Daten online eben doch flüchtiger sind.

So sind die Rechte an online publizierten Texten auf den jeweiligen Unterseiten des Weblogs für jeden Text spezifisch angegeben. Für *Neid*... gilt:

Sämtliche hier wiedergegebenen Texte sind urheberrechtlich geschützt und dürfen ohne ausdrückliche Erlaubnis in keiner Form wiedergegeben oder zitiert werden.⁴⁷⁸

Nach dieser Rechterklärung wäre selbst eine Untersuchung im wissenschaftlichen Rahmen, die sich auf Zitate der Texte stützt wie die vorliegende, explizit auf Erlaubnis der Autorin angewiesen. Hier ist bereits ein Hinweis auf die Genrebezeichnung des *Privatromans* enthalten: Jelinek behält sich vor, den Text als ihr Eigentum zu betrachten, der zwar vollkommen öffentlich im Internet vorliegt, aber durch die Unabhängigkeit von Verlagshäusern dem Literaturmarkt entzogen ist.⁴⁷⁹ Es handelt sich um die paradoxe Form einer veröffentlichten Privatpublikation, um einen medialen Status also, der in der Tradition privater diaristischer Praktiken liegt, hier aber die Form eines digital veröffentlichten Romans angenommen hat.⁴⁸⁰ Das zeigt, wie bewusst und konzeptionell die Autorin mit Formaten, Genrebezeichnungen und Gattungszugehörigkeiten, diskursiven Publikations- und Distributionsbedingungen umgeht.

478 Jelinek: »Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman«.

479 Gerald Raunig beschreibt ein mögliches Szenario von Autor*inschaft unter digitalisierten Bedingungen, das wie ein Negativmodell von *Neid*... erscheint: »In Zukunft werde ich dank Amazon vielleicht auch nur von meinem US-amerikanischen Verlag ersucht werden, für die nächste englische Auflage diese eine Stelle etwas umzuschreiben, hier und da noch etwas zu kürzen, vielleicht überhaupt eine Kurzfassung zu erstellen, die ca. einem Viertel des Originaltexts entspricht und mit einem vom Verlag nach LeserInnen-Befragung ausgewählten spektakulären Titel gekrönt wird – das alles natürlich auf der objektiven Datengrundlage des ›Leseverhaltens‹ ›meiner‹ LeserInnen. Und das im Prinzip in einer unendlichen Feedback-Schleife und Kette von immer neuen Versionen, die das Buch als auf ewig un abgeschlossenes Werk erscheinen lassen. Vom Slogan des offenen Kunstwerks ist es nur ein kleiner Schritt zum sisyphosen Alptraum der nunmehr gezwungenermaßen interaktiven Autorin, die eine neue Form von maschinischer Indienstnahme erfährt. Immerzu angeschlossen an die Maschine regiert das anonyme Datenvolk über das interaktive Schreiben.«, RAUNIG, Gerald: *DIVIDUUM*, Wien: transversal texts 2014, S. 19.

480 Vgl. BINCZEK, Natalie, Till DEMBECK und Jörgen SCHÄFER (Hrsg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin: de Gruyter 2013, S. 424, 435ff.

Die Veröffentlichung von *Neid...* fällt dabei genau in die Phase der Transition des Internets zum »Web2.0«. Statt User Generated Content und der allgemeinen Rekonfiguration von Modi der Sozialität mit dem Aufkommen der sogenannten »Sozialen Medien«, den neuen Techniken und Modi der Partizipation und auch der Subjektivation,⁴⁸¹ entzieht sich Jelineks Praxis mit dem Internet umzugehen auch dessen Marktlogiken. *Neid...* reflektiert diese Transition des Internets auf mehreren Ebenen; insbesondere im Modus des Formzitats⁴⁸² der Onlinetagebücher von Rainald Goetz (*Abfall für alle, Klage*)⁴⁸³ (vgl. Abschnitt 3.2.3). So lässt sich *Neid...* als Reaktion auf sich verändernde mediale Bedingungen lesen, als Reflexionsraum der Mediengeschichte des frühen Internets der 80er und 90er Jahre. Denn das frühe Internet produzierte ein Imaginäres, das von der Vorstellung einer virtuellen Welt geprägt war, die von der Realwelt verschieden und abgetrennt ist. Diese »andere«, virtuelle Welt wird so zur Artikulation wie Experimentalanordnung jener Wünsche einer möglichen

481 »Mit dem Platzen der Dotcom-Blase zur Jahrtausendwende bremste sich diese Entwicklung [weg von den sich selbst organisierenden Communities, hin zu kommerziell orientierten Plattformen] kurzfristig ein. Aber schon bald wurden die alten Schlagwörter von Demokratie, Partizipation und Offenheit der Netze dazu benutzt, neue Geschäftsfelder zu generieren.«, APPRICH, Clemens: *Vernetzt – Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft*, Bielefeld: transcript 2015, S. 178. Apprich geht in seiner Analyse der »Entstehung der Netzwerkgesellschaft« an Fallbeispielen der Frühgeschichte sogenannter »digitaler Städte« auf die Entstehung und Formierung des kritischen Netzwerkdiskurses ein, und diskutiert die Aushandlungsprozesse, Politiken und Techniken, also das »Medien-Werden« (Joseph Vogl) des Netzwerks. Eine solche Analyse ist mit Blick auf die Hegemonie neoliberaler Netzwerkkonzepte der Gegenwart interessant. Vgl. hierzu: VOGL, Joseph: »Medien-Werden: Galileis Fernrohr«, in: VOGL, Joseph und LORENZ ENGELL (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte: Mediale Historiographien*, Bd. 1, München: Wilhelm Fink 2001, S. 115–123. Vgl. außerdem: EICKELMANN, Jennifer: »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter: Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies, Bielefeld: transcript 2017.

482 Weiterführend zum Formzitat bei Jelinek, vgl. ANNUSS, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 2007; KOVACS, Teresa: *Drama als Störung: Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*, Bielefeld: transcript 2016.

483 GOETZ, Rainald: *Abfall für alle: Roman eines Jahres*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003; GOETZ, Rainald: *Klage*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.

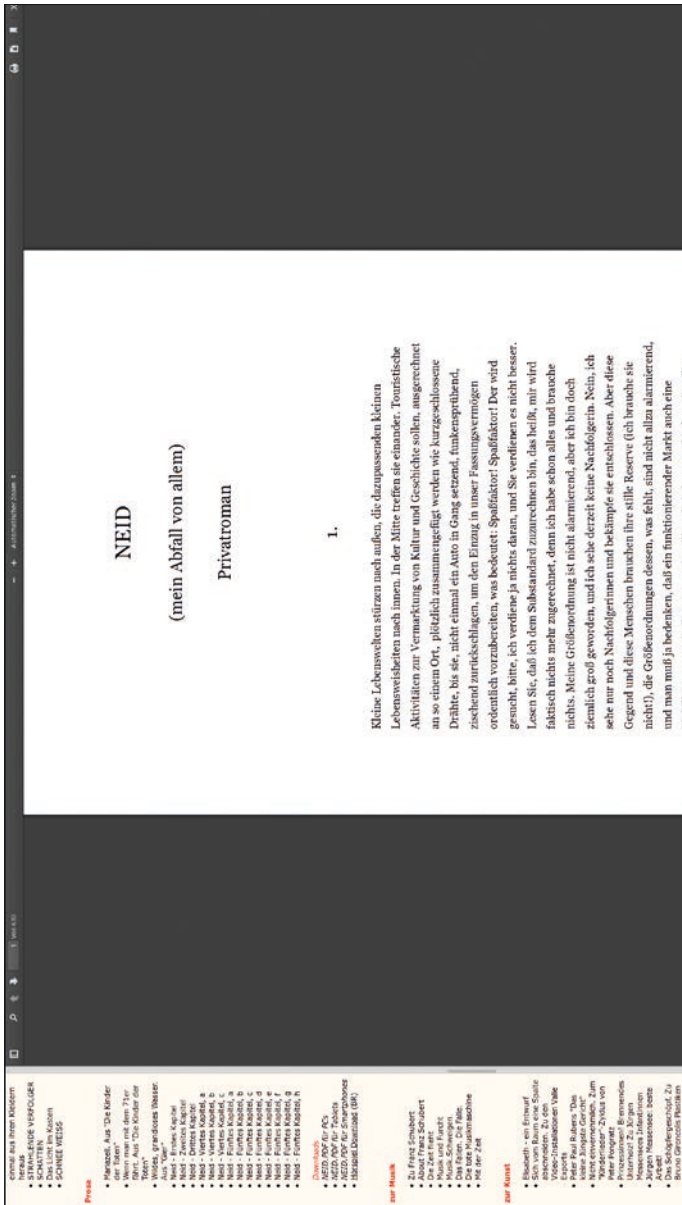
anderen Ordnung der Subjektivierungs- und Lebensweisen – von anderen Geschlechterordnungen, Begehrensweisen bis hin zur Umarbeitung physikalischer Gesetze: »mind over matter«. ⁴⁸⁴ *Neid...* reagiert auf diese frühe Mediengeschichte des Internets, indem der Text deren materialistische Wunschnormen aufgreift und umarbeitet. Dabei thematisiert bereits der erste Satz des Romans ein räumliches Spiel um das Innen und Außen, um Wünsche des hier und dort, das die Trennung der Sphären zurückweist: »Kleine Lebenswelten stürzen nach außen, die dazupassenden kleinen Lebensweisen nach innen.« [NEID, 1].

Jelineks Romanprojekt rückt in diesem Sinne nicht nur als ein feministisches in den Vordergrund – was naheliegt, da Jelinek aus einer feministischen Position heraus das Schreiben begonnen hat –, sondern insbesondere in seiner latenten Verbindung zu Cyberfeminismen. ⁴⁸⁵ Die merkwürdige mediale Opazität von *Neid...*, die den Text unzeitgemäß hinsichtlich vermeintlich zeitgemäßer fortschrittlicher Medialitäten von Netzliteraturen erscheinen lassen, erscheint mediengeschichtlich dann als literarisches Symptom der Genese digitaler, virtueller Räume seit der Zäsur, die das Internet zu Beginn des 21. Jahrhunderts vollzogen hat. In den folgenden Analysen richtet sich daher folgende Frage an das Projekt *Neid...*: Welchen asketischen Raum entwirft Jelinek literarisch im Internet, und wie lässt sich dieser mediengeschichtlich verorten?

Vor diesem Hintergrund sind die Konzeption des Formats des Romans und seine medialen Bedingungen diskussionswürdig: Das Romanprojekt *Neid...* liegt in zwei Erscheinungsweisen vor, die beide über die Webseite distribuiert werden. Man kann es als Webseite im Browser selbst lesen, oder als PDF herunterladen (s. Abb. 13). Es liegen drei verschiedene PDF-Versionen vor, die sich im wesentlichen durch die Schriftgröße unterscheiden, aber durch ihre Benennung funktional an verschiedene Arten von Endgeräten angepasst sein sollen, nämlich Smartphones, Tablets und PC. Auch das ist unzeitgemäß und vielleicht sogar einfach ein Witz – wären doch digitale portable Formate in der Lage, die Ansicht auf dem Endgerät selbst zu vergrößern oder zu verkleinern, und sind somit

⁴⁸⁴ DRAUDE, Claude: »Introducing Cyberfeminism«, in: OBN – Old Boys Network (2003), http://www.obn.org/reading_room/writings/html/intro.html (abgerufen am 19.03.2018).

⁴⁸⁵ Ebd.

Abb. 13: Screenshot der Webversion von *Neid...*

viel besser an Usability-Kriterien angepasst, als verschieden formatierte PDFs. Im Rahmen dieser Arbeit zitiere ich aus pragmatischen Gründen einfacher Nachweisbarkeit die sogenannte *PC-Fassung*, die den Roman text so formatiert, das er ein gängiges Buchseitenformat digital simuliert. Er zählt dann insgesamt 630 Seiten.

Die Erscheinungsweise der in HTML-programmierten Webseite unterscheidet sich allerdings wesentlich von der das Buchformat simulierenden PDF-Version. Denn hier handelt es sich um eine eigenwillige Darstellungsweise, die, indem sie den Text in willkürliche Abschnitte teilt, entfernt an das Format der in HTML-gescripteten 90er Jahre-Experimente mit Onlineblogs erinnert, wie etwa Goetz' *Abfall für alle*. Gleichzeitig bleibt das Format seinem Inhalt gegenüber aber vollkommen indifferent. Die Zerteilung des Textes auf den Webseiten ermöglicht eine ganz andere Lektüre als das PDF: Die Webseitenversion befreit etwas von der Erwartung, den Roman chronologisch wie ein Buch lesen zu müssen.

Die einzelnen Abschnitte im Webseiten-Roman sind fortlaufend nummeriert und jede Nummer ist mit einem Bild verlinkt, das wie eine Art digitaler Adventskalender als Header am oberen Rand der Webseite platziert ist (vgl. Abb. 12). Die nummerierten Abschnitte verlinken also auf das Bild. Es handelt sich dabei um barocke Bilder, die bildgeschichtlich auf die Technik und Tradition der Rhetorik verweisen.⁴⁸⁶ Die Tradition der Rhetorik prägt Jelineks textuelle Schreibweisen deutlich. Neben einem Bild (TRIUMPH DES TODES, 1562) von Pieter Bruegel, dem Älteren, wird insbesondere Hieronymus Boschs⁴⁸⁷ berühmte Darstellung DIE SIEBEN TÖDSÜNDE UND DIE VIER LETZTEN DINGE⁴⁸⁸ aus dem späten 15. Jahrhundert in den Vordergrund gestellt (s. Abb. 12). Es illustriert somit jedes Kapitel der Onlinepublikation des Romans. Im Header jeder Seite ist eine Abbildung des gesamten Bildes zu sehen; am unteren Ende jeder Unterseite sind vergrößerte Teilausschnitte platziert. Die Bildrechte werden

486 GEITNER, Ursula: »The real thing. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, in: DÜNNE, Jörg (Hrsg.): *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 95–125, hier S. 112f.

487 Die Autor*inschaft des Bildes ist unter Kunsthistoriker*innen umstritten; es könnte auch von einem*einer Schüler*in Boschs gemacht worden sein.

488 Es handelt sich um eine Tischplatte, nicht um ein Wandgemälde, der Größe 120 × 150 cm, das im Museo del Prado, Madrid, archiviert ist.

übrigens nicht ausgewiesen. *Neid*... ist außerdem Teil eines Romanzyklus zu den sieben Todsünden, zu denen die Offlineromane *Gier. Ein Unterhaltungsroman*⁴⁸⁹ und *Lust*⁴⁹⁰ gehören sowie ein Theatertext mit dem Titel *Wut* (UA 16.04.2016 Kammerspiele, München). Zwischen Bildikonographie und Romanpoetik liegt eine Ähnlichkeitsbeziehung nahe: Das Genießen überladener und wimmelnder Darstellungsweisen sowie eine Technik der Amplifikation, der Anhäufung von Topoi eines Stoffes, ermöglichen Jelineks literarische Montagetechnik (vgl. Abschnitt 3.2.1). Dabei entbehren barocke, ästhetische Verfahren Jelineks nie einer gewissen Ironie und Spielfreude: Von Bosch's Renaissancebild erbt *Neid*... ebenso ein wenig ironische Zahlenmystik,⁴⁹¹ denn aus dem gesamten Text ist die Zahl ›7‹ verschwunden – sie taucht weder als Benennung der Seitenzahl noch sonst im Text auf (statt der Seitenzahl ›177‹ bildet die Fußzeile etwa nur eine ›1‹ ab).

Die Erklärungsbedürftigkeit des Formats des Onlineromanprojekts *Neid*... ist Teil seiner ästhetischen Strategie: So lieferte die Webseite Jelineks kurz nach dessen Erscheinen eigens eine Gebrauchsanweisung für den Roman. So heißt es in *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug*:

Ich habe das Gefühl, etwas zum Privatroman *Neid* sagen zu müssen. Jetzt flehen mich schon seit Wochen meine besten Freundinnen und Freunde an, fast weinend, das Buch *Neid*, das gar kein Buch ist, nicht lesen zu müssen. Sie glauben, sie müssen es, wie jedes ordentliche Buch (bei dem man das Ende nicht vor dem Anfang kennen soll, manchmal, bei einem Krimi, will man das ja wider besseres Wissen), von vorne bis hinten durchlesen. Gut, also kein Buch, meinerwegen, ja, wegen mir!, aber: Ausdruck kompliziert und papierverschlingend, neuer Toner muß gekauft werden, die Blätter fliegen herum wie Vögel, man kann sie nicht bändigen, man kann sich mit diesem Papierhaufen nicht auf den Balkon setzen,

489 JELINEK, Elfriede: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002.

490 JELINEK, Elfriede: *Lust*, 14. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1992.

491 POKORNY, Erwin: »Die sogenannte Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen«, in: *Frühneuzeit-Info Sonderausgabe: Die sieben Todsünden in der Frühen Neuzeit*/21, Bd. 1+2 (2010), S. 35–43, hier S. 41, http://kunstgeschichte.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/inst_kunstgeschichte/Texte/pokorny_Sieben_Tods%C3%BCnden.pdf (abgerufen am 25.04.2014).

überhaupt nicht ins Freie, ins Offene, man kann das nirgendwohin mitnehmen, es kommt alles durcheinander. Man muß es dann womöglich wieder ordnen. Man bereut schon bald bitter, es ausgedrückt zu haben, denn nun ist das Papier verschwendet, das hat ja schließlich auch was gekostet, Bäume mußten gefällt werden, nur damit einem selbst das dann überhaupt nicht gefällt, was man da liegen hat, dieser Klotz, dieser unordentliche Papierstrunk, dieser Blättertorso, den man nie im Leben auf Kante kriegt, nicht einmal, wenn man sich die Kante selber gibt. Wie beträgt man sich diesem Betrug, ich meine diesem Roman gegenüber? Bitte, ich zum Beispiel möchte das eh nicht lesen müssen. Mir ist das ja egal, ob es jemand liest oder nicht, und meine Freunde bleiben weiterhin meine Freunde, ob sie meine Sachen nun lesen oder nicht. Was jammern sie mich an? Ich doch nicht! Was auch immer. Ich möchte nur gern sagen, wie ich es mir vorstelle: Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken. Man kann natürlich, aber man soll nicht.⁴⁹²

Die möglichen medialen Gebrauchsweisen werden also im Kontext des Romanprojekts mitreflektiert: Dass es sich um einen Onlineroman und eben nicht um ein Buch handelt, bemerkt man spätestens, wenn man versucht, den Text wie ein Buch zu lesen. Denn gerade in ausgedruckter Form wird klar, dass die Chronologie der Seiten der PDF-Version – fast – keine Rolle spielt, sowie dass die Kapitel, die den Text strukturieren – in HTML wie im PDF – keine Struktur liefern. Vielmehr stellt die Form dieses Materials solche Strukturen in Frage. Denn *Neid*... bearbeitet aktiv seine möglichen Lektürepraktiken, ist selbst ein Medium der Übung spezifischer Rezeptions- und Gebrauchspraktiken. Rhetorisch spielt der Text mit vermeintlicher »Flüchtigkeit«, Mündlichkeit und simuliert passagenweise sogenanntes »automatisches Schreiben«. Narrativ spielt er mit Strategien ständiger Abschweifung und unzuverlässiger Erzählung. Er entwirft eine Poetik, die den autobiographischen Modus von Authentifikation und Verkörperung in Frage stellt, und dabei mittels präziser narrativer und rhetorischer Konstruktion verhindert, dass sich jemals eine Geschichte, geschweige denn eine konsistente Selbsterzählung einrichte.⁴⁹³

492 JELINEK: »Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu »Neid«).

493 *Neid*... ist daher literaturgeschichtlich zu Recht in Verbindung gebracht worden mit *Tristram Shandy*, einem Roman, der Mitte des 18. Jahrhunderts den Stil der sich damals abzeichnenden Konjunktur der literarischen Autobiographie persifliert, und dessen Stilelemente wie unzuverlässige Erzählung, Fiktio-

Holen Sie sich einen runter von mir, holen Sie sich etwas von mir runter, überfliegen Sie es, buchstabieren Sie es, kriechen Sie rein, kommen Sie wieder raus oder bleiben Sie drin. Die Sache ist ordentlich gearbeitet und ixmal überarbeitet, aber Sie können es einfach so überfliegen, als wäre das nichts...⁴⁹⁴

Es ist, als ob *Neid*... eine Wette darauf unterhielte, dass sich seine Form zersetzt, die Seiten wie Blätter wegfiegen und sich verflüchtigen. Das Onlineromanprojekt konfrontiert unablässig mit der Frage, wie man überhaupt mit ihm umgehen soll. Denn es ist nicht möglich, den Erzählfäden zu folgen, es stellt sich keine Narration – im weiten Verständnis des Begriffs – ein. Das schiere Lesen wird zu einem frustrierenden Vorgang, Digressionen deterritorialisieren jeden Lektürevorgang. Bereits auf der ersten Seite beginnt der Text selbstbewusst mit dem prekären »Fassungsvermögen« [NEID, 1] zu spielen, das mit der Spaßgesellschaft in Verbindung gebracht wird. In der Webversion ist dieses mangelnde Fassungsvermögen viel spielerischer inszeniert als im simulierten Buchformat, das, wenn es wie ein Roman im Buchformat mit allen gattungspoetischen Implikationen gelesen wird, eine Rezeptionshaltung strenger Askese angesichts der Textwüsten erfordert. Die Webversion hingegen drängt weitaus weniger als ein Buchseitenformat auf chronologischen und quantitativen Fortschritt, schon allein weil aufgrund des Erscheinens des Textkorpus auf verschiedenen Unterseiten der Webseite ein Lektürevorgang nicht quantitativ messbar oder auch nur überblickbar ist. Die Webversion ermutigt, den Text in kleinen Häppchen, mehr scrollend den lesend, mehr flanierend, eher räumlich als zeitlich zu rezipieren und ihn immer wieder in Verbindung zu setzen zum vorangestellten Bildmaterial.

Meine eigene Lektüre springt notwendig zwischen den differenten Formaten und Medialitäten des Romanprojekts hin und her. Medialität zeigt sich hier gerade »im Gebrauch«.⁴⁹⁵ Sie ist geprägt von den media-

nalisierung der Erzähler*inposition sowie eine nur simulierte chronologische Struktur sich durchaus bei Jelinek wiederfinden, vgl. STERNE, Laurence: *Tristram Shandy*, übers. von. Rudolf Kassner, 7. Aufl., Zürich: Diogenes 1995.

494 JELINEK: »Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu »Neid«).

495 »Medialität zeigt sich, so die These, in ihrem Gebrauch, den es zu beschreiben gilt. Die Überlegung, dass sich im Gebrauch von Medien etwas zeigt, das nicht gesagt werden kann, findet sich bereits beim frühen Wittgenstein des Tractatus

len Möglichkeiten der digitalen Erscheinungsweisen: diachrone Lektürewesen, das Suchen und Auffinden von Erzählsträngen und Sujets mittels Suchbefehlen, Annotationen und Kommentierungs-, Speicher- und Übertragungstechniken von Textausschnitten. Digitale Rechercheverfahren arbeiten nicht nur an der Rezeption des Onlineromans mit, sondern auch an seiner Produktion: Alles Wissen, so heißt es in *Neid...*, stehe sowieso schon bereit [vgl. NEID, 61; 63], nämlich online, wie etwa Informationen über geologische Bedingungen, industriegeschichtliche Details der im Roman dargestellten Region in der Steiermark oder auch zeitgeschichtliches Wissen und mediale Ereignisse, die im Roman verarbeitet sind.

Na, Sie haben es so gewollt, jetzt sehen Sie eben gar nichts, Ende der Führung, und wenn Sie meine Aufrichtigkeit hier nicht ertragen, ist mir das auch egal. Sie müssen nicht lesen. Keiner muß. Keiner muß Flüchtigkeiten oder gar Dauerhaftes lesen, die Sonne scheint ja immer entweder zu früh, zu spät oder gar nicht. Machen Sie doch, was sie wollen! Aber kommen Sie mir ab sofort, diesen Zeitpunkt habe ich willkürlich bestimmt, nicht mehr in meine Nähe! [NEID, 120]

Kann man die Praxis des Lesens dieses Romans vielleicht produktiver beschreiben, wenn man es »räumlich« versteht, spielt dennoch Zeitlichkeit über die medialen Bedingungen und ihren Konsequenzen für Lektürewesen eine Rolle hinsichtlich einer experimentellen literarischen Eigenzeitlichkeit des Romanprojekts: Denn die gerade durch das Format

logico-philosophicus: »Was in den Zeichen nicht zum Ausdruck kommt, das zeigt ihre Anwendung. Was die Zeichen verschlucken, das Medium spricht ihre Anwendung aus« (Wittgenstein 1984 [1921]: 3.262). 68), BURKHARDT, Marcus: *Digitale Datenbanken: eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*, Bielefeld: transcript 2015, S. 60. Vgl. auch zum Begriff der »medialen Konstellation«, ebd., S. 58ff. Diese pragmatische Perspektive, Medien und Medialität von ihrem Gebrauch her zu verstehen, die sich von technikdeterministischen Ansätzen distanziert, ist sehr gut vereinbar mit der pragmatischen Dimension der Diskursanalyse, wie Marcus Stauff für eine diskursanalytische Mediengeschichte bemerkt hat, die die »Konstitution des historischen und kontingenten Gegenstands ›Medien‹ und die Möglichkeitsbedingungen eines Wissens von den Medien nachzuvollziehen« ermögliche, STAUFF, Markus: »Mediengeschichte und Diskursanalyse«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16/4 (2005), S. 126–135, hier S. 126.

medial bedingte, prozessuale und verräumlichende Lektürepraxis steht in einem extremen Spannungsverhältnis zur ästhetischen Eigenzeitlichkeit des Textes, der eine starke Poetik des Endes einsetzt, wenn es mit dem letzten Satz heißt: »Weiter gibt es nichts zu sagen, als das, worauf wir alle warten, daß wir endlich kommen dürfen.« [NEID, 630]. Könnte der Textkorpus über weite Strecken, wie durch die Webversion angedeutet, in variablen Ausschnitten unter Verzicht auf Chronologie gelesen werden, so gilt das nicht für dessen Ende. Zersetzung und Flüchtigkeit werden durch eine Art literarischer Technik der Verendlichung aller Elemente und Sujets des Textes beendet. Spezifisch für die Rhetorik der Dichtung Jelineks sind ihre musikalischen und kompositorischen Elemente, die im Vollzug des Textes dessen Sujets – Motive, Topoi, Narrationen, Figuren und Figurationen –, in disharmonischen Intervallen immer wiederkehren lässt, sie wiederholt, serialisiert, semantisch kontrastiert, mit ihnen spielt. Diese Sujets – unter ihnen insbesondere das Sujet der Autorin-Figur selbst – werden im Vollzug seltsam eigenschaftslos, unauffindbar und unbestimmt.⁴⁹⁶ Jelineks Schreiben als »Textflächen«⁴⁹⁷ zu beschreiben, ist dann präzise, wenn es meint, dass sprachliche Äußerungen in ihrem Gefügt-Sein untersucht, differenziert und in ein unendliches – letztlich erschöpfendes – Spiel überführt werden. Gerade diese Technik, mit welcher der schier unendliche, strömende Fortgang des Textes und seine rhetorische Serialität wie mediale Modularität vom Ende her problematisiert werden, stellt für die folgende Analyse von *Neid*... ein wichtiges Kriterium dar.

Im Verlauf dieses Kapitels zeigt sich, dass Jelineks Praxis ein anderes methodisches Vorgehen erfordert als Schlingensiefs, will man sie unter den Begriffen von Selbsttechniken und Selbstsorge analysieren. Dennoch ist die Arbeit Jelineks immer wieder mit Schlingensief in Verbindung gebracht worden, worauf ich an dieser Stelle kurz verweisen will: So hat die erste große Anthologie zu Schlingensief der Verbindung

496 Vgl. VOGEL, Juliane: »Keine Leere der Unterbrechung« – Die Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte«, in: *Modern Austrian Literature* 39/3/4 (2006), S. 15–26, hier S. 21.

497 JELINEK, Elfriede: »Textflächen«, in: elfriedejelinek.com (17.02.2013), <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (abgerufen am 23.03.2017).

beider Künstler*innen ein ganzes Kapitel gewidmet.⁴⁹⁸ Elfriede Jelinek hat diesem Kapitel einen Text beige-steuert, der sich – wie üblich – auch auf ihrer Webseite findet.⁴⁹⁹ Es handelt sich um einen im Auftrag Schlingensiefs entstandenen Text mit dem Titel *Tod-krank.doc*. Jelinek erhielt den Auftrag zu diesem Text für Schlingensiefs MEA CULPA.... So ist er in extrem geschrumpfter Form in deren Programmheft und in ihr Archiv von Materialien der Selbstsorge eingegangen. Es findet sich dort nur ein kurzer Abschnitt des Textes wieder.⁵⁰⁰ Jelinek hat dann diesen zu einem längeren Text mit mehreren Teilen ausgebaut, dessen dritter Teil, *In der Krankheit*, für Schlingensief entstanden ist. Diese Spur direkter Zusammenarbeit zwischen beiden Künstler*innen mit Bezug zu Praxen der Selbstsorge ist bemerkenswert, lässt aber keine gemeinsame Diagnose zu. Vielmehr zeigen sich hier gerade die Differenzen beider Zugänge und ästhetischer Selbsttechniken. Form und Modus ästhetischer Therapie unterscheiden sich bei Jelinek und Schlingensief grundsätzlich, mit Konsequenzen für die Verschränkungen von Medien, Technik und Geschlecht sowie für das Verhältnis von ästhetischer Arbeit, Selbstsorge und Leben, trotz gewisser Ähnlichkeiten auf der Ebene ästhetischer Traditionen, insbesondere der Spätromantik. Daher ist es gerade die Differenz ihrer Zugänge und nicht ihre Ähnlichkeit, die die Analysen dieser Arbeit motiviert.

3.1.2 Internetroman und De/Konstruktion literarischer Autobiographie

Jelinek ist als Autorin seit den 80er Jahren des letzten Jahrhunderts gekannt und geschätzt dafür, ihr Schreiben grundsätzlich als eine Unterbrechung der modernen identifikatorischen Beziehung von Autorin und Werk zu adressieren. Jelineks Schreiben erweist sich insofern als Herausforderung

498 Vgl. JANKE/KOVACS: *Der Gesamtkünstler*, S. 343–414.

499 Elfriede JELINEK, *Tod-krank.Doc*, siehe <http://elfriedejelinek.com/>, gesehen am 08.04.2015.

500 SCHLINGENSIEF/HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: »Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper«, S. 11f.

an jede Frage nach dem Ort und den Techniken des Über-sich-selbst-Schreibens: Es ist, so könnte man sagen, ein Schreiben als permanente Absage an die moderne Autobiographie. Gleichzeitig, so eine These dieser Analyse, bietet gerade die Abarbeitung an der modernen Geschichte der Autobiographie eine Möglichkeit, die Materialien für eine Frage nach Techniken des Selbst und Praktiken der Sorge zu öffnen. Um also den Ort der Frage nach Selbstsorge und Selbsttechniken zu situieren, werde ich im folgenden die ästhetischen Verfahren jener Kritik an hermeneutischen Lektürepraxen diskutieren, gerade um von dort aus die Perspektive zu öffnen auf Techniken des Über-sich-selbst-Schreibens, die nicht im kanonischen Sinne autobiographisch zu nennen sind.

Denn man kann das Spiel mit der Autorininstanz und dem Unaufindbarwerden der Sujets des Textes als literarisches Experiment mit der Geschichtlichkeit des Verhältnisses von Autorin und Werk betrachten. In dieser Hinsicht sind jene Experimente bei Jelinek dann immer auch kritische, die sich mit normativen und vergeschlechtlichten Konzepten von Autor*inschaft auseinandersetzen. Folgt man der gängigen Auffassung, dass die »Autobiographie als die Geburtsstätte des neuzeitlichen Individuums [gilt], das schreibenderweise aus der Anonymität heraustritt, sich seiner selbst bewusst und auf sich selbst aufmerksam macht«,⁵⁰¹ rückt Jelineks jüngstes Romanprojekt als Experiment einer »Auto(r)*in-Fiktion« in den Blick: Dieser Perspektive folgt die bislang wichtigste wissenschaftliche Rezeptionslinie der Poetik Jelineks.⁵⁰² Wesentlich literaturwissenschaft-

501 WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*, S. 10.

502 »Zwischen die kategoriale Konstellation von ›Werk‹ und ›Leben‹ oder, in Begriffen der neueren Literaturwissenschaft gesprochen, von ›Fiktion‹ und ›Autobiographie‹ ist in den letzten Jahrzehnten die Kategorie der ›Autofiktion‹ getreten, die sich aus dem Bewusstsein herstellt, dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet [...]«, WAGNER-EGELHAAF, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 8; TUSCHLING, Jeanine: »Ich, eine Figur, die zu nichts taugt? Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman ›Neid‹«, in: WAGNER-EGELHAAF (Hrsg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 235–260; TUSCHLING-LANGEWAND: *Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen Lust, Gier und Neid*; ebd.; CLAR: *Ich bleibe, aber weg*; LANG, Lena: »Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung«, in: *Textpraxis* 1/12 (2016), S. 1–20, <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung> (abgerufen am 19.04.2017).

lich geprägt, wird in dieser Linie die Frage nach den Subjektivierungseffekten der literarischen Autobiographie als Effekt von Fiktionalisierung begriffen: Literatur wird Maskenspiel. Die folgenden Analysen zeigen die Produktivität dieser Rezeptionslinie für spezifische Techniken Jelineks mit dem Autor*indiskurs. Jelinek betreibt ein Maskenspiel insbesondere im Umgang mit nicht-fiktionalen, dokumentarischen Textsorten wie etwa Interviewtechniken (vgl. 3.2.1). Jelineks Poetik übt eine Praxis der Selbstdokumentation, die selbst unerlässlich und unentwegt ihren eigenen indexikalischen Bezug problematisiert. Die Perspektivverschiebung hin zu Selbstsorge und Selbsttechniken gelingt insbesondere mit Blick über die engeren literarischen Aspekte hinaus auf die weiteren medialen Bedingungen des Onlineromans *Neid (mein Abfall von allem)*. Ein Privatroman und dem Gefüge an Materialien – Essays, Prosa- und Theatertexten, Bildern, Hörstücken, Onlineblogs, Webseiten und Interviews –, die Gegenstand des vorliegenden Kapitels sind.

Beispielhaft für die feministische, literarische Technik der Kritik des literarischen Autor*indiskurses ist die Rede, die Jelinek anlässlich der Verleihung des Nobelpreises 2004 unter dem Titel *Im Abseits*⁵⁰³ formulierte sowie die Auftrittform, die diesem Text und zumal seiner Autorin zuteil wurde. Denn jene blieb, wie stets, ›im Abseits‹: Jelinek blieb der Preisverleihung fern. Statt ihres Auftritts ist ein Video produziert worden, das bei der Verleihung im Festsaal gezeigt wurde und seither im Internet anstelle der sonst üblichen Videoaufzeichnungen der Preisreden abrufbar ist. Die Figur der Autorin tritt also nur nachträglich auf, als das, was das zeitbasierte Speichermedium des Videos überträgt: Ein Dokument, dessen referentieller Status durch den Text *Im Abseits* reflektiert und in Frage gestellt wird. So lauten die ersten Worte der Preisrede:

Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit? Man möchte sich ja gern anschmiegen, aber was geschieht da mit mir? Was geschieht mit denen, die die Wirklichkeit gar nicht wirklich kennen?⁵⁰⁴

503 JELINEK, Elfriede: »Nobelpreisvorlesung: Im Abseits«, in: Nobelprize.org (2004), http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html (abgerufen am 07.12.2016).

504 JELINEK, Elfriede: »Im Abseits.«, in: elfriedejelinek.com (09.01.2005), <http://204.200.212.100/ej/fnobel.htm> (abgerufen am 18.01.2014).

Das Video kommentiert diese Inszenierung ironisch: Die Exposition zu dieser gefilmten Lesung bilden kurze Einblendungen von Landschaftsaufnahmen aus den Alpen, die ikonische Bilder romantischer Landschaften aufrufen. Zwischen Bergen tauchen Einfamilienhäuser auf. Unweigerlich stellt sich die Frage ein, ob die Zuschauer*innen nun dem Blick, der Kamera, in die Intimität der Dichter*instube folgen dürften – die Narration der filmischen Bilder legt das nahe, und ironisiert das romantische Bildgepäck des modernen Autor*indiskurses gleichzeitig. Die Autorin wird mit klassischer Klaviermusik illustriert und vor der Kulisse eines bürgerlichen Innenraums – vor einem riesigen Ölgemälde und ausgestattet mit einem lapidar im Hintergrund platzierten Blumenstrauß. Die Szene ist ausgestellt als eine provisorische: eine einfache Schreibtischlampe, die Jelinek als Leselicht dient, blendet in der Kamera. Das Video unterstützt den Eindruck, dass wir es mit einem Ersatz für die traditionelle Preisrede zu tun haben, einem Provisorium zur reinen Dokumentation, schnell und nicht professionell produziert. Gleichwohl handelt es sich bereits bei dieser medialen Konstellation um ein ästhetisches Verfahren und einen poetologischen Kommentar zum Autor*indiskurs.⁵⁰⁵

Denn Elfriede Jelinek gibt seit ungefähr fünfundzwanzig Jahren zu Protokoll, dass sie ihr Haus nicht verlasse⁵⁰⁶ und demzufolge leider nicht anreisen könne, sondern jeder Öffentlichkeit und eigentlich auch jeder Teilhabe außerhalb ihres Hauses fernbleiben müsse. Sie beschreibt diesen Entzug als eine Unfähigkeit, am Leben teilzunehmen, und sie nennt dies eine Askese.⁵⁰⁷ Die Figur der Autorin, die Person Jelinek – sofern man die-

505 »Jelinek unterwandert den Rückschluss auf die Quelle des Sprechens, weil sie nicht im Sinne eines wortlautlichen Anführens verfährt und mit dem verwendeten Material die im Zitat redende Figur entstatlet. Ob poetologischer Essay, Prosatext oder Theaterstück – ihre Zitierpraxis widersetzt sich der Illusion einer absoluten Gegenwärtigkeit des Sprechens.« Jelineks Schreiben lege insbesondere im zitathaften Sprechen »von sich« dessen »Nachträglichkeit und Fiktionalität« offen, siehe: ANNUSS: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, S. 11–12.

506 JANKE, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 24.

507 »Ich gehe ab und zu in diese Cafés, weil es mich beruhigt, völlig allein in eine andere Welt einzutauchen. Aber ich bleibe auch dort Zuschauerin. Ich bin nicht jemand, der sich wirklich einläßt auf etwas. Ich sitze in diesen Bars als Touristin, die sich verirrt hat. Andere Frauen, die ich kenne, gehen dorthin, um sich von Zuhältern schlagen zu lassen. Das tue ich nicht, weil ich im

se unterscheiden kann von der Autorin – und die Erzählerin des Romans *Neid*... teilen diese asketische Praxis:

Das Thema Reisen kursiert, auch bei mir steht es ja hoch im Kurs, nur: Ich kann ja nicht. Ich kann nicht weg. Ich muß, aber ich kann nicht. Der Vorzug vieler Reiseziele liegt auf der Hand, aber nicht auf meiner, auf meiner liegt nichts, und in meinem Herzen ist Neid auf die Glücklicheren an den Abflugschaltern [...] [NEID, 607]

Die Nobelpreisrede inszeniert hier im Jahr 2004 einen Autor*indiskurs, der Jelineks Arbeit prägt, und der wichtige Motive – Motive des Reisens und des Wanderns, verknüpft mit dem Entzug der Autorin, ihrem Selbstentzug und dem Leitmotiv des Romans, des Neids auf das Leben der Anderen – und ebenso ästhetische Verfahren liefert für jenen »autobiographischen« Onlineroman *Neid (mein Abfall von allem)*. Ein Privatroman, den die Autorin nach der Verleihung des Nobelpreises zu schreiben beginnt, und der zwischen 2007 und 2008 veröffentlicht wird. Der Roman arbeitet an der Inszenierung dieser Autorin-Figur mit, indem die Selbsterzählung der Autorin, krank zu sein, das Haus nicht verlassen zu können, die sie seit den 80er Jahren öffentlich inszeniert hat, und die eng mit dem poetologischen Programm der Autorin »im Abseits« verbunden ist, zu einem der Leitmotive des so genannten *Privatromans* selbst wird. *Neid*... erscheint ebenso als intimer Text der Autorin, der im Modus unzuverlässiger Erzählung deren Gedankenstrom inszeniert und auf diese Weise noch einmal neu die Frage nach der Autobiographie stellt.

In Form und Genrebezeichnung zitiert der Text das erste deutschsprachige Online-Tagebuch von Rainald Goetz, *Abfall für alle. Roman eines Jahres*,⁵⁰⁸ das von Suhrkamp nach Beendigung als »Roman« benannt und herausgegeben wurde (um dann aber aus dem Internet zu verschwinden!). Zeitgleich zur Arbeit an *Neid*... erschien außerdem Goetz' zweites autobiographisches Onlineblog-Projekt *Klage*,⁵⁰⁹ das epi-

Grunde asketisch lebe. Ich gehöre nirgends wirklich dazu.«, in: MÜLLER, André: »Ich lebe nicht.« Interview mit Elfriede Jelinek 1990«, in: *ZEIT* (22.06.1990), <http://204.200.212.100/andremuller/elfriede%20jelinek%201990.html> (abgerufen am 19.05.2014).

508 GOETZ: *Abfall für alle*.

509 GOETZ: *Klage*.

sodenweise auf der deutschen Webseite von Vanity Fair erschien, und ebenso aus dem Internet verschwand, um 2007 ebenfalls bei Suhrkamp als »Tagebuchessay« zu erscheinen und den Zyklus von Texten namens *Schlucht* zu eröffnen. Beide eint der zeitdiagnostische, dokumentarische Anspruch einer Chronik. Der Onlineroman *Neid...* macht sich selbst zum digital verfügbaren Resonanzraum jener damals im deutschsprachigen Raum neuen Experimente mit autobiographischen und dokumentarischen Formen unter digitalen Bedingungen, jedoch im Modus des Formzitats und geprägt von einer skeptischen Geste jeder authentifizierenden literarischen Praxis gegenüber. Gegenüber der im digitalen Raum performierten Beglaubigung der eigenen Präsenz in *Abfall für alle*, reflektiert Jelinek ihr Fernbleiben, die Authentizitätseffekte des Schreibens. *Im Abseits* problematisiert die Verunsicherung jedes beglaubigenden Bezugs auf die Wirklichkeit.

Die Wirklichkeit ist das, was unter die Haare, unter die Röcke fährt und sie eben: davonreißt, in etwas anderes hinein. Wie soll der Dichter die Wirklichkeit kennen, wenn sie es ist, die in ihn fährt und ihn davonreißt, immer ins Abseits. Von dort sieht er einerseits besser, andererseits kann er selbst auf dem Weg der Wirklichkeit nicht bleiben. Er hat dort keinen Platz. Sein Platz ist immer außerhalb. Nur was er aus dem Außen hineinsagt, kann aufgenommen werden.⁵¹⁰

Diese Selbstinszenierung ist mit einem poetologischen Programm verbunden, das, wie Evelyn Annuß anhand der Theaterästhetik herausgearbeitet hat,⁵¹¹ jede Sprecher*inposition verunsichert. Annuß' Analyse zeugt davon, dass es im Sinne einer Kritik textueller Darstellungsverfahren produktiv ist, die Frage »wer spricht?« an Texte Jelineks zu richten. Mittels dieser Analyse wird deutlich, dass Jelinek eine poetologische Reflexion der Darstellungsbedingungen personalisierter Rede leistet und zwar indem die personale Referenzierbarkeit jeder Rede als ein Effekt der Nachträglichkeit ausgestellt wird – wie in der Inszenierung der Nobelpreisverleihung medial durch den Einsatz des Videos. In dramatischen Texten, denn Jelinek ist eine erfolgreiche Theaterautorin, wird insbesondere mit dem Abstand zwischen Sprechen und Figur gespielt, damit, dass eine Rede auf dem Theater nie einer Person gehört. In die Weisen sprachlicher Äuße-

510 JELINEK: »Elfriede Jelinek – Nobelvorlesung«.

511 ANNUSS: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*.

nung und ihrer je medialen Bedingungen wird eine Kritik eingeführt, die die antropomorphe Illusion reflektiert, dass es sich um personale Rede handelt, die die Einheit von Identität, Körperbild und Redeinstanz dokumentiere – eine Einheit, deren Preis eine Maskierung ihrer medialen Bedingungen ist. Die jeweiligen ästhetischen Verfahren Jelineks probieren also eine Kritik an der Vorstellung des Individuums als Figur: Sie machen aus leibhaftigen Verkörperungen etwa gespenstische oder untote Namenlosigkeit oder inszenieren den Auftritt der Figur der Autorin selbst medial als eine Szene »im Abseits«. Dabei sind die jeweiligen Formen und Modi dieser Darstellungskritik an die medialen und ästhetischen Bedingungen der jeweiligen Äußerungsgefüge gebunden.

Der Onlineroman *Neid...* wiederum experimentiert, ähnlich wie andere Prosa-Texte Jelineks, mit dieser Darstellungskritik personaler Verkörperung textimmanent auf der narratologischen Ebene der Figuren des Romans, die zu literarischen Sujets werden, deren Konturen über den Verlauf des Textes prozessual undeutlich, gespenstisch und letztlich unbestimmbar werden.⁵¹² Jelineks Sprache wird, könnte man mit Deleuzes Analyse von Becketts Poetik sagen, zu einer Sprache der Erschöpfung, die mehr und mehr jede subjektive Möglichkeit und Verwirklichung erschöpft.⁵¹³ Als Onlineroman wiederum, erschienen auf dem Autor*inblog, spielt er mit dem Versprechen autobiographischer Erzählung und der Konsistenz des künstlerischen Werks im modernen Sinn, sowie mit

512 So lässt der Text Autor*infigur und Erzählstimme sich permanent verwechseln mit der (zeitweisen) Protagonistin des Romans, der Musiklehrerin Brigitte K., die Hausunterricht in ihrem Eigenheim erteilt, wenn sie ab und zu auftaucht. Es handelt sich um eine generische Frauenfigur aus Jelineks Prosa: etwa Gerti in *Gier* bzw. durch Namensähnlichkeit auch Brigitte aus *Die Liebhaberinnen* sowie Erika Kohut aus *Die Klavierspielerin* oder auch entfernt an Herrn K. aus Franz Kafkas *Der Prozess*. Der Roman stellt diese Figurationen als Zitate aus, und verquickt sie immer mehr miteinander, sodass zuletzt unbestimmbar ist, wer spricht. Siehe: JELINEK: *Gier*; JELINEK, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*, 36. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1989; JELINEK, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, 47. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986; Kafka, Franz: *Der Prozess*, Stuttgart: Reclam 1998.

513 DELEUZE, Gilles: »Erschöpft«, in: Beckett, Samuel: *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk...*, *Nacht und Träume – Stücke für das Fernsehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 49–101.

jenen Versprechen, die den virtuellen Raum informieren als einen offenen Raum unendlicher, »virtueller« Möglichkeiten.

Gleichzeitig ist der Onlineroman selbst in einem Gefüge von Materialien positioniert, mit denen er kommuniziert, die ihn wiederum kommentieren, und die je spezifisch mit medialen Bedingungen und ästhetischen Verfahren experimentieren. Nicht nur handelt es sich um einen Onlineroman, zu dem online eine Gebrauchsanweisung von Jelinek erschien. Weiterhin erschien ein Hörspielprojekt des Bayerischen Rundfunks,⁵¹⁴ das *Neid...* in zehn Teilen mit nur einer Sprecherinstimme (Sophie Rois) als Monolog inszenierte, und mit dieser dramaturgischen Entscheidung das Stimmengewirr des Textes als Vielstimmigkeit nur einer Stimme inszeniert. Dieses Projekt wurde wiederum mit weiteren Materialien kommentiert, u. a. von einem Podcast mit dem Titel *Das digital geborene Ich – Zu Jelineks »Neid. Privatroman«*.⁵¹⁵ Wie der Titel schon andeutet, reflektiert dieser Podcast selbst noch einmal das ästhetische Verfahren des Romansprojekts, und zwar indem er mit seinen eigenen medialen Bedingungen als Hörspiel spielt: Der Beitrag von und mit Eva Meyer inszeniert die Unsicherheit der Sprecher*inposition formal mit als eine Unsicherheit des »Ich-Sagens«, indem die poetologischen Kommentare von zwei Stimmen gesprochen werden. So kommt neben Meyer Jelineks Stimme selbst zu Wort, aber deren Status bleibt unsicher: Handelt es sich um klug geschnittene Archivaufnahmen ihrer Rede, oder um eine unter der Mitarbeit der Autorin selbst entstandene Reflexion über den Roman und dessen »Methode«? Wieder weiß man also nicht, wer spricht, wer für die Rede haftbar gemacht werden könnte. Die Nebentexte nennen Jelinek als Autorin des Beitrags – was selbstverständlich ist, da der Podcast wiederum viele Versatzstücke aus Texten Jelineks benutzt. So bilden die Webseite der Autorin als Medium des Onlineromans zusammen mit den weiteren, online veröffentlichten Referenztexten, der Podcast und das Hörspielprojekt mit den

514 NEID: HÖRSPIEL IN 10 TEILEN: A. Elfriede Jelinek, R. Karl Bruckmaier, MP3, Bayerischer Rundfunk: 2011. <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool368.html> (abgerufen am 16.08.2019).

515 DAS DIGITAL GEBORENE ICH – ZU JELINEKS »NEID. PRIVATROMAN«: A. Eva Meyer, Elfriede Jelinek, R. Karl Bruckmaier, MP3, Bayerischer Rundfunk: 2011. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-zu-jelinek-neid-privatroman-digital100.html> (abgerufen am 16.08.2019).

begleitenden, digital verfügbaren Materialien sowie die Interviews Jelineks ein mediales Gefüge, eine Art digitaler Umwelt des Romanprojekts.

Meyer/Jelinek verweisen auf das neurotische Modell des Neids in Melanie Kleins objekttheoretischer Psychoanalyse. Spielerische Bezugnahmen auf die Psychoanalyse sind Teil der literarischen Verfahren des Romans, dessen Gedankenstromtechnik mitunter eine psychoanalytische Therapiesitzung zu inszenieren scheint [vgl. NEID, 365ff.], und doch wieder nur eine Parodie der Vorstellung eines sich selbst aussprechenden Subjekts unterhält [Vgl. NEID, 139]. Mit der literarischen Anstrengung zu demonstrieren, dass die Rede keiner Person gehört und keine Identität beglaubigt, wird Freuds für die Entwicklung der Psychoanalyse paradigmatisch gewordenes »das Ich ist nicht Herr im eigenen Haus«⁵¹⁶, zum literarischen Leitmotiv:⁵¹⁷ Das Haus wird zur Allegorie des Textes selbst – zum Wohnort seiner Autorin im Internet, zum Zuhause der alternden Autorin, das diese bekanntlich nicht verlassen kann und zum Host seiner Figuren, die mehr und mehr erschöpft werden, um zuletzt ununterscheidbar und aufgelöst zu werden. Die Erzählung vom aus Familienbesitz stammenden Eigenheim der Autorin wird zudem als autobiographische Geschichte des Vaters Jelineks ausgewiesen (Vgl. Abschnitt 3.3), während die Vaterfigur als literarischer Wanderertopos durch verschiedene Intertexte Jelineks wandert. Die Position ›im Abseits‹ wird in diesem Sinn gleichzeitig zum poetologischen Programm wie zur Chiffre eines familiär ererbten, andauernden Traumas, ist doch die Geschichte Friedrich Jelineks eng ver-

516 FREUD, Sigmund: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften* V (1917), S. 1–7.

517 »[Elfriede Jelinek] Wo, [Eva Meyer] bei Jelinek, [E. J.] Ich' drauf steht, ist auch ›Ich‹ drin, aber Ich ist sowieso nicht Herr im eigenen Haus, es ist höchstens der Hausmeister, der die Böden des Bodenlosen wischt. Und eine relative Stabilität, [E. M.] in immer neuen Spaltungsprozessen erreicht [...]«, MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman‹«, Abschn. MEYER, Eva und Elfriede JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman‹«, in: Hörspiel Pool (23.09.2011), <http://www.br.de/radio/bayern2/inhalt/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool368.html> (abgerufen am 22.03.2017). Die Namen kennzeichnen die Sprecherinnenwechsel. Derselbe Satz erscheint übrigens in Jelineks dem Roman mitgelieferter Gebrauchsanweisung, JELINEK: »Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu ›Neid‹)«.

bunden mit der NS-Judenverfolgung in Österreich. Die Psychoanalyse, darauf wird daher im folgenden genauer eingegangen werden, dient also dem Romanprojekt *Neid...* in vielfacher Hinsicht als konzeptionelles wie literarisches und historisches Referenzfeld. Sie stellt ein spezifisches Wissen bereit, das die Poetik Jelineks informiert, und zwar insbesondere in Bezug auf deren Einsatz für Fragen des Traumas, der Subjektivierung und Sublimierung, und der Praxis der Melancholie. Der psychoanalytische Diskurs arbeitet hier in spezifischer Weise an einer Praxis ästhetischer Therapeutik und einem spezifischen Diskurs der Sorge mit, deren Analyse die vorliegende Arbeit gilt.

3.1.3 Materialitäten: Affekt, Medialisierung, Sorgepraxis

Nimmt man Jelineks Onlineromanprojekt *Neid...* in den Blick, ohne es einerseits auf den individuellen Ausdruck einer Persönlichkeit – im Sinne der modernen literarischen Autobiographie – zu reduzieren, und ohne es andererseits nur als literarische Dekonstruktion dieses Diskurses, als »Verschwinden des Subjekts« aus dem Text zu lesen, dann öffnet sich die Möglichkeit auf ein anderes ästhetisches Konzept von Materialität, Affekt und Medialisierung: Der im Roman exerzierte Wunsch eines Verschwinden-Wollens, der sich am Ende des Textes als ein Verschwinden des Subjekts selbst inszeniert, kann bezogen werden auf den Raum des Internets, in dem sich das Romanprojekt situiert. Er steht in einem Spannungsverhältnis zur vitalistischen Poetik des Romans als einer Überlebentechnik. *Neid...* steht dann in der Tradition diaristischer Praktiken im Sinne solcher Selbsttechniken, die – im Foucault'schen Sinn – Übungen des Selbst sind, und die daran arbeiten, Rhythmen des Durchlebens der Mikrostrukturen des Fühlens, Denkens und Äußerns wahrnehmbar zu machen, wobei die Analyse dieser Prozesse mit Foucault niemals unabhängig von Machtbeziehungen bzw. Kräfteverhältnissen zu begreifen ist.

Ich soll leise sein? Seien Sie doch selber leise! Ich wollte eigentlich etwas erzählen, glaube ich, mich dunkel zu erinnern, aber ich erinnere mich stattdessen nur ans Dunkle, nur ans Dunkle in mir. [NEID, 465]⁵¹⁸

518 Vgl. ebenso [NEID, 133f.]

Nein, auch nicht, und wenn, dann sollte ich es hier nicht sagen, aber ich muß immer alles sagen und viel zu oft, das ist meine Krankheit, doch die tut niemandem weh, und außerdem gehört hier eh alles mir, **wie fahren wir fort, um endlich von mir wegzukommen?** [NEID, 148]

An anderer Stelle hatte Jelinek schon einmal zu Protokoll gegeben: »Melancholie ist meine Methode.«⁵¹⁹ So stellt sich in den folgenden Analysen die Frage, ob *Neid...* als ein Onlineromanprojekt beschrieben werden kann, das eine ästhetische Übung zur Melancholie probiert. Es wäre dann eine Art asketisches Programm zur Selbstentsagung (*renoncement de soi*)⁵²⁰ – ein sich im Modus der Wiederholung artikulierendes Begehren des Fortkommens von sich.⁵²¹ Aber auch diese melancholische Dimension müsste geprüft werden hinsichtlich ihrer Dimensionen der Sorge und der Subjektivierungspolitik, die nicht getrennt von den medialen Bedingungen und mediengeschichtlichen Situierungen des Onlineprojekts analysiert werden können. Mit Blick auf dieses zeitgenössische Material lässt sich also die Foucault'sche Diagnose eines spezifischen Subjektivierungs-

519 NÜCHTERN, Klaus: »Unbelehrbar misanthropisch. Interview mit Elfriede Jelinek«, in: taz (10.08.1998), <https://taz.de/!1331130/> (abgerufen am 28.08.2019); DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: »Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks ›er nicht als er (zu, mit Robert Walser)‹«, *Sprache im technischen Zeitalter*, Bd. 153, Köln u. a.: Böhlau 2000, S. 50–65, hier S. 62.

520 Die deutsche Übersetzung entscheidet sich für die Wendung des »Selbstverzichts«. Im französischen Original ist von »renoncement« die Rede; die englische Übersetzung bleibt nah mit »renunciation«. Das lateinische »renuntiare« trägt zudem eine weitere Konnotation ein, die im deutschen »Verzicht« vermisst wird, nämlich einen Aspekt des Widerstands, der sich überträgt in engl. »renoncement«. Vgl. FOUCAULT, Michel: »Technologies of the Self«, in: MARTIN, Luther H., Huck GUTMAN und Patrick H. HUTTON (Hrsg.): *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*, Amherst: University of Massachusetts Press 1988, S. 16–49; FOUCAULT: »Technologien des Selbst«; FOUCAULT, Michel: »Les techniques de soi«, *Dits et écrits 4, 1980–1988*, Paris: Gallimard 1994, S. 783–813.

521 Vgl. auch folgende Stelle: »Wir sprechen, wir können aber auch jederzeit wieder gehen, bevor wir gekommen sind. Wir können es auch sein lassen, nachdem wir ein Sein auf die Welt gebracht hätten, was schließlich viel Arbeit macht, man muß sich aufschließen und danach wieder zu. Keiner würde es merken. Wir können auch gleich ganz weg bleiben. Ich bin jetzt schon total weg von dieser Idee und verschwinde selbst, wie meine Hauptfigur, die ich eh nie leiden konnte.« [NEID, 599]

diskurses der Selbstentsagung, der seit dem Umbruch der Christianisierung eine gewisse Konsistenz in historischen Modi von Subjektivierungen bewiesen habe, noch einmal neu stellen.

Diese gewisse Konsistenz impliziert wiederum nicht, dass Foucaults Genealogie des Subjekts eine Kontinuität, oder sogar eine Universalgeschichte des Subjekts erzählt. Eine hilfreiche methodische Voraussetzung für die Analyse von Jelineks Onlineromanprojekt als »Übung des Selbst«, – die an der Mitteilbarkeit von Mikrostrukturen des Fühlens, Denkens und Äußerns arbeitet, ohne hierfür ein Selbst oder ein Inneres des Subjekts zu naturalisieren – findet sich in Gilles Deleuzes und Félix Guattaris Konzept des Affekts, und ihrem damit verbundenen, spezifischen Begriff vom Kunstwerk. Es ermöglicht, nach den Affekten einer ästhetischen Praxis in Zusammenhang mit Fragen von Subjektivierung zu fragen, ohne Kunstwerke als »Ausdruck«⁵²² jener Affekte – samt aller Problematiken indexikaler Referenzen⁵²³ – zu begreifen. »[D]as Kunstwerk«, heißt es in *Was ist Philosophie?*, bewahre und erhalte einen »Empfindungsblock, das heißt eine Verbindung, eine Zusammensetzung aus Perzepten und Affekten.«⁵²⁴ Als »Empfindungsblock« begriffen, rücken gerade die ästhetischen Mikrostrukturen und die künstlerische Form in den Blick. Daher heißt es weiter:

Die Perzepte sind keine Perceptionen mehr, sie sind unabhängig vom Zustand derer, die sie empfinden; die Affekte sind keine Gefühle oder Affektionen mehr, sie übersteigen die Kräfte derer, durch die sie hindurchgehen.⁵²⁵

522 »Ausdruck« ist hier im konventionellen Sinn gemeint. Es gibt eine ausführliche Kritik des strukturalistischen Konzepts des Ausdrucks bei DELEUZE/GUATTARI. So schlägt Guattari eine Revision der Differenz von Inhalt und Ausdruck in Anschluss an die Zeichentheorie Hjemslevs vor, und verbindet diese semiotische Kritik mit einem neuen Konzept von Subjektivität, bzw. der ästhetischen Produktion von Subjektivität, vgl. GUATTARI, Félix: »On the Production of Subjectivity«, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington: Indiana Univ. Pr. 1995, S. 1–32, hier S. 23f.

523 »Die Empfindungen als Perzepte sind keine auf ein Objekt verweisenden Perceptionen (Referenz) [...]«, DELEUZE/GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, S. 194.

524 Ebd., S. 191.

525 Ebd.

Dieses ästhetische Konzept versteht ein Bild, einen Text, einen Film oder eine Musik in ihrer je spezifischen medialen Form als eine Art Speicher bzw. als ein relativ stabiles Gefüge von Empfindungen. Empfindung meint wiederum ein Werden, das immer schon über das in einem Moment Empfundene hinausgeht und sich autonomisiert. Ästhetische Produktion ist in diesem Sinn der Umgang mit solchen Werdensprozessen, sowie die Arbeit daran, Gefüge zu finden, die eine gewisse Stabilität erlangen, sodass sie als »Empfindungsblock«, als »Kunstwerk«, eine gewisse Unabhängigkeit erlangen.⁵²⁶ Das heißt auch, dass gerade die Materialität von »Kunstwerken« in den Blick rückt, und sie mittels des Konzepts der Empfindung gerade nicht als etwas Ephemeres verstanden werden, sondern als ein materiales Gefüge mit einer gewissen Stabilität, als eine Anordnung von Tönen etwa, oder von Buchstaben, oder von Linien und Strichen, die einer spezifischen ästhetischen Methode und einer präzisen Form bedürfen.⁵²⁷ Autor*inschaft bezeichnet dann schlicht die Fähigkeit, eine solche Methode zu entwickeln und eine präzise Form zu üben. Damit entwickeln Deleuze/Guattari einen materialistischen und medien-spezifischen Begriff vom »Kunstwerk«.

526 Für eine genauere und ausführlichere Darstellung der Theorie des Affekts nach DELEUZE/GUATTARI sowie ihrer jüngsten, sehr lebendigen Rezeptionsdebatte in Medien- und Kulturwissenschaft sowie Queer Theory, auf die ich im Rahmen dieser Arbeit nicht eingehen kann, vgl. DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: *Queeres Post-Cinema: Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*, Berlin: August 2017. Ich schließe mich außerdem Deuber-Mankowskys Analyse an, dass, entgegen einiger starker theoretischer Positionen, die über die englischsprachige Rezeptionsdebatte von DELEUZE/GUATTARI durch Brian Massumi bestimmt ist, ›Affekt‹ hier nicht im Gegensatz zu ›Emotion‹ verstanden wird: Die Dichotomie von Affekt/Emotion setzt, kurz gesagt, erneut die Dichotomie von unmittelbar/mittelbar samt ihrer Wertung ein bzw. von asubjektiv/subjektiv, intensiv/bedeutend, vor- oder unbewusst/bewusst. Hingegen wird in diesem Zusammenhang zugunsten des Konzepts von Affekt auf die Unterscheidung zur Emotion verzichtet, mit dem Gewinn, dass Affekte Vermögen, d. h. »Werdensprozesse« beschreiben, die Geschichte und Politiken von Wünschen in den Blick nehmen und zwar in ihren jeweiligen Zusammensetzungen bzw. Gefügen, vgl. ebd., S. 62–71.

527 DELEUZE/GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, S. 193f.

Im Rahmen einer Untersuchung, die sich für die geschichtlichen Aspekte, ästhetischen Modi und medialen Bedingungen von Techniken des Selbst interessiert, lässt sich Deleuze/Guattaris Konzept des Affekts bzw. der Kunst als »Empfindungsblock« ins Verhältnis zu Foucaults machtkritischer Perspektive auf die Geschichtlichkeit von Subjektivierung setzen: Die Differenz beider Theorietraditionen und ihrer je spezifischen Konzepte von Geschichte bzw. Zeit wird von Deleuze in dessen Buch über Foucaults Denken diskutiert⁵²⁸ (vgl. Abschnitt 4.). Aus Deleuzes Perspektive auf Foucault erscheint Subjektivierung als Prozess differentieller Kräfteverhältnisse. Deleuzes Lesart tradiert Foucaults Philosophie vitalistisch. Mit Blick auf den starken Einfluss vitalistischer Philosophie auf Foucault, der sich insbesondere am Konzept der Biopolitik zeigt,⁵²⁹ ist diese Lesart konsistent. Deleuze versteht Foucaults Problematisierung von Subjektivierung als eine Arbeit am »Innen des Denkens«, an einer »Falte«, die Innen und Außen strukturiert. Die Denkfigur der Falte hat Konsequenzen für das Konzept von Geschichte: Subjektivierung ist dann historisch, nicht universal. Dennoch ist ihre Geschichte nicht linear, chronologisch oder kontinuierlich, sondern Effekt von lebendigen, differentiellen Prozessen, die irreduzibel aus der Relation von Wissen, Macht und Selbst bestehen,⁵³⁰ und die Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die Logik der Abfolge nehmen. Foucaults Genealogie von Subjektivierung dient hier einer Philosophie, die Subjektivierung – in aufklärerischer Tradition – an eine Problematisierung des Denkens knüpft, und das Problem der Geschichtlichkeit auch auf der Ebene der Zeitlichkeit des Denkens ansiedelt:

In dieser Weise, die nichts mehr Heidegger verdankt, denkt Foucault die Doppelung und die Falte. Wenn das Innen sich durch das Falten des Außen bildet, dann besteht zwischen ihnen eine topologische Beziehung: der Bezug zu sich ist homolog der Beziehung zum Außen, und beide stehen in Kontakt durch Vermittlung der Schichten, die relativ äußerliche (folglich relativ innerliche) Milieus sind. Das gesamte Innen ist im Außen aktiv präsent über der Grenze der Schichten. Das Innen verdichtet die Vergangenheit (lange Perioden) durch Verfahrensweisen, die nicht im geringsten kontinuierlich sind, sondern das Innen einer Zukunft konfrontieren, die

528 DELEUZE, Gilles: *Foucault*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.

529 MUHLE: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*.

530 Vgl. DELEUZE: *Foucault*, S. 160.

aus dem Außen kommt, die es auswechseln und neu erschaffen. Denken heißt: sich niederlassen innerhalb der Schicht, in der Gegenwart, die als Grenze dient: was kann ich heute sehen und was kann ich heute sagen? Das aber heißt die Vergangenheit so denken, wie sie sich im Innen verdichtet, in der Beziehung zu sich, (es gibt einen Griechen in mir oder einen Christen...). Die Vergangenheit gegen die Gegenwart denken, der Gegenwart Widerstand entgegensetzen, nicht für eine Rückkehr, sondern »zugunsten, hoffentlich, einer künftigen Zeit« (Nietzsche) [...].⁵³¹

Jelineks Schreiben, insbesondere in *Neid...*, vermag Deleuzes philosophisches Projekt hier zu konkretisieren: Es ist ein Schreiben der Schichten, der Milieus, der Verdichtungen, ihrer Konfrontationen, Grenzen und Geschichten. Mittels einer Poetik, die Schichten und Milieus – Bilder und ihre Geschichten, Texte, Topoi und Traditionen, Diskurs- und Sprecher*inpositionen – immer wieder veräußert, arbeitet ein Onlineroman wie *Neid...* topologisch am Denken. In dieser Perspektive nimmt Deleuzes philosophische Arbeit an Konzepten von Zeit und Affekt Bezug auf Foucaults aus der Epistemologie stammende Philosophie. Das, was im Zusammenhang der Techniken des Selbst von Foucault als Dimension der »Übung«⁵³² begriffen wird, entwirft Subjektivierung als operativen Prozess von Praktiken und ihren spezifischen Zeitlichkeiten: Wiederholungsstrukturen, Prozessualitäten, Rhythmen. Es handelt sich hier also um Rhythmen und Phänomene des Übergangs, die gleichwohl nicht chronologisch, kontinuierlich oder gar fortschreitend gedacht werden. Für Deleuze/Guattaris ästhetisches Konzept von Kunst heißt das:

Das Ziel der Kunst besteht darin, mit den Mitteln des Materials das Perzept den Perzeptionen eines Objekts zu entreißen und den Zuständen eines perzipierenden Subjekts zu entreißen, den Affekt den Affektionen als **Übergang eines Zustands in einen anderen** zu entreißen. [Herv. J. D.]⁵³³

Deuber-Mankowsky kommentiert diesen »Übergang«, der Affekte und Perzepte ihren Subjekten entreißt und auf diese Weise für »Werdensprozesse« öffnet, folgendermaßen:

⁵³¹ Ebd., S. 168f.

⁵³² MENKE: »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«; HADOT: *Philosophie als Lebensform*.

⁵³³ DELEUZE/GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, S. 196.

Die Formulierung »Übergang eines Zustands in einen anderen« ist hier im wörtlichen Sinn gemeint und sie verweist auf einen zentralen Punkt für das Verständnis des Verhältnisses von Subjektformation und Kollektiv [...].

Affekte sind nach Deleuze *Werdensprozesse*. Als *Werdensprozesse* aber fügen die Affekte der Welt neue Spielarten und neue Varietäten hinzu. Affekte sind reine Potentialität, und das meint, reines Vermögen. Wenn Affekte Übergänge in einen anderen Zustand sind, dann sind diese Zustände unendlich differenziert. Sie ziehen den Menschen in den Prozess dieser Differenzierung hinein, sie öffnen einen Raum der Differenz, der zugleich Raum des Wünschens ist, indem sich gegenwärtige Wünsche und längst vergangenes Begehren durchkreuzen. [Herv. i. O.]⁵³⁴

In dieser Perspektive erscheint das, was mit dem Deleuzianischen Konzept des Affekts auf dem Spiel steht, durchaus vergleichbar zu sein mit dem, was mithilfe des Konzepts der Techniken des Selbst analysiert werden kann: Selbsttechniken werden nicht »subjektiv« (im oben genannten Sinn) gedacht, sondern »subjektivierend« bzw. »werdend«. Um noch einmal auf die klassische Definition der Foucault'schen Techniken des Selbst zurückzugreifen: Wenn es bei Foucault heißt, es ginge darum, jene Techniken zu beschreiben, mit denen Einzelne »eine Reihe von Operationen an seinem Körper oder seiner Seele, seinem Denken, seinem Verhalten und seiner Existenzweise vornehmen«,⁵³⁵ dann kann das auch als »Werdensprozess« im Sinne einer Differenzierung von Zuständen beschrieben werden. Es handelt sich dann um Prozesse der Ausdifferenzierung von Wissen, Macht und Selbst. Dem jeweiligen Kontext ihrer Untersuchungen und der in diesem situierten Begriffe ist es geschuldet, dass Foucaults Begriff auf eine machtanalytische Fragestellung bezogen ist, die die Techniken des Selbst zu historisch situierten Machtbeziehungen und Wissensformationen in Beziehung setzt. Deleuze/Guattari interessieren sich für eine Theorie der Empfindung, die Subjektivierung als immer schon von ästhetischen, und das heißt empfindenden, Prozessen her versteht unter Verzicht auf oder sogar als Überwindung von moderner Subjektphilosophie. Für den Kontext meiner Arbeit ist die Überkreuzung beider Perspektiven bereichernd: Sie erlaubt, *Neid...* als einen »Raum des Wünschens« unter affektpolitischer Perspektive zu begreifen. Dieser Raum bezieht dann den Online-

534 DEUBER-MANKOWSKY: *Queeres Post-Cinema*, S. 70.

535 FOUCAULT: »Technologien des Selbst«, S. 968.

roman im Format des Weblogs mit ein und versteht dessen Konstruktion als einen operativen Prozess und eine Praxis der Übung, welche medien-geschichtlich situiert wird.

Neid... kann insofern als ein solcher »Raum des Wünschens« verstanden werden, als sich das Romanprojekt online einen konkreten Raum und bestimmte Bedingungen selbst schafft. Dabei verkoppelt der Onlineroman diese Praxis des Wünschens mit einem spezifischen Zugriff auf eine digitale Diskursgeschichte der Materialität, und stellt darüber ein neues Verhältnis von Medialität, Affekt und selbstdokumentarischer Praxis her.

Ich bin nicht der Beweis, daß etwas unbeschreiblich ist, nur weil ich persönlich es nicht beschreiben kann. Ich nähere mich dem Gegenstand, den ich noch nicht identifizieren kann, unterwürfig, um einen Blick zu erhaschen, den noch keiner hatte, einen schönen weiten Ausblick, einen ausufernden Tiefblick, der für die Beschreibung möglicherweise entscheidend sein könnte, ja, der Gegenstand ist noch da, aber er läuft davon, er läuft immer davon. Was ist überhaupt mein Gegenstand? Eine Beschreibung, die aufbegehrt, indem sie beschreibt, ach was. Ich versuche eine Öffnung darin zu finden, durch die ich selber abhauen kann, aber zwecklos, es hat keine. Vielleicht sollte ich offener sein, selber? Vielleicht sollte ich nicht so oft lügen, aus Neid auf andre, die es nicht nötig haben zu lügen, weil sie das alles selber erlebt haben, während es mich schon erledigt, während es mich schon schafft, was ich gar nicht geschaffen und niemals erlebt habe und niemals hätte erleben wollen? [...] Das sind alle außer mir. Wo bin ich? Ich bin selber außer mir, aber ich sehe derzeit noch nicht, wo das ist. Ich bin alles minus ich, oder minus mir? [Herv. J. D.] [NEID, 424]

Diese Stelle aus *Neid...* wird im Modus der (wiederholten) Selbstreflexion unzuverlässiger und digressiver Erzähltechniken – denn die Sujets des Erzählens mobilisieren sich sozusagen selbst (»der Gegenstand ist noch da, aber er läuft davon, er läuft immer davon.«) – gleichzeitig als Wahrnehmungsmodus dargestellt: Die Schwierigkeit, etwas zu beschreiben, wird also als Problem von Perspektive, Wahrnehmungsmodus und Beschreibungsweise begriffen. Erzähltechniken des Romantexts werden in ihrer materiellen und medialen Situietheit – dem »Tiefblick«, der Perspektivierung – reflektiert. Dieser exemplarische Ausschnitt reflektiert und dokumentiert im Vollzug des Textes dessen eigene Verfahren. Dieser Vollzug ist hier wie an vielen Stellen des Romans ein Hin- und Herwenden seiner

Artikulationsbewegungen, deren differenzierender Wiederholungen, und somit ein prüfender und probierender, ein übender Modus.

Der zweite Aspekt, der hier erzähltechnisch ins Spiel gebracht wird, betrifft die diesem Wahrnehmungsmodus immanente Subjektivierung: »Was ist überhaupt mein Gegenstand? Eine Beschreibung, die aufbegehrt, indem sie beschreibt, ach was. Ich versuche eine Öffnung darin zu finden, durch die ich selber abhauen kann,...« Anders formuliert: In der sensiblen Situierung der Äußerungsgefüge stellt der Text die Frage, ob das Ich bzw. das Subjekt der Äußerung aus diesem verschwinden könne – und verneint diese: »...aber zwecklos, es hat keine.« Dieser Aspekt wird mit dem Motiv des Neids auf das Leben der Anderen verkoppelt, das die literarische Rede ›im Abseits‹ positioniert.

Formal erscheint diese Passage wiederum als eine Dokumentation einer Gedankenprüfung (»ich näherte mich dem Gegenstand, den ich noch nicht identifizieren kann...«). Diese ins Präsens gesetzte, prüfende Rede schreibt sich in den Text als Formzitat autobiographischer Formen ein. Mitunter erscheint diese als eine Art »Redestrom«, nicht ohne ironische Brechung, die ausstellt, dass sich der Redestrom in einen Bekenntnisdiskurs schmiegt (»mein liebes Tagebuch, dir hier vertraue ich es alleine an, leider wissen es die anderen auch schon!...«, NEID, 4). Aber die rhetorische Technik der Gedankenprüfung wäre verkannt, würde sie lediglich als ironische Referenz auf den Bekenntnisdiskurs und dessen Hermeneutiken des Selbstaudrucks bezogen, als nur kritisches Ausstellen der Medienvergessenheit solcher Lektüren, die einen Text zum Beglaubigungsinstrument eines Subjekts der Aussage machen:

Vielmehr geraten hier die für eine Poetik der Selbsttechniken wichtigen, praktischen Dimensionen der Übung in den Fokus: ein Diskurs über das Problem, wie sich das Verhältnis des poetischen Textes zur Realität situiert, wird an der zitierten Stelle gefasst als Reaktivierung des aufklärerischen Problems des Verhältnisses von Wahrnehmung und Realität, Subjekt und ›Objekt an sich‹. Es kehrt hier in verschobener Form wieder, nämlich als ein Verhältnis fortwährender Prüfung dieses Bezugs (»Eine Beschreibung, die aufbegehrt, indem sie beschreibt...«). So wird jenes klassisch moderne Problem als ein wesentlich zeiträumliches, also als Problem der Medialisierung adressiert. Die Frage der Subjektivierung wird überhaupt erst als Effekt seiner konkreten, prozessualen Zeitlichkeit und

medialen Situiertheit eingebracht: »Wo bin ich? Ich bin selber außer mir, aber ich sehe derzeit noch nicht, wo das ist. Ich bin alles minus ich, oder minus mir?« kann dann entweder gelesen werden als Absage an moderne Subjektivierungsweisen und im Kontext des Formzitats diaristischer Schreibweisen als eine solche Poetik des Verschwinden-Wollens aus dem Text, der Selbstauslöschung aus der Literatur. Oder die Lektüre betont etwas anderes, nämlich die Werdensprozesse, die mit der Formulierung »ich bin **alles** minus ich« einen medialen Prozess der Subjektivierung dokumentieren.

Foucaults Konzept der Techniken des Selbst ist in bestimmten geschichtlichen Spielarten – insbesondere in stoischen⁵³⁶ – eine Praxis der Sorge um sich, auch im Sinne einer Übung der Situierung seiner*ihrer selbst – im Fall der Stoa der Situierung des Selbst im Kosmos. Die literarischen Formen der Geistigen Übungen sind dann Medien dieser Situierung, sowie Techniken der Prüfung anderer Perspektiven.

[...] und damit Schluß, ach was, das habe ich auch schon oft gesagt, sogar das wurde bis zur Unkenntlichkeit wiederholt, was ja Sinn und Zweck ist, und sicher kommt es gleich nochmal, damit es noch mehr Sinn gibt, den ich zwecks Aufblasen meiner Persönlichkeit, meines Persönchens, nicht wahr, selbst hineingelegt habe, den Sinn, er gehört zu mir, ich setze ihn mir nämlich an Stelle meiner Sinne ein, und dann werden Sie staunen! Sie werden mich nicht wiedererkennen, wenn ich mit mir fertig bin. Weiter im Text, Sie müssen ja nicht, aber ich muß: Auch was man heimlich zu sagen versucht, aber nicht sagen kann, wird irgendwann unheimlich, ist das der Grund, weshalb ich alles hier, was man ohnehin sieht oder woanders nachlesen kann, hundertmal ausspreche? Um es zu bannen, da ich alleinstehend bin [...]. [Herv. J. D.; NEID, 65]

Auch dieser Ausschnitt lässt sich einerseits als Absage an ein Sich-selbst-Aussprechen-Müssen lesen, an subjektphilosophische Annahmen eines heimlichen, entzifferbaren Sinns im Text, der die Person verbürge. Er lässt sich aber auch als Desubjektivierung im Sinne einer Medialisierung fort-

536 Zu denken wäre erneut etwa an Pierre Hadots Konzept der »Geistigen Übungen« am Beispiel von Marc Aurel, vgl. HADOT: *Philosophie als Lebensform*; Aurel, Marc: *Wege zu sich selbst*, hrsg. v. Willy Theiler, Zürich/München: Artemis 1951. Auch Hadot kritisiert schon das Missverständnis, nach welchem Aurels »An sich selbst« als Tagebuch, in welchem dieser sein Herz ausschütete, gelesen werde, vgl. HADOT: *Philosophie als Lebensform*, S. 71.

während, prüfender Arbeit an Werdensprozessen lesen. Das Thema der Prüfung des Verhältnisses bzw. des Zugangs zur Realität durchzieht das Romanprojekt *Neid...* sowohl auf diegetischer Ebene als es auch dessen mediale Form bestimmt. So situieren die extradiegetischen Bedingungen der medialen Form des Romans das Projekt *Neid...* in einem virtuellen Raum, dessen Wirklichkeitsbezug immer schon in Frage steht. Diegetisch reflektiert es sich als Übung der Wahrnehmung und Prüfung des Denkens als Werdensprozess. Seine poetischen Prozesse dokumentieren Mikrostrukturen des Denkens und der Affekte im Sinne Deleuze/Guattaris, also als »Übergang eines Zustands in den anderen«. Dabei erscheinen die Wiederholungsstrukturen rhythmisch und ritualisiert. Diese Poetik eines Werdensprozesses wird insbesondere deutlich im Vollzug des Textes. Inhaltlich verschränkt wird diese Ebene mit dem Topos der Autorin »im Abseits«, also mit einer unablässigen Ausstellung des in *Neid...* zum Leitmotiv werdenden mangelnden Zugangs zum Leben. Erweisen sich medial die Texte also als Dokumentationen spezifischer Modi Geistiger Prüfungen im oben skizzierten Sinn, also als durchaus kritische Arbeit an einem realistischen Darstellungsmodus zugunsten einer prozessualen Poetik des Übergangs, erteilen sie inhaltlich ständig jeder Form von Referentialität oder Dokumentation im Modus der Beglaubigung der Wirklichkeit eine Absage. An der stetigen Wiederholung dieser Problematisierung jeder Referentialität wiederum arbeitet eine gewisse Asketik, indem sie als poetologisches Programm der Abdichtung und der Entsagung lesbar wird:

[...] diese Umwelt, die Innenwelt wird, weil die in mehreren Aggregatzuständen, jedem der Seine, zu uns ins Haus kommt, und ich kann Ihnen das **Dämm-Material meiner Dichtung** auch wieder entziehen, ja das kann ich, das mache ich aber nicht, es hat mich genug Mühe gekostet, das hier alles zusammenzupicken, aufzupicken und zusammenzupicken, ich muß ja nicht unbedingt **Isolierschichten gegen diese Welt**, die mich stört, daraus machen lassen, ich muß ja nicht, wer könnte mich zwingen?, ich könnte Sie ja der Wärme, der Kälte und dem Lärm aussetzen, ich kann sie ja auch einfach verstecken, daß Sie sie nie mehr finden, die Dichtung, meine **Dichtung**, die **Dämmung** soll ja auch unsichtbar sein, wie würde das denn sonst ausschauen? [...] aber kriegen werden Sie mich nicht, nie!, und auch nicht, was ich schreibe, wie gut, daß Sie das eh nicht wollen, da stimmen wir also überein, ich lasse Sie Ihre Umwelt nicht mehr als solche erkennen, ich verlasse jetzt Ihr Sein, denn ich habe mit meinem Schreiben die Wahrheit längst

überwunden und verlasse Sie jetzt, ich überlasse Sie der Seinsverlassenheit, ich finde kein besseres Wort dafür als das, welches schon ein anderer gefunden hat, aber in der Dämmungsmasse wird sowieso alles drin sein, und es wird alles absolut gleich und gleichgültig geworden sein [...] [Herv. J. D., NEID, 589]

Verkoppelt werden diese beiden Bewegungsrichtungen des Textes außerdem mit einer vitalistischen Perspektive, die das Romanprojekt als Innenraum in einer Umwelt thematisiert. An dieser Stelle geht der Romantext bereits auf sein Ende und damit auf seine eigene Verendlichkeit zu. Im ironischen Wortspiel um »Dichtung« und »Dämmung« in der zitierten Passage wird der poetische Prozess als Prozess der Isolierung figuriert – als Isolation von der Umwelt. Der Romantext wird allegorisch zu jenem Haus, das das Schreiben beherbergen kann. Schreiben erscheint als eine Sorgetechnik, als ein Medium, das das Verhältnis von Innen und Außen, Schreiben und Umwelt rekonfiguriert. An dieser Stelle ist das Problem der Möglichkeit und des Wunsches eines Zugangs zum Außen problematisiert und verbunden mit einer konkreten Poesis, die man als Indifferent-Werden bezeichnen kann: »... aber in der Dämmungsmasse wird sowieso alles drin sein, und es wird alles absolut gleich und gleichgültig geworden sein«. Poesis als Sorge-Technik ist dann so sehr Technik der Entsagung, also eines Indifferent-Werdens, wie Technik einer Differenz, deren Voraussetzung eine poetische Praxis der Immanentsierung ist, eines Gleich-Werdens des Materials des Romans ist, das »zusammengepickt und aufgepickt wird«: Es ist diese doppelte Perspektive, die *Neid*... beständig übt.

Texte Jelineks dokumentieren, was aufgelesen und in sie eingeschrieben wird: *Neid*... dokumentiert die spätkapitalistische Post-Industrie einer Steiermarkschen Bergwerk-Region, die gleichermaßen mit der nationalsozialistischen Geschichte sowie der Geschichte der Familie Jelinek verknüpft wird. Außerdem werden konkrete Fälle jüngerer Finanzmarktspekulationen thematisiert, ebenso wie der Fall der Entführung von Natascha Kampusch, die, zusammen mit der erfundenen Geschichte der unzuverlässigen Protagonistin Brigitte K., das Thema der Perversionen und der Erotisierung der Macht in den Text einschreibt.⁵³⁷ Dabei werden

⁵³⁷ Die Intertexte des Romans sowie dessen Realismen sind gut aufgearbeitet im Handbuchartikel zu *Neid*... Vgl. JANKE (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 119–124.

Geschichten bei Jelinek nie bei ihren Namen genannt. Vielmehr werden sie in die Flächen der Texte als Phänomene eines Untergrunds eingewebt.

Auch der Titel des Romanprojekts nimmt in spezifischer Weise auf die Praktiken der Selbst/Dokumentation des Romans Bezug: *Neid (mein Abfall von allem)*. Ein Privatroman zitiert mit dem Titel in der Klammer nicht nur Goetz' Onlinetagebuch, das sodann zu einem *Roman eines Jahres*⁵³⁸ gemacht wurde. Goetz, und in Anschluss daran Jelinek, weisen ihre Texte in der Tradition des Über-sich-selbst-Schreibens als »Abfälle« eines Alltags aus: Literatur wäre dann Dokument nicht nur von dem, was übrig bleibt vom Leben – und in Bezug auf Jelinek meint das ein Leben »im Abseits« –, sondern auch der alltäglichen Rhythmen des Überlebens. Zweitens überträgt die Formulierung »Abfall von allem« zusätzlich die Bedeutung einer Entsagung im Sinne eines Rückzugs oder Verzichts. Drittens wird durch die Änderung des Pronomens »Abfall von allem« auch auf das christliche Konzept des »Ab-Falls«, der Apostasie als Abfall vom Glauben, bzw., damit verbunden, dem Fall der Engel aus dem Himmel (»Höllenssturz«), Bezug genommen: So bezeichnet die christliche Metaphysik mit Ab/Fall einen Verzicht auf Zugang zum Heil und zur Wahrheit, den der Himmel verspricht, und droht der*dem Sündigen mit der Verdammnis in der Hölle. *Neid...* experimentiert genau mit diesem Wunsch nach dem Ab/Fall als einem Schreiben, das auch dieser Geschichte entsagen möge.

Die oben zitierte Passage spielt mit der Tradition abendländischer Metaphysiken und ihren jeweiligen Heilsversprechen, und verweist auf das sarkastische, im heideggerianischen Jargon formulierten Versprechen überwindener Seinsverlassenheit⁵³⁹ (»ich lasse Sie Ihre Umwelt nicht mehr als solche erkennen, ich verlasse jetzt Ihr Sein, denn ich habe mit meinem Schreiben die Wahrheit längst überwunden und verlasse Sie jetzt, ich überlasse Sie der Seinsverlassenheit...«). Das Romanprojekt verknüpft also die Frage der Sorge in der christlichen Version abendländischer Metaphysiken als Problem des Zugangs zum Heil mit der Geschichte der Medien und Praktiken dieser Sorge.

⁵³⁸ GOETZ: *Abfall für alle*.

⁵³⁹ Jelineks Schreibweisen setzen sich immer wieder mit der Philosophie Heideggers auseinander. Dabei ist es ein Verdienst der präzisen rhetorischen Stilistik Jelineks, die Rhetorizität von Heideggers Ontologie auszustellen.

In der Weise, wie das Onlineromanprojekt sich ästhetisch und formal kritisch auf diese Geschichte abendländischer Metaphysiken bezieht, und eine materialistische Poetik der Sorge entwickelt, situiert es sich online ebenso innerhalb der materialistischen Geschichte des Internets und dessen Heilsversprechen der Virtualität, das dieses in seiner frühen Geschichte informierte. Das Romanprojekt fragt also mittels seiner Form und Ästhetik nach dem Status seines Erscheinens im virtuellen Raum und dessen Verhältnis zum Außen, bzw. zu dem, was gemeinhin eine Realität genannt wird. Anders formuliert: Es stellt die Frage nach seiner eigenen Materialität, und verbindet diese mit der Frage nach dem Leben.

Die Reflexion der Materialität des Textes wird in *Neid...* figuriert, indem der narrative Raum des Romans und die Praxis der Selbstdokumentation als Fleisch metaphorisiert werden:

... und ich werde selbst auch dauernd abgelehnt, denn das Verarbeiten des Fleisches, die Vorarbeiten für erzählerisches Fleisch (wo haben Sie das hingetan? Irgendwo muß es doch sein! Haben Sie es schon in den Kühlschrank gelegt? Das wäre das wichtigste gewesen, das hätte man machen sollen, bevor es aufgetischt würde) ist etwas Merkwürdiges, es findet nie statt, aber alle behaupten, daß sie verarbeiten müssen, was ihnen ein-, zweimal passiert ist, ja, meinetwegen auch dreimal, die Vergangenheit im allgemeinen und überhaupt muß schon wieder in die Fabrik zurückgerufen werden, [...] [NEID, 404]

[...] endlich besser zu erzählen oder gar nicht, uns an einem ungeheuerlichen Schicksal wie dem der kleinen N. [Natascha Kampusch, Anm. J. D.] ein Beispiel zu nehmen und es an unseren eigenen Leibern anzuwenden, damit endlich ein anständiges Fleisch-Erzählen da ist, in das man hineinschneiden kann, bis es wieder nicht blutet – wieder nichts! [NEID, 196]

Dieses »erzählerische Fleisch« ist aber kein Abfall und kein Müll. »Fleisch« wird weniger in der Konnotation christlicher Metaphysik als Verfall, als vergängliches Material irdischen Lebens figuriert. Vielmehr ist es eine lebendige Tätigkeit. Das Erzählen wird zur Luft, die zum Atmen gebraucht wird:

[die Menschen] wußten es schon längst, die wissen alles schon längst, bevor sie es überhaupt gelesen, bevor sie es als Schatten an den Wänden ihrer langsam entartenden Zellen gesehen haben, gegen die sie hämmern, doch es hört ihnen keiner zu, obwohl sie es visionär schon im Spital nach Luft ringen gese-

hen haben, mein armes Erzählen, diesen Luftringer (nein, nicht Luftreiniger!), der keinen Gegner hat, dafür hab ich schon gesorgt; mein Erzählen, dem der Atem ausging, bevor ich selber wenigstens einmal noch ausgehen konnte, das als einziges als Einzeller, später Mehrzeller, Blastula, Morula überleben sollte, ausgerechnet mich überleben!, egal, das mußte alles hinter mich gebracht werden, das war schon erstickt, als ich mich selbst ergriff und mit mir ergreifend zu schreiben versuchte, zumindest dieses eine Mal, bis ich geboren wurde und mich, nach einer gewissen Anstandsfrist, nicht mehr weiterentwickelt habe, Sie sehen es ja selbst. Ich versuche, es wiederzubeleben, es mit der Hand hin- und herzutragen, mein Erzählen, damit es ein schönes Gebilde wird, Sauerstoff und Sonnenschein wären fürs Foto, nein, für die Photosynthese, nein, stimmt auch nicht, also sie wären halt vorhanden, zumindest manchmal, damit der Sauerstoff erst erzeugt wird, vielleicht bringt das was, wenn er entsteht. Ich klopfe ihm auf den Rücken, aber es springt nicht mehr an, dieses blöde Erzählen. Vielleicht mehr Gas geben? Nein, genug Gas gegeben. Das Gas gibt mir jetzt auch nichts mehr, warum es also dauernd erwähnen?, aber so ist das mit dem Wahn, er muß einen dauernd zumindest streifen. Gut für sie, meine lieben Kritiker. Ich beneide sie glühend, und sie beneiden mich nicht, [...] [NEID, 403].

Das Erzählen, vielmehr das Schreiben, wird dann zu einer lebendigen Tätigkeit, zu einer Überlebenstechnik, die sich einen virtuellen Raum erfindet, der in gewisser Weise auch als Lebensraum entworfen wird.

3.1.4 »Cyberspace«

Um diesen Raum des Überlebens zu situieren, ist die Geschichte des Internets der 1980er und 90er Jahre von großer Bedeutung: Der Roman wird zu einem Echoraum für das Verständnis des frühen Internets als virtuellem Raum unendlicher Möglichkeit gegenüber dem materieller ›Realität‹ als »Meat Space«. Somit ist das aufkommende Internet informiert worden von der Tradition abendländischer Metaphysik und ihrer Abwertung der Materie. Die Perspektive, der sich *Neid*... medientechnisch verschreibt, ist informiert vom zeitgenössischen Cyberfeminismus – einer Spielart der feministischen Theorie und Praxis also, die diesen medialen Paradigmenwechsel kritisch und phantasievoll begleitete. Jelineks literarische Experimente teilen mit dem Cyberfeminismus in theoretischer Hinsicht eine

spielerische und ironische Arbeit an der Zersetzung von Identitätspolitiken (vgl. hierzu Abschnitt 3.2.1):

Cyberfeministinnen verstehen sich – ganz im Geist der Neunziger – bewusst und mit Lust als Teil einer sehr heterogenen Bewegung, in der (identitätslogische) Definitionen eher als problematisch eingeschätzt werden.⁵⁴⁰

Weber erinnert an Donna Haraways bewussten Einsatz von Ironie im Kontext ihres auf den Cyberfeminismus⁵⁴¹ einflussreichen *Manifesto for Cyborgs*:

Ironie handelt von Widersprüchen, die sich nicht – nicht einmal dialektisch – in ein größeres Ganzes auflösen lassen, und von der Spannung, unvereinbare Dinge beieinander zu halten, weil beide oder alle notwendig und wahr sind. Ironie handelt von Humor und ernsthaftem Spiel. Sie ist auch eine rhetorische Strategie und eine politische Methode, von der ich wünschte, daß sie von ... Feministinnen mehr beachtet würde.⁵⁴²

Das frühe Internet beschwor Vorstellungen eines reinen, unendlichen und noch unbeschriebenen Raumes mit noch unbestimmter Zukunft. Mit dieser Utopie spielt *Neid...* immer wieder: Die letzten Worte des Romantextes lauten immerhin: »So aber kommt es. Es kommt. Weiter gibt es nichts zu sagen, als das, worauf wir alle warten, daß wir endlich kommen dürfen.« [NEID, 630].

Dass die Popularisierung von Computern und das Aufkommen des Internets gerade in feministischen Kreisen die Hoffnung entstehen hat lassen, dass es sich bei diesen um »Wunschmaschinen« handle, die re-

540 WEBER, Jutta: »Ironie, Erotik und Techno-Politik: Cyberfeminismus als Virus in der neuen Weltunordnung? Eine Einführung.«, in: *Die Philosophin* 12/24 (2001), S. 81–97, https://www.obn.org/reading_room/writings/html/ironie.html (abgerufen am 21.08.2018).

541 Für einen Überblick über wichtige Akteur*innen und Positionen des Cyberfeminismus vgl. Ebd.; DRAUDE: »Introducing Cyberfeminism«.

542 HARAWAY, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs«, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M.: Campus 1995, S. 33–72, hier S. 33; vgl. WEBER: »Ironie, Erotik und Techno-Politik: Cyberfeminismus als Virus in der neuen Weltunordnung? Eine Einführung«; vgl. HARAWAY, Donna: »A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s«, in: *Australian Feminist Studies* 2/4 (1987), S. 1–42, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08164649.1987.9961538>.

alen Verworfenheiten mit »heilsversprechenden Technoimaginationen« begegneten,⁵⁴³ dokumentiert symptomatisch Sherry Turkles *Die Wunschmaschine. Vom Entstehen der Computerkultur*⁵⁴⁴, das großen Einfluss auf die Debatte neuerer Identitätspolitik im Internet hatte. Für diese war die Erfindung des Internets die medientechnische Voraussetzung für eine utopische Vorstellung, die an der cartesianischen Trennung von Leib und Geist festhielt, und damit eine Aktualisierung abendländischer Metaphysik ermöglichte. In *Introducing Cyberfeminism* diskutiert Claude Draude aus der Perspektive feministischer Kritik die transzendente Heilsvorstellung des »Cyberspace«, die sich vom »meat space« als materieller Welt absondere:

Der Cyberspace, von Gibson als consensual hallucination der UserInnen beschrieben, läßt sich eben nicht von der Außenwelt abkoppeln – auch wenn die autonome Zone Netz noch so sehr der Wunschtraum vieler ist.

Aus cyberfeministischen Blickwinkeln heraus scheint so vieles, was die weitverzweigte Tech-Kultur im glitzernden Cybermäntelchen präsentiert, alte Information in neuem Gewand zu sein. Besonders deutlich wird das eben an der Darstellung der Geschlechterverhältnisse, am Umgang mit Körpern und an deren (virtuellen) Repräsentationsformen. »The desire to leave and beat the meat« durchzieht in weiten Teilen die Datenströme. Viel Hoffnung wird aus der Distanz zum Leibkörper geschöpft – für Feministinnen kann dies der Abschied vom geschlechtlich (und anderweitig) vorkodierten Körper heißen. In Cyberpunk-Geschichten wird die Sphäre der Leibkörper oft als »meat space« bezeichnet. Mit ihrem Potential, das Selbst und (virtuelle) Körperlichkeit als rein grafisch/textuales Produkt zu stilisieren, erzählen sie immer auch von einer Welt, in der die Materie der Leibkörper obsolet geworden ist. Im Land der ultimativen Textproduktion wird alles schreibbar und damit machbar. Ziel ist es, die Unkontrollierbarkeit, Widerständigkeit und Fragilität des physisch verankerten Lebens – den meat space – hinter sich zu lassen. Computergenerierte Welten werden zum transzendentalen Ort des mind over matter. An Repräsentationen von Körperlichkeit mangelt es dennoch nicht in den Netzen. Virtuelle Körper erzählen in ihren textualen und grafischen Konstrukten von lebbaren, erstrebenswerten Körpern und Identität-

543 Vgl. EICKELMANN: »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter, S. 76.

544 TURKLE, Sherry: *Die Wunschmaschine: vom Entstehen der Computerkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.

ten. »Cyberfemmes are everywhere, but Cyberfeminists are few and far between« (Nancy Paterson).⁵⁴⁵

Diese Geschichte des frühen Internets bildet den epistemologischen und mediengeschichtlichen Hintergrund des Onlineromans, der ästhetisch und medientechnisch auf diese bezogen ist: Denn *Neid...* erscheint als Text zu einem Zeitpunkt im Internet, wo dieses bereits einen technischen, ökonomischen, diskursiven Paradigmenwechsel vollzogen hat. Unter Bedingung dieser Verschiebung erscheint das Onlineromanprojekt dann als anachronistische Retro-Ästhetik, die die Geschichtlichkeit des Internets und die dieses informierenden Konzepte von Realität und Materialität dokumentiert und reflektiert.

Verbunden wird dies in *Neid...* mit einer Kritik an der Geschlechterdifferenz, die insofern feministisch ist, als das Geschlechterverhältnis selbst schon als Effekt einer Vorstellung, einer Fiktion, beschrieben wird, die bestimmte Konzepte von Wirklichkeit und weiblicher Erfahrung überhaupt erst einsetzt.

Allein, immer allein, als Frau sowieso allein, treten Sie zurück von mir, wenn Sie die Unterschiede zwischen den Geschlechtern sehen wollen und nicht bloß eine Pseudogleichheit zwischen Ihren Angehörigen, nein, zwischen den Angehörigen einer Kategorie, die brauchen Sie, um überhaupt vergleichen zu können! Ich ordne Sie und mich einem Geschlecht zu, den Rest einem anderen. Diese Ordnung habe ich mir persönlich zu eigen gemacht, da bin ich eigen, ich brauche so eine grobe Kategorisierung, damit ich überhaupt etwas über Menschen aussagen kann. Mehr fällt mir dazu nicht ein, als daß ich unbedingt von der Selbstverständlichkeit der Zweigeschlechtlichkeit ausgehen möchte, um endlich woandershin zu kommen, aber wohin? Wird nicht schon gewußt, wonach man fragt, bzw. wird nicht schon gesehen, wonach man sucht? Das ist mir so oft vorgeworfen worden, daß ich es gar nicht mehr zählen kann, Sie können daher auf mich nicht mehr zählen, wenn Sie wissen wollen, welches Geschlecht denn jetzt gewonnen hat. [...] Die Geschlechter sind nun mal eine Realität, und hier ist es verdammt schwer, Realitäten zu verkaufen, wo die Bevölkerung doch so massiv abwandert. Die Preise

545 DRAUDE: »Introducing Cyberfeminism«. Der referenzierte Text zum Cyberfeminismus von 1996 von Paterson, der eine Lektüre von Gibsons *Neuromancer* vornimmt, findet sich inzwischen hier: PATERSON, Nancy: »Cyberfeminism«, in: vacuumwoman.com (1996), <http://www.vacuumwoman.com/CyberFeminism/cf.txt> (abgerufen am 21.08.2018).

für Realitäten sind nicht sehr hoch. Finden Sie nicht, daß die geschlechtlichen Differenzen, ich meine Differenzierungen, und die damit verbundene Ungleichheit gesellschaftlicher Realitäten und gesellschaftlichen Realitätenbesitzes eine alltägliche Erfahrung sind und daher verändert werden können, ja, verändern Sie Ihre Erfahrungen, wie real auch immer sie sein mögen, verändern Sie sie! So. Nun sind sie verändert. Ich mach das schon. Ich habe nie gelernt, die mir zugewiesene Geschlechterrolle auszufüllen, aber Ihnen werde ich das schon noch beibringen, diese ewige Wunde, diese Amfortaswunde, die schließt sich nie, verrate ich Ihnen, wo hab ich das schon mal gesagt? Wahrscheinlich schon öfter, wie ich mich kenne, denn ich bin immer schon von den in der natürlichen Einstellung verharrenden und den Menschen selbstverständlichen Wirklichkeiten ausgegangen, das heißt, ich gehe so gut wie gar nicht mehr aus, damit ich kein Verhältnis mit dem andren Geschlecht beginnen muß und das dann wieder endlos beschreiben, entsetzlich, entsetzlich! [NEID, 28f.]

Als Fiktionen sind Geschlechterverhältnisse an Darstellungsweisen und Medienbedingungen gebunden. *Neid...* schreibt in den virtuellen Raum des Internets keinen Wunsch und keine geheilte Vorstellung von einer Wirklichkeit ein, die dem Nexus von Geschlecht, Begehren und Identität und seinem Darstellungsproblem entkomme. Vielmehr schreibt der Roman in das Internet dessen Diskursgeschichte ein, und zwar im Modus einer Ästhetik, die kein Gefüge von Geschlecht, Begehren und Identität als solches wieder festschreibt. Epistemologisch reagiert das Onlineromanprojekt sensibel auf die Geschichte von Machbarkeitslogiken, die die Entwicklung des Internets seit den 80er Jahren informieren (»ja, verändern Sie Ihre Erfahrungen, wie real auch immer sie sein mögen, verändern Sie sie! So. Nun sind sie verändert.«).

Jennifer Eickelmann hat in Anschluss an Geert Lovink und andere darauf hingewiesen, dass nach 2001, also nach dem ersten großen Finanzcrash der damals noch neuen Internet- Digitalindustrien zwischen 2000 und 2002 sowie nach der historisch im gleichen Zeitraum stattfindenden Neuausrichtung von Sicherheitspolitiken und -industrien nach dem 11. September 2001, sich das Netz diskursiv wie medientechnisch entscheidend verändert hat. War für den Cyberfeminismus die Vorstellung einer Trennung der Sphären von Online und Offline noch prägend, ist diese Trennung nach und nach aufgegeben worden. Nach 2001 beginnt sich das sogenannte »Web 2.0« zu formieren, dessen Entwicklung prinzipiell

ökonomischen Interessen folgte, die von einem spezifischen Liberalismus geprägt sind, der sich nun aber mit einem veränderten Sicherheitsdiskurs verschränkt. Zunächst prägte die frühen Cyberpunk- und Cyberfeminismus-Bewegungen ein starker Liberalismus, der sich in der Vorstellung einer Machbarkeit oder potentiellen Virtualität aller Existenzweisen und in der Hoffnung auf möglichst liberalisierte Subjektivierungsweisen ausdrückte. Nach 2001 ist es dann gerade der Diskurs der Digitalisierung als zunehmender Immaterialisierung, der neue ökonomische Versprechen genauso informiert hat wie neue sicherheitspolitische Interessen. Denn ökonomischen wie sicherheitspolitischen Interessen ist nach 09/11 gemeinsam, auf Nutzungs- und Produktionsweisen der Identifizierbarkeit und Profilierung von User*innen zu zielen, und gerade nicht auf die Liberalisierung von Existenzweisen, Begehren und Geschlecht:

Die noch in den 1990er Jahren hochgehaltene Utopie multipler, durchaus auch divergierender Selbstentwürfe in der Virtualität wird bereits im Jahr 2010 als pathologisches Konzept verneint.

[...] Mit der Verbindung des ökonomischen und des staatspolitischen Interesses an kohärenter Subjektivität ist damit eine Rückkehr zu essentialistischen Modellen von Subjektivität markiert, die als Lösung für eine diskursiv hergestellte Krisensituation zu verstehen ist: Zum einen als Lösung für die Wirtschaftskrise [seit dem Platzen der sogenannten Dotcom-Blase, Anm. J.D.] und zum anderen als Lösung für die Bedrohung durch den Terrorismus [nach 09/11, Anm. J.D.].⁵⁴⁶

Folgerichtig ist seither eine andere Verhältnisbestimmung von Realität und Virtualität hegemonial geworden, die bis in die Gegenwart gilt: »Beide Sphären durchdringen einander und sind nicht mehr als voneinander unabhängige Entitäten zu betrachten«⁵⁴⁷. Diese Transformation verdeutlicht, dass das Internet nicht einfach eine »mehr oder weniger stabile Medientechnologie [ist], die für soziale Transformationen verantwortlich zeichnet, sondern [...] dass die scheinbar flüchtigen Medienpraxen«⁵⁴⁸, die technischen und medialen, sozialen und politischen Dimensionen relational immer neu aushandeln, was das Internet gewesen sein wird.

546 EICKELMANN: »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter, S. 84.

547 Ebd.

548 APPRICH: *Vernetzt – Zur Entstehung der Netzwerkesellschaft*, S. 15.

Jennifer Eickelmann hat in ihrer Studie zu »Hate Speech« dieses neue Verhältnis von Realität und Virtualität analysiert als medientechnische Bedingung für die Performativität von Subjektivierungseffekten, Geschlecht und Begehren im Internet mit einem Fokus auf ein Phänomen, das in dieser Form im frühen Internet noch nicht möglich gewesen ist, nämlich »mediatisierte Empörungswellen«. Jelineks *Neid...* ist als ästhetisches Projekt so etwas wie eine leise Antizipation dieser medientechnischen Verschiebung, das dann eine Form ausprobiert, die – programmiert in HTML4.1 und lizenziert als »Privatroman« – die unentwegte Absage an diese performiert. Als stetige Positionierung »im Abseits« und fortgesetzte Selbstentsagung im Modus des Neids auf das Leben der anderen, probiert das Onlineromanprojekt gerade das Internet als einen »offenen Raum«. Diese selbst geschaffene, digitale Einsamkeit ist Voraussetzung für die Praxis der Selbstsorge und die affektive Arbeit, die das Romanprojekt probiert.

Neid... entwirft eine Poetik der Sorge, die den virtuellen Raum und seine technischen und diskursiven Bedingungen exploriert. Epistemologisch durch die Metaphysik von Online und Offline präfiguriert, transponiert *Neid...* diese mittels der Problematisierung des Verhältnisses zwischen lebendig-materiellem und unbelebtem Raum. Der imaginäre Raum des Internets erscheint dabei seltsam entkörperert und entleert. Der Onlineroman erscheint daher als fiktionales Explorieren des Virtuellen als einem selbst schon imaginären Raum. Das wird insbesondere lesbar mittels der selbst/dokumentarischen Facetten des Projekts: Unter dieser Bedingung entwirft *Neid...* eine textuelle Sorgepraxis des Durchlebens digitaler Empfindungskulturen und affektiver Mikroprozesse, die die Unmöglichkeit der Trennung der Sphären von Realität und Fiktion bearbeitet.

In ihrer kanonischen Kritik *Will the real body please stand up* attestierte Allucquère Rosanne Stone der frühen Internetkultur mit ihrer spezifischen Körpervergessenheit im Cyberspace einen »Cyborgneid«. Dieser bezeichnet ein »intensive[s] Begehren nach einer neu gestalteten Verkörperung«⁵⁴⁹. *Neid...* liest sich nicht nur stellenweise wie ein ironi-

549 STONE, Allucquère Rosanne: »Würde sich der wirklich Körper bitte erheben? Grenzgeschichten über virtuelle Kulturen«, in: PETERS, Kathrin und Andrea SEIER (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*, Zürich Berlin: Diaphanes 2015, S. 225–247, hier S. 244.

scher Reflex auf jene Diagnose, sondern zugleich als deren ästhetische Nachgeschichte: ein Onlinemedium zur Entdeckung von Techniken des Sich-selbst-(wieder)-Spürens. Meint »Cyborgneid« das

desire literally to enter into such a discourse, to penetrate the smooth and relatively affectless surface of the electronic screen and enter the deep, complex, and tactile (individual) cybernetic space or (consensual) cyberspace within and beyond,⁵⁵⁰

sind es die sporadisch in *Neid...* auftauchenden, weiblichen Masturbations-szenen, die ironisch Bezug nehmen auf den unmöglichen, phallischen Wunsch, in den Bildschirm selbst einzudringen.

[...] die Hand muß schon von selber unter die Hose wandern gehen, nein, vielleicht kommt sie ja noch, die Ausschweifung, sie würde darin bestehen, daß die Frau unter ihrer eigenen Hand außer sich gerät, daß sie sich mit ihrer Hand wie eine Banane aus sich herauschält, ich warte derzeit noch und arbeite mit den Fingern meiner rechten Hand, auch genannt: die schöne Hand, an meinen zusammengefaßten Genitalteilchen, den süßen, gebe ich glaublich, wie mein Akt in seiner schönen Sprache sagt, an, ah, ich arbeite noch an mir, ich arbeite noch dran, bitte um etwas Geduld, ich habe noch geschlossen, doch grade habe ich von meinem Genital ein untrüglisches Zeichen bekommen, ah, daß es bald aufmachen wird, daß ich bei der Arbeit etwas schneller machen soll, grad hab ich doch was gehört, ah, daß etwas wie ein Stöhnen aus meinem Mund, dem anderen, erschallt, nein, doch nichts gehört, aber damit will ich Sie nur bei der Stange halten, nein, sie kommt nicht, diese Ausschweifung, [...] [NEID, 161f.]

ach was, das ist mir jetzt zu blöd, mir fehlen einfach die Worte, wie soll man da etwas beschreiben! Ich wollte, es gäbe das alles gar nicht in meiner Nähe, sodaß ich ein Muß fühle, diesen Schmus zu beschreiben, um mich zu vergewissern, daß es das alles wirklich gibt!), ich versuche es noch ein weiteres Mal, es geht nicht, ich gehe nicht, komme was wolle, fehle, was fehle, jaja, wir kommen ja schon!, wir kommen sogar dann noch, wenn andre bei unsrem Anblick zur Salzsäule erstarren, wenn sie uns kommen sehen. Dann nehmen wir halt die Hände zu Hilfe, um endlich zu kommen. [NEID, 23]

550 STONE, Allucquère Rosanne: »Will the real body please stand up? Boundary stories about virtual culturesut virtual cultures«, in: BENEDIKT, Michael (Hrsg.): *Cyberspace*, Cambridge, MA, USA: MIT Press 1991, S. 81–118.

Das Verhältnis von Körper und Schreiben ist jedenfalls problematisch: virtualisiert, unbeschreiblich, unreal. Es ist eine Stelle, die nicht nur das phantasmagorische Verständnis von Erotik wie Realität ausstellt, sondern dieses auch lesbar werden lässt als Exploration eines entkörpernten, virtuellen Raumes.

... man will einen Übergang finden, über das brausende Nichts des Lebensflusses, denn auf der Anderen Seite ist es sicher besser, wenn auch eben nicht automatisch, man muß was tun dafür, nein, man muß nichts tun, man darf sich endlich zurücklehnen und nichts tun. Was dort passiert, wird man vielleicht erzählen können, deswegen schreibe ich ja andauernd vom Tod, je mehr Tote, desto lieber, um zu üben. Das enthebt mich jeder Verantwortung, da ich ahne, daß ich aus dem Jenseits nicht viel zu berichten haben werde und vom Schreiben endlich entbunden sein werde, wenn schon von sonst nichts. Dabei ist doch das Schreiben schon Sterben. [NEID, 562f.]

Gerade hier wird das Schreiben des Romans selbst als Überlebenstechnik verständlich: Geschrieben wird, solange gelebt wird. Die stoische Tradition der Selbsttechniken zur Vorbereitung aufs Sterben erweisen sich als aktive Übungen. Schreiben wird lebendige Arbeit an der Mitteilbarkeit. Das Jenseits zu imaginieren, das hier Ruhe vom erschöpfenden Leben und Schreiben-Müssen verspricht, ist also selbst eine lebendige Tätigkeit. Das Onlineromanprojekt materialisiert sich im Virtualitätsdiskurs des Cyberspace, der dieses Jenseits medientechnisch vorwegnimmt, und reflektiert diese Vorwegnahme gleichzeitig ironisch. Es verkehrt damit dessen epistemologische Signatur als entkörperter Raum, indem es ihn sich mittels schreibender Praxis der Sorge materialisieren lässt.

3.1.5 Leben und Überleben im Internet

Das Ende des Textes legt eine posthumanistische Lektüre nahe: Der virtuelle Raum des Selbst, das sich dieses Onlineromanprojekt erschafft, wird als Haus der Autorin allegorisiert. Das Leitmotiv des Hauses erscheint dabei gleichzeitig als Haus der Protagonistin Brigitte K. Diese sitzt am Ende des Textes wie ein Rest jener über die narrativen Prozesse des Romans hinweg zersetzten, weiblichen Figur(en) – die mehr oder weniger Erzähl-

stimme, Protagonistin und Autor*in und gleichzeitig nichts von alldem sind – in einem apokalyptischen Szenario: Denn am Ende des Romans laufen die Häuser, die Schienen, die Infrastrukturen der Stadt weg. Ein Jelinek'scher Kalauer, die Mobilisierung der Immobilien, reißt das ganze Milieu jener österreichischen Kleinstadt und ehemaligen Industriemetropole in den Alpen hinweg, das den Schauplatz des Textes bildet. Schon in Jelineks großem Untoten-Roman *Die Kinder der Toten*⁵⁵¹ setzt sich der Boden selbst in Bewegung und die Toten vermischen sich mit der Welt der Lebenden. Nur kann *Neid...* im Gegensatz zu *Die Kinder der Toten* kein Epilog mehr schließen. Im letzten Abschnitt bewegt sich die Handlung, geleitet von den fahrenden Häusern, die den Boden umpflügen und ein Mordopfer zutage befördern, aus der Kleinstadt in der österreichischen Steiermark nach Cleveland, Ohio – einer Landschaft, die mit Klischeebildern postindustrieller und posturbaner Verwahrlosung verbunden ist. Milieu des Romans *Neid...* ist bis dahin die provinzielle Kleinstadt in der österreichischen Steiermark, die versucht, eine neue wirtschaftliche Ordnung zu modellieren, weil die erste Industrialisierung, die sich am Bergbau und Eisenerz ausrichtete, niedergegangen ist. Somit wird ein Strukturwechsel und eine neue Industrie verlangt, die sich am Skitourismus ausrichtet. Beide Modelle veranschaulichen, dass Ökonomisierung sich unter Bezugnahme auf konkrete Umweltbedingungen vollzieht und sich in diesem Sinne als Milieu ausbildet.⁵⁵² Die Bewohner*innen dieser Kleinstadt sind die in diesem Milieu lebenden, arbeitenden, begehrenden Subjekte; sie vollziehen ihre Selbsteinrichtungen wiederum in Anpassung an das Milieu der Stadt. In Versatzstücken ist in den Text der kulturpolitische Diskurs eingearbeitet, der die Semantik von Anpassung und Wachstum als Engineering des Sozialen herstellt. Rhetorisch spielt der Roman mit den Vitalitätsmetaphern dieses Diskurses, bspw. ist von der »Neubelebung des Ortes« die Rede, oder auch vom »belebte[n] Haus«, deren Inassin die »Unbelebte« sei [NEID, 593]. In diesem Sinn leistet der Roman eine Kritik der Biopolitik, wie sie Michel Foucault als moderne Form der

551 JELINEK, Elfriede: *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.

552 Vgl. CANGUILHEM, Georges: »Das Lebendige und sein Milieu«, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin: August 2009, S. 233–280.

Macht insbesondere mit Blick auf die Geschichte der Stadtentwicklung entwickelt hat,⁵⁵³ um zu zeigen, dass die Biopolitik dann beginnt, wenn diese mit den natürlichen Gegebenheiten zu rechnen beginnt. Diese Kritik der Biopolitik verbindet der Roman mittels des Topos des Hauses: So erscheint der Text selbst als Haus seiner Erzähler*instimmen, und gibt Anlass zu autofiktionaler Verwechslung mit der Autorinfigur. Gleichzeitig erzählt der Roman die Geschichte einer Protagonistin, deren modernes Einfamilienhaus das Milieu bildet für deren postindustrielle Zivilisationsform (vgl. Abschnitt 3.4.3.).

Zum Ende kommt das Onlineromanprojekt im Bild einer apokalyptischen Szenerie: der Deterritorialisierung der Stadt selbst. Figuriert wird diese mittels der Reste der Figuren in den architektonischen Ruinen ihrer zivilisatorischen Selbsteinrichtung als Abfall eines Prozesses allgemeiner Auflösung narrativer und diegetischer Konsistenz. Übrig bleiben zuletzt nur Konturen jener unzulänglichen Protagonistin Brigitte K., die gleichzeitig Reflexionsfigur der Autorin ist, sowie das Objekt ihres Begehrens, ein nackter, festgeschnallter Musikschüler, den sie prostituiert [vgl. bspw. NEID, 534]. Dessen Freundin ist dem Neid der Protagonistin anheim gefallen: Sie hat sie umgebracht – das ist das kriminalliterarische Element des Textes. Brigitte K. gibt bis ganz zum Schluss nicht frei, was sie sich neidisch in ihren Besitz geholt hatte. Am Ende dieser Geschichte sitzt dieses Wesen in einem zerfallenden Toilettenhäuschen und es gibt kein Licht, kein Wasser, keinen Strom – selbst die Umwelt hat sich schon davongemacht. Vitaler als diese Reste moderner Subjekte ist diese jedenfalls. Das Ende des Textes erscheint als eine Art Revitalisierung der postindustriellen Umwelt, das seiner monströsen spätkapitalistischen Lebensform ein Ende setzt, und sich selbst dadurch eine Zukunft eröffnet.

In Rückbezug auf die formalen und medientechnischen, ästhetischen Aspekte des Onlineromanprojekts *Neid...* stellt sich also mit Blick auf dieses Ende die Frage, welche Technik und womöglich auch Politik des Selbst bzw. der Subjektivierung die poetischen Prozesse der fortschreitenden Serialisierung, Virtualisierung und Erschöpfung aller literarischen Figurationen einsetzen. Als Praxis der Selbstsorge und stetige

553 FOUCAULT, Michel: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

Übung an einer Ästhetik, die »Werdensprozesse« und »Empfindungsweisen« materialisiert, figuriert *Neid...* auf diegetischer Ebene eine Verendlichung moderner Selbsteinrichtung. Es beendet im fiktionalen Raum eine spätkapitalistische Lebensform, versagt ihrer Reproduktion jede Zukunft, und öffnet stattdessen auf eine Hoffnung virtueller Vitalitäten, die unbestimmt bleiben. Es beerbt hier in gewisser Weise die Wunschpolitik des frühen Internets als Cyberspace, indem es eine Vision virtueller Offenheit aktualisiert, und doch kritisch bezogen bleibt auf die dieser immanenten Fiktion der Entmaterialisierung. Als Projekt ästhetischer Selbstsorge bzw. Technik des Selbst im Foucault'schen Sinn wird diese narrative Erschöpfung aller Figurationsprozesse erzeugt durch eine mediale Praxis des Wünschens, die einen ästhetischen Zugriff einerseits auf die Diskursgeschichte digitaler Materialität leistet, andererseits diese ins Verhältnis setzt zu einer selbst/dokumentarischen Arbeit an Affekt und Medialität.

3.2 Autobiographien und Sorgetechniken

3.2.1 Sexuierte Autor*inschaft

»Ich werde jetzt immer ICH sagen, wenn ich ICH meine.«⁵⁵⁴

Dieser Satz leitet einen der ersten veröffentlichten Texte Elfriede Jelineks mit dem Titel *Eine Versammlung* ein. Zudem wird er zitiert im den Onlineroman begleitenden Podcast *Das digital geborene Ich* von Eva Meyer/Elfriede Jelinek.⁵⁵⁵ Er stammt aus der anarchistisch-feministischen Zeitschrift *Die Botin* und geht, Ursula Geitner zufolge, auf eine Rede beim Berliner Frauen Kongress 1976 zurück. Dieser stand unter dem als Imperativ formulierten Motto: »Schreib das auf, Frau!«. Resonanzen dieser Versammlung finden sich noch in *Neid...* wo es ironisch heißt: »[...]»

554 Aus: Elfriede JELINEK, »Eine Versammlung«, in: *Die schwarze Botin* 2, 1977, S. 30; zitiert nach, GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 99.

555 MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman«, Abschn. [16:10].

diese Frau, schreib das auf, Frau!, das hat sie entschieden beherzigt [...]« [NEID, 157f.]⁵⁵⁶ Der Kongress von 1976 steht in einer Tradition deutscher Identitätspolitik, hatte es doch im April 1959 unter dem Imperativ »Greif zur Feder, Kumpel!« einen ähnlichen Kongress in Bitterfeld gegeben, nicht aber zur Emanzipation der Autor*inschaft von Frauen, sondern der (männlicher) Arbeiter.⁵⁵⁷

Jelineks Autor*inschaft befindet sich also schon in den 70er Jahren in einem politischen Spannungsfeld: *Eine Versammlung* spielt mit Fragmenten jener durch den Berliner Frauenkongress propagierten »weiblichen Poetologie«. Im gleichen Jahr 1976 erscheint übrigens ein Aufsatz in deutscher Übersetzung von Hélène Cixous' Konzept einer »écriture féminine«, der der Debatte entscheidende Stichworte liefert.⁵⁵⁸ Jelineks rhetorisches Spiel mit Zitaten dieser Debatte erweise sich zeitgenössisch als höchst un-solidarisch, meint Geitner: »Die Versammlungsteilnehmerin ist zur ›Versammlungs‹-Beobachterin geworden, die in diesem ›ICH‹ offenbar nicht ganz bei sich ist.«⁵⁵⁹ Dieser Hinweis ist wichtig. Er erinnert daran, dass Jelineks Poetologie als permanente Befragung eines Bei-sich-Seins hier einen historischen Bezugsrahmen hat. Wenn es also in Jelineks Texten immer wieder heißt, im Sprechen sei das Subjekt nicht bei sich,⁵⁶⁰ dann bezieht

556 Diese Stelle bezieht sich auf einen Artikel einer österreichischen Feuilletonautorin der Süddeutschen Zeitung, die einen unangenehmen, die Privatsphäre der Autorin nicht respektierenden Artikel schrieb, auf welchen sich Jelinek in *Neid*... mehrfach bezieht. In diesem Zusammenhang wird angedeutet, dass *Neid*... sich gegenüber den Produktionsbedingungen des Literaturbetriebs zu immunisieren sucht. Vgl. SZILIZ, Jeanne: »Allein mit Elfriede – Bahnfahren mit einer Literaturnobelpreisträgerin«, in: *Süddeutsche Zeitung* (01.03.2007), http://www.jeanneszilit.com/wordpress/wp-content/uploads/digiPaper_Allein_m_Elfriede.pdf (abgerufen am 28.05.2014).

557 Kirsten HECKMANN-JANZ, »Greif zur Feder, Kumpel!« Vor 50 Jahren: Der Bitterfelder Weg in der DDR-Kulturpolitik, siehe http://www.deutschlandradiokultur.de/greif-zur-feder-kumpel.984.de.html?dram:article_id=153464, gesehen am 25.4.2014.

558 Geitner nennt von Cixous: »Schreiben, Feminität, Veränderung«, in: *alternative* 108/109, 1976, S. 134–147. Vgl. GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 101.

559 Ebd., S. 99.

560 LANDES, Brigitte und Elfriede JELINEK: *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*, München: btb Verlag 1998.

sich das zumindest immer auch auf solche Identitätspolitiken, die – als Nachleben marxistischer Kulturkritik – ein neues historisches Subjekt zu erzeugen versucht haben, sei es die Figur des Arbeiters, sei es die Figur der Autorin. Demgegenüber, so gibt Jelinek im Jahr der Nobelpreisverleihung 2004 zu Protokoll, ginge es in ihrem Schreiben nicht darum, das Subjekt als dem poetischen Text vorgängiges zu konstituieren, sondern die Sprache selbst.⁵⁶¹ Als Reaktion auf den Imperativ, von ›weiblichen‹ Erfahrungen literarisch Zeugnis abzulegen, tritt Jelinek ›ins Abseits‹ und verweigert öffentlich, eine solche Subjektposition politisch zu emanzipieren.

Selbstverständlich steht die poetologische Reflexion einer Absage an jede stabile Subjektposition, die permanent zur Bedingung macht, sich nicht »auf sicherem Grund«⁵⁶² zu befinden, in gespanntem Verhältnis zum Diskurs des*der Autor*in. Denn dieser funktioniert nach gewissen Regeln,⁵⁶³ denen der folgende Abschnitt weiter nachgeht. Jelineks literarische Technik verschreibt sich der Kritik an spezifischen Identitätspolitiken und der Diskursivierung und Sexuierung der Autor*instanz. Dabei erweist sich die Form des Interviews als wichtige Institution des Autor*indiskurses, und wird daher in der Literaturwissenschaft auch »autobiographie parlée« genannt.⁵⁶⁴ Die bekannten Interviews Jelineks, die exemplarisch die Interview-Technik der Autorin dokumentieren, sind von André Müller geführt worden. Ausgerechnet Jelinek hat die Einleitung geschrieben zur anlässlich des Todes Müllers im Jahr 2011 veröffentlichten Sammlung seiner Interviews. In deren Klappentext heißt es:

»Ich verlange in einem Interview alles von mir«, sagte André Müller, der Autor und Journalist. Mit seiner direkten Art, nach den intimsten Dingen zu fragen, zu meist nach Liebe und Tod, brachte er seine Gesprächspartner dazu, sich um Kopf und Kragen zu reden. Und schuf selbst Literatur. Durch Reden, Zuhören, Fragen.

Seine Interviews, die in allen großen Zeitungen abgedruckt wurden, führten zu erschütternden Geständnissen und lösten Skandale aus. Das radikalste, auch für ihn wichtigste Gespräch war jenes mit seiner Mutter, es ging über mehrere Tage. Nicht selten versuchten Müllers Interviewpartner im Nachhinein, eine Pu-

561 GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 103.

562 JELINEK: »Elfriede Jelinek – Nobelvorlesung«.

563 FOUCAULT, Michel: »Was ist ein Autor?«, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 235–270.

564 GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 104.

blikation zu verhindern. Denn die Wahrheiten, die sie ihm und seinem Tonband offenbart hatten, entsetzten sie. Viele aber waren begeistert.⁵⁶⁵

Jelineks Frage an Müllers Schreibweisen der Offenbarung lautet: »Was macht diese Gespräche André Müllers mit jeweils einem anderen Menschen zu Literatur?«⁵⁶⁶

Müller hat zwei Gespräche mit Elfriede Jelinek geführt, eines im Jahr 1990,⁵⁶⁷ eines im Jahr 2004.⁵⁶⁸ Letzteres ist im eben zitierten Band wieder abgedruckt. Auf diese beiden Gespräche verweist Jelinek bis heute auf ihrer Webseite; ansonsten auf keine weiteren. Insbesondere das Gespräch von 1990 arbeitet präzise an der Verwechslung der Autorin mit ihren literarischen Figuren. Statt zurückzuweisen, dass die weiblichen Figuren in *Die Klavierspielerin* in Wahrheit sie selbst meinen würden, der Roman damit als Autobiographie zu lesen sei und also die Unterstellung zu kritisieren, dass Frauen eigentlich immer nur über sich selbst schreiben würden, bestätigt Jelinek noch die groteske Frage, ob sie sich die Verletzungen ihrer Romanfigur auch selbst zugefügt habe, die sich die Scheide mit einer Rasierklinge zerschnitten habe: »Ja, das habe ich selbst getan.« Müller fragt: »Sind Sie das?« und meint die Protagonistin aus dem Roman *Lust*. Jelinek antwortet: »Ja, das bin ich in meinem Selbsthaß, der sehr stark ausgeprägt ist.«⁵⁶⁹

Das Gespräch anlässlich der Vergabe der Literaturnobelpreise 2004 beginnt so:

Ein Interview mit Elfriede Jelinek, der diesjährigen Literaturnobelpreisträgerin, ist auch ein Krankenbesuch. Mit bewunderswerter Beharrlichkeit besteht die nun Weltberühmte darauf, eine psychisch gestörte Frau zu sein, und ihr, wie sie betont, vollkommen müheloses Schreiben ein Ausfluß ihrer vielfältigen Neurosen, die sie genau benennen kann.

565 MÜLLER, André und Elfriede JELINEK: »Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«: letzte Gespräche und Begegnungen, 2. Aufl., München: LangenMüller 2011.

566 MÜLLER, André: »Wer oder was? Zu André Müllers Interviews«, *Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe! Letzte Gespräche und Begegnungen*, München: LangenMüller 2011, S. 7–10.

567 MÜLLER: »Ich lebe nicht.« Interview mit Elfriede Jelinek 1990.

568 MÜLLER, André und Elfriede JELINEK: »Interview mit Elfriede Jelinek (2004)«, »Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«: Letzte Gespräche und Begegnungen. Mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek, München: LangenMüller 2011, S. 120–137.

569 MÜLLER: »Ich lebe nicht.« Interview mit Elfriede Jelinek 1990.

Die Wurzeln des Elends sind rasch aufgezählt: der hochgebildete, aber schwache Vater (Beruf: Chemiker), der im Irrenhaus endete, die herrschsüchtige, gefühlkalte Mutter, eine erfolgreiche Managerin, die das Kind zum Musikgenie trimmen wollte, und eine Erziehung in katholischen Klosterschulen, in denen nur eines zählte: Gehorsam. Elfriede Jelinek, 1946 im österreichischen Mürzzuschlag geboren, hat das verinnerlicht.

In einem Gespräch, das André Müller 1990 anlässlich der Aufregung über ihren Sex-Schocker *Lust* für die *ZEIT* mit ihr führte, behauptete sie kategorisch: »Ich bin ein Zombie. Ich lebe nicht.« Nun, vierzehn Jahre später, war nachzuprüfen, ob sich an ihrer schwarzen Sicht auf sich selbst etwas geändert hat. Antwort: Nein.⁵⁷⁰

Die Geschichte der Familie Jelinek und die Beziehung zu den Eltern tauchen auch im Onlineroman *Neid...* auf (vgl. Abschnitt 3.2.5): André Müller hat sie hier »rasch aufgezählt« in jener Version, die sich in den Autor*indiskurs einschreibt. Das Gespräch zwischen Jelinek und Müller lebt von einem schwarzen Humor,⁵⁷¹ jenem präzisen Wiener Witz, der für Jelineks Texte kennzeichnend ist, und den man als deutsche*r Leser*in manchmal schwer versteht. Als Therapie gegen deutsche Humorlosigkeit hilft es, zumindest für die Lektüre von *Neid...*, das Hörspiel zu hören, das von Sophie Rois gesprochen wird, die hörbar Österreicherin und den Witz der Sprache präzise herauszuarbeiten imstande ist.

570 MÜLLER/JELINEK: »Interview mit Elfriede Jelinek (2004)«.

571 »Kaum haben Sie erfahren, daß Sie den Nobelpreis bekommen, haben Sie verkündet, Sie verdienen ihn nicht. Wenn aber andere das gleiche sagen, verletzt es Sie.

ELFRIEDE JELINEK: Ich war ja ganz sicher, daß der Peter Handke dran ist, der lebende Klassiker.

Ja, aber andere dürfen nichts gegen Sie sagen.

JELINEK: Nein! Das ist, wie wenn Sie behindert sind und im Rollstuhl sitzen. Da darf auch niemand anderer Krüppel zu Ihnen sagen, aber Sie selbst dürfen es. Ich darf es sagen. Die anderen nicht!

Der Vatikan hat sich darüber aufgeregt, daß eine, wie es hieß, nihilistische Neurotikerin den Nobelpreis bekommt.

JELINEK: Das fand ich besonders schlimm, denn der Vatikan sollte doch eigentlich auf der Seite der Schwachen und Kranken stehen. Der sollte eher sagen, laßt doch die arme Frau in Ruhe, die kann nicht anders, es ist schön, daß sie ihn bekommen hat, auch wenn nihilistisch ist, was sie schreibt. Der Vatikan müßte doch die Mühseligen und Beladenen schützen.«, Ebd.

Jelinek hat eine Methode entwickelt, Interviews zu geben, die man als Versuch, mit den diskursiven Regeln einer Textgattung zu spielen, beschreiben könnte. So ist ihre Rede in Interviews »inszenierte Rollenprosa«, wie Claus Zittel formuliert, die zumal in gedruckter Form intertextuelle Relationen zu anderen fiktionalen Texten unterhielte.⁵⁷² Welche Projektion auch immer öffentlich auf die Autorin gemacht wird, Jelinek bietet dieser Fläche. Man hält sie für krank, dumm, therapiebedürftig, neurotisch, ängstlich, depressiv. Jelinek inszeniert sich mithilfe all jener Attribute. Es ist der Versuch, mit den Genregeln zu spielen, indem diese gewissermaßen übermäßig genau erfüllt werden. Müller, dem die Regeln seines reißerischen Offenbarungsjournalismus sehr wohl bewusst sind, scheint die Zusammenarbeit mit der Autorin zu genießen.

Sie sind furchtbar. Ich kann mit Ihnen kein professionelles Interview führen.

JELINEK: Ich entwaffne Sie...

Ja.⁵⁷³

Entscheidend ist aber, dass Jelinek diese Autor*infigur zwar herstellt, nicht aber verkörpert. Sie tritt eben nicht auf. Sie produziert eine Rede, die sich von der Rede der Romane mitunter nicht unterscheiden lässt. Sie bleibt stets abseits. Die meisten Interviews entstehen im Schriftverkehr. Nicht umsonst ist bereits das frühe Gespräch betitelt: »Ich lebe nicht«. Hier wird nicht nur auf die krankhafte Lebensunfähigkeit der Autorinfigur angespielt. Vielmehr weist dieser Satz ebenso aus, dass es sich um ein rhetorisches Spiel, um ein Spiel mit den Ausspracheregeln handelt, und keineswegs um das Leben der Autorin, keineswegs also um einen erhellenden Zusammenhang zwischen Leben und Werk. Das Spiel mit all den Phantasmen, die die Vorstellung schreibender Frauen nährt, beantwortet Jelinek mit einer Strategie, die einem Spiegelkabinett gleichkommt: Sie bestätigt alle Figurationen, vergrößert und vervielfältigt ihre Bilder. Und auch dieses Interview schließt mit einer Absage

572 ZITTEL, Claus: »Heidegger-Variationen: Elfriede Jelineks ›Totenauberg. Ein Stück«, in: ZITTEL, Claus und Marian HOLONA (Hrsg.): *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005*, Bern: Peter Lang 2008, S. 187–218, hier S. 189.

573 MÜLLER/JELINEK: »Interview mit Elfriede Jelinek (2004)«.

an jedes Konzept von Identität zugunsten einer rhetorischen Technik barocker Selbstbilder:

Ich strebe heute mit meinem Schreiben nur noch das Überleben an. Ich werfe mich, indem ich schreibe, aus mir heraus. Denn wenn ich mir meiner Identität bewußt werde, bin ich tot. Ich will mich nicht kennenlernen. Ich lebe aus zweiter Hand, aber ich beklage mich nicht. Ich bin an der Lebensferne, die meine Krankheit ist, selber schuld. Mein Selbsthaß kommt jeden Tag. Ich weiß, daß ich mit dem Schreiben nichts ändere. Aber was soll ich sonst tun? Ich kann ja nichts anderes. Das Schreiben ist für mich ein Segen, weil ich dazu das Haus nicht verlassen muß. Wäre ich nicht Schriftstellerin, wäre ich Sozialrentnerin.⁵⁷⁴

Ursula Geitner hat sehr genau herausgearbeitet, dass der Topos der Untoten – ›ich lebe nicht‹ – in Jelineks Schreiben auf barocke Techniken der Rhetorik zurückgeht, sowie dass diese eine historische Signatur hat, die mit einem problematischen Verhältnis der (modernen) Literaturgeschichte zu weiblicher Autor*inschaft zu tun hat. So weist Geitner der neuen feministischen literarischen Bewegung der 70er Jahre eine Historizität innerhalb der modernen Autor*inschaftskonzepte nach, die seit um 1900 eine »Agentur des Unterschieds« betreibt.⁵⁷⁵ Ist in den 70er Jahren längst vom »Tod des Autors« die Rede, so gilt das nicht für nicht-männliche Autor*innen. Ein 1985 erschienener Sammelband mit dem Titel *Was ist Frauenliteratur?* wirft eine Frage auf, die der Herausgeber Martin Jurgensen in Geitners Analyse folgendermaßen beantwortet:

»Frauen-Autoren der Gegenwart« entsprächen einer Ästhetik: der »Ästhetik eines weiblichen Ich«. Diese kulminiere in einer »persönlichen Aussage«, von der es heißt: »Das Ich sucht sich in seiner Gestaltung, so wie es sich in seiner Suche gestaltet.«⁵⁷⁶

Diese Poeteologie weiblicher Autor*inschaft der 1970er Jahre setzt also Gender und Genre gleich, wie Geitner anhand eines in der Zeitschrift *alternative* unter dem Titel *Das weibliche Ich* erschienenen Artikels Christa

574 Ebd.

575 GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 110.

576 Aus: Manfred JURGENSENS, »Was ist Frauenliteratur? (Vorläufige Anmerkungen)«, in: Ders. (Hg.), *Frauenliteratur. Autorinnen – Perspektiven – Konzepte*, München (dtv) 1985, 13–39, zitiert nach: Ebd., S. 104.

Reinigs, die offenbar dem Berliner Frauenkongress zugehörig gewesen ist, diskutiert. Jenes Modell, das weibliche Autor*inschaft mittels geschlechtsspezifischer Erfahrung sichert, hat wiederum selbst eine Geschichte, die eng verbunden ist mit den autobiographischen Textsorten, für welche subjektive Erfahrung als stilbildend gilt. Jelineks Texte führen dieses Modell vor. Das ist nicht nur in Bezug auf *Neid*... interessant. Für Jelineks Auseinandersetzung in ihrem Theatertext *Die Wand* ist der Diskurs weiblicher Autor*inschaft symptomatisch: *Die Wand* ist Teil eines Zyklus mit dem Titel *Der Tod und das Mädchen I–V*. Er lässt die Autorinnen Marlen Haushofer (*Die Wand*),⁵⁷⁷ Ingeborg Bachmann (*Malina*) und Sylvia Plath (*Die Glasglocke*), deren Texte als Selbstaussdruck weiblicher Erfahrung rezipiert worden sind, als ununterscheidbare Figuren auftreten, und führt auf diese Weise vor, wie die Verkörperung der Literatur durch ihre Autorinnen diskursiv erzeugt worden ist.⁵⁷⁸ Die diskursive Innerlichkeit des ›weiblichen Ausdrucks‹ wird übersetzt in einen Raum hinter einer gläsernen Wand. Diese erscheint gleichzeitig als Berg und montiert Topoi aus den zitierten Romanen *Die Wand* (in welchem die Protagonistin sich in einer Art Reservat hinter einer transparenten, aber unüberwindlichen Wand wiederfindet, einem jeder Zivilisation und Gesellschaftsordnung enthobenen Raum), *Malina*⁵⁷⁹ (in welchem die weibliche und namenlose Erzählstimme in einer Wand verschwindet und nur eine männliche, benannte Stimme übrig bleibt) und *Die Glasglocke*⁵⁸⁰ bzw. *The Bell Jar* (welcher die politische Signatur der als Glasglocke allegorisierten Depression der jungen Ich-Erzählerin in den 50er Jahren an der US-Ostküste zwischen Elite-College und Modezeitschriften darstellt). Zudem verbindet Jelinek diese Arbeit an den literarischen Stoffen mit den Biographien der Autorinnen – für das öffentliche Bild von Bachmann wie Plath war deren (mutmaßlicher) Suizid bestimmend – und versetzt die Handlung in den antiken Mythos von

577 HAUSHOFER, Marlen: *Die Wand*, Berlin: List 2004.

578 JELINEK, Elfriede: »Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)«, *Der Tod und das Mädchen*, 2. Aufl., Berlin: Berlin Taschenbuch 2004, S. 101–143.

579 BACHMANN, Ingeborg: *Malina: Roman*. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

580 PLATH, Sylvia: *Die Glasglocke*, übers. von Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.

Uranos und Kronos als einer Urszene der Geschlechtertrennung. Der Versuch, die Wand zu erklimmen, mutet gleichzeitig als eine Art Odyssee an.

Bereits um 1900, so Geitner mit Bezug auf die Kittler'sche Medien-geschichtsschreibung, haben Frauen wie Männer weibliche Erfahrung zum Kriterium eines medienvergessenen Autor*inschaftsmodell gemacht, das zudem mit einer Gattungsgrenze korrespondierte. Ausgerechnet das Drama blieb eine Gattung männlicher Dominanz. ›Weibliche‹ Genres wurden hingegen die Erlebnislyrik sowie Prosaformen, insbesondere die Gedankenstromtechnik. Exemplarisch dokumentiert eine Anthologie mit Texten von Autorinnen das Versprechen der »Entschleierung der weiblichen Psyche«. Ein anderes Beispiel ist Otto Weiningers weinerliches Ressentiment um 1900.⁵⁸¹ Geitner weist darauf hin, dass jene Poetik weiblicher Autor*inschaft ab 1900 nicht nur eine eigene Poetologie diskursiviert, sondern auch eine spezifische Anthropologie, die weibliche Autor*inschaft zum Diskurs einer Selbstkundgabe und somit zum Medium eines »krankhaften«, »überhitzt-aggressive[n], dionysisch-entfesselte[n], unregulierte[n], besessen-wahnwitzige[n] Sprechen[s]«⁵⁸² macht. Auch wenn Geitners Beschreibung sich hier mit der Metaphorik von Erkalten und Überhitzen auf Manfred Schneiders Literaturgeschichte der Autobiographie⁵⁸³ bezieht, die ich im nächsten Abschnitt noch einmal kritisch diskutieren werde, so zeitigt jene »Sonder-Anthropologie« doch bis in die Rezeptionsdebatte um Jelinek ihre Konsequenzen, wenn André Müller Jelinek im anlässlich des Nobelpreises geführten Gesprächs noch einmal mit dem Ratschlag eines aggressiven Journalisten-Kollegen der Bild-Zeitung konfrontiert, der der Autorin rät, sich behandeln zu lassen: »Der Kolumnist Franz Josef Wagner schrieb in der *Bild-Zeitung*: ›Nehmen Sie Ihr Preisgeld, geben Sie es aus für Therapeuten und werden Sie glücklich!‹.«⁵⁸⁴ Wie geht Jelinek nun mit dem literarischen Diskurs weiblichen Selbstausdrucks um? In der autobiographischen, nicht-fiktionalen Textform des Interviews parodiert sie diesen Diskurs, indem sie dessen Regeln gewissermaßen allzu genau erfüllt: Jede diskursiv produzierte Projektion

581 GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 102; 104.

582 Ebd., S. 109.

583 SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzesschrift*.

584 MÜLLER/JELINEK: »Interview mit Elfriede Jelinek (2004)«.

in ihre Person, die das Bild weiblicher Autor*inschaft sichern soll, bestätigt sie – mit dem Effekt, diese als Illusion auszustellen.

Geitner arbeitet am Beispiel des Romans *Gier* heraus, dass sich Jelineks Poetik an barocken, also vormodernen Verfahren orientiert: In *Gier*

erscheint [...] doch eine in der ICH-Form sprechende Autorin, Schriftstellerin, die freilich keineswegs mit der Erzählinstanz des sich personal und damit »wie von selbst« erzählenden Textes zu verwechseln ist. »Ruhe«, sagt die Autorin, und wie in Erinnerung an »ich werde jetzt immer ICH sagen« heißt es: »Ruhe! Jetzt spreche ICH. Und ich spreche als Frau. Ich möchte auch einmal etwas sagen dürfen, wenn ich schon die ganze Zeit schreiben muß[...].«⁵⁸⁵

In *Neid...* kommt die Formulierung »ich sagen« ganze 55mal vor: »Ich sage hier: ich (E.J.), das Ganze, welches ich zu schaffen versuchte, ist eine einzige Abschweifung geworden, ich weiß es selber [...]« [NEID, 161]. Neben der Digression – der erzählerischen Abschweifung, die für *Gier* ebenso charakteristisch ist wie für *Neid...*, bedient sich Jelinek der Amplifikation, das heißt der rhetorischen Technik der Vergrößerung, Ausweitung, Steigerung eines Stoffes. Dieser Stoff betrifft hier insbesondere die Figurationen weiblicher Autor*inschaft selbst. Es ist aber eine Technik, mit allen Stoffen umzugehen, die in Jelineks Texten und insbesondere der Prosa geradezu angehäuft werden. Dabei ist für die Amplifikation entscheidend, dass mehr gesagt wird, als zum Ausdruck gebracht wird.⁵⁸⁶ Ein schönes Beispiel aus dem Jahr 1733 veranschaulicht das:

Denn ein böses Weib ist ein Schiffbruch ihres eygenen Mannes/ist ein später Wetter-Hahn in ihrem Hauß/der immerzu krähet/ist ein ubellauniger Klaper-Büchsen/ist ein Främksischer Stiffel-Balg dem man stets schmirben soll/ist ein gewürter Wetter-Mantel, in welchen das Wasser der guten Ermahnungen ein niemahlen eingehet/ist ein Ziech-Pflaster des Geldbeutels/ist ein Schlüssel in die Höll/[...] das beste Gesetzel im Vatter unser/erlös uns von dem Übel: Ist/ist/ist/daß mans nicht genug beschreiben kan.⁵⁸⁷

585 GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 112; JELINEK: *Gier*, S. 137.

586 GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 112.

587 ANONYM, »*Spiegel der regiersichtigen Weiberen*« [1733], m. e. Nachw. v. Barbara Jones, Frankfurt a. M./Berlin/Wien (Ullstein): 1982, zitiert nach: Ebd., S. 114.

Diese Auflistung geht, ebenso wie Jelineks Auflistungen, schier endlos weiter, bis erschöpft festgestellt wird, dass es nicht ausreichend zu beschreiben ist, das Problem: ein ›böses Weib‹. Der Text genießt geradezu das weitere Hervortreiben des Übels, spürt möglichst alle Felder, Worte, Topoi auf, die ihn umso weiter hervortreiben lassen.

Wiederholungen und Wortspiele werden zu Jelineks Sprachspielen. Mit der Tradition der Rhetorik haben diese gemein, dass sie im Sinne der Findungslehre versuchen ein ganzes Archiv von Worten behutsam zusammenzutragen⁵⁸⁸ – eine Wunderkammer an Lesefrüchten. Sie erzeugen Jelineks wuchernde Montage- und Zitationstechnik. Als barock-schwülstiges Verfahren markiert diese eine Differenz zu Konzepten, die eine Ästhetik des Ausdrucks bzw. der Erfahrung programmieren.

Man könnte im Anschluss daran die These aufstellen, dass auch die ›Frauenfrage‹ – gemeinhin Jelinek und ihren Texten als eigenstes Problem nachgesagt – von der Autorin als rhetorisch-amplifikatorisch modellierte *quaestio infinita* [...] behandelt wird: Sie verwaltet, sichtet und amplifiziert die entsprechenden *loci communes*, schreibt sie ab und um und arrangiert sie in Form eines teppich- und mosaikartigen *Cento*.⁵⁸⁹

Der Hinweis auf die topische Tradition rhetorischer Findungslehren in Bezug auf Jelineks Verfahren ist wichtig, nicht nur mit Blick auf die wimmelnden Darstellungen von Hieronymos Bosch und Pieter Bruegel, zu denen sich der Romantext in der Onlineversion ins direkte Verhältnis setzt. Jelineks Umgang mit Allgemeinplätzen, Kalauern und den Untiefen der Alltagssprache, für die ihre Texte so berühmt sind, erben etwas von der Technik der *Loci Communes*. Im Rückgriff auf die vormodernen, barocken Verfahren wird die Diskursivität und zumal Sexuierung des Modells von Autor*inschaft darstellbar.

In Anschluss an die Literaturtheorien von Manfred Schneider und Friedrich Kittler bringt Ursula Geitner jede Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens oder -Sprechens in Verbindung mit einer die Geschichte des Abendlands überdauernden Tradition der Beichte als Bekenntnisimpe-

588 Ebd.

589 Ebd., S. 115.

rativ.⁵⁹⁰ Schneider und Kittler spannen die moderne Autobiographie zwischen der Rousseau'schen Kreuzung »anthropologischer Natur« und »Zeichen [der] Individualität«⁵⁹¹ bis zur psychoanalytischen Kur auf. Die gesamte moderne Geschichte literarischen autobiographischen Schreibens erscheint in dieser Hinsicht als Verdunkelung, die symptomatisch gelesen wird für die Obsession der Wahrheitsfrage, die mit autobiographischen Texten verbunden sei.⁵⁹² Dabei ist es, wie ich versucht habe zu zeigen, erst einmal bemerkenswert, dass Jelinek sich die Literaturgeschichte der Autobiographie, ihre Poetiken wie Poetologien, zum Material macht: In diesem Sinn kann man in Romanen wie *Gier* und *Neid...* eine Wiederkehr etwa Roussau'scher Erzähltechnik finden, dessen »Ich« als »einsam, unverstanden, ungelesen, [...]«⁵⁹³ erscheint. Selbstverständlich sind Schneiders und Kittlers Literaturgeschichten selbst stark beeinflusst durch die Kritik des (männlichen) Autordiskurses: So hat Foucault 1969 in *Was ist ein Autor?* bereits nüchtern festgestellt, dass sich das literarische Schreiben vom Thema des Ausdrucks befreit habe, nicht mehr in der Form der Innerlichkeit gefangen sei, sondern nur noch auf sich selbst bezogen.⁵⁹⁴ In der Folge erzählt die Literaturtheorie, stark beeinflusst von der Diskursanalyse der Funktion Autorschaft, die gesamte Geschichte literarischer Autobiographie als das »Entstehen und Verschwinden eines Archivs der Innerlichkeit«,⁵⁹⁵ also als historisch begrenzten Diskurs subjektiver Wahrheitsproduktion. Diese ist nach Manfred Schneider Symptom einer abendländischen Geständnispraxis, weshalb die Literatur ab der Spätmoderne nunmehr eine permanente Absage an jene Diskursregeln erteile, um ihrem Verschwinden zuzuarbeiten. Ein Modus dieser diskursiven Verendlichkeit ist das Spiel mit den Regeln des Diskurses selbst. Jede Frage nach Praktiken der Subjektivierung erweist sich in dieser Linie als Unter-

590 Ebd., S. 119. Geitner bezieht sich hier auf Roland Barthes.

591 SCHNEIDER, Manfred: »Das Geschenk der Lebensgeschichte: die Norm. Der autobiographische Text/Test um Neunzehnhundert«, in: WETZEL, Michael und Jean-Michel RABATÉ (Hrsg.): *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie 1993, S. 249 –265, hier S. 10.

592 GEITNER: »The real thing: Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 122.

593 Ebd., S. 123.

594 FOUCAULT: »Was ist ein Autor?«, S. 238.

595 SCHNEIDER: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«, S. 7.

werfung unter das Gesetz, das das Subjekt zum Bekenntnis zwingt: In den neuen anthropologischen Archiven der Moderne als Zeitalter nicht mehr der Theologen, sondern der Kriminologen und Psychologen, so Manfred Schneider, lauteten die Prinzipien: »Erkenne dich selbst! Liefere deine innerste Wahrheit ab! Schreib auf!«⁵⁹⁶

Jelineks Poetiken erscheinen in der Folge als Reflexe auf den abendländischen Imperativ des Ich-Sagens, als Symptom einer verallgemeinerten gesellschaftlichen Geständnispraxis, der gegenüber sie sich maskieren, oder eben »Auto(r)fiktion« betreiben. In dieser Perspektive wird die Kritik der Funktion Autor*inschaft gleichermaßen innerhalb der Literaturwissenschaft wie der Literatur betrieben. Mit Blick auf Jelineks Poetik erweist sich dann ausgerechnet die nicht-fiktionale Form des Interviews als privilegiertes Schauplatz poetologischer Reflexion. Das zeigt ihr Kommentar zur André Müllers Interviewtechnik:

Wenn André Müller mit Thomas Bernhard spricht, ist er es. Dieser Herr ist es. Aber das wäre dann jeder. Ist es wirklich er? Jetzt weiß ich nicht mehr, wer wer ist. Aber wenn die Menschen etwas sagen, sind sie es selbst doch schon gar nicht mehr, oder? Sie werden zu etwas anderem, ohne etwas anderes zu sagen als das, was sie eben sagen.

Doch nicht, ob es diese Menschen wirklich gibt oder ob sie von André Müller erfunden worden sind (er hat Beweise, dass er sie nicht erfunden hat, aber die gelten für mich nicht viel, Beweise in der Literatur gelten nicht, in der Mathematik vielleicht, aber dort kenne ich mich nicht aus), ist hier die Frage, sondern ob diese Menschen wirklich sind. Die Literatur André Müllers sagt: Die sind wirklich die, die ich aus ihnen gemacht habe, indem ich nicht gefragt habe, was sie sind, sondern wer sie sind.⁵⁹⁷

Müllers Interviewformate erweisen sich in Jelineks radikaler Lesart immer schon als Literatur. Schon 1982 unter dem wunderbaren Titel *Entblößungen* herausgegeben,⁵⁹⁸ scheinen Müllers Gespräche die Inszenierung der

596 SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzesschrift*, S. II.

597 JELINEK, Elfriede: »Wer oder was? Zu André Müllers Interviews«, in: MÜLLER, André: *»Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«: letzte Gespräche und Begegnungen*, 2. Aufl., München: LangenMüller 2011, S. 7–10, hier S. 8.

598 Vgl. GEITNER: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, S. 120. Geitner bezieht sich hier auf Roland Barthes' Text *roland barthes par roland barthes*. Es gäbe – an anderer Stelle – unzählige weitere Beispiele aus dem

Intimsphäre perfektioniert zu haben. Das Gespräch erweist sich in Jelineks Lektüre als streng geregeltes Spiel, das die Form des Gesetzes annimmt.

Man kann diese Stelle so lesen, dass der authentifizierende Charakter jener Textsorten als fiktional, und in diesem Sinne literarisch, ausgewiesen wird. Man kann es aber auch so lesen, dass sich mit diesem poetologischen Programm Jelineks gleich jede Identität – sogar jede Subjektposition – als Effekt von Literatur erweise. Dann wäre die moderne Autor*infunktion als Bedingung einer spezifischen Lesart von Literatur dermaßen verallgemeinert, dass sie, indem sie ein historisch situiertes, diskursives Modell Autor*inschaft zu verabschieden sucht, eigentlich jede Subjektposition als Effekt von Literatur ausweist – und damit das Subjekt ästhetisiert.

Darüber spekuliert auch Schneiders Lektüre von Michel Leiris *Die Spielregel*: Alles, was sich über das Leben sagen ließe, sei doch letztlich Literatur, so Schneider, und zwar die »Stummheit des Lebens« als letzter Halluzination eines Lebenden, der nur vom Rand des Todes her, als Abwesender, diese Botschaft als bereits geschriebene, eben literarische, aufzuschreiben vermöge.⁵⁹⁹ Das Subjekt ist hier immer schon tot und darf es während des 20. Jahrhunderts erkennen und dieser Erkenntnis innerhalb der autobiographischen Schrift Raum verleihen. Jelineks – weniger pathetische denn ironische – poetologische Äußerungen teilen hier mit Manfred Schneiders Literaturgeschichte und Kittlers methodischem Einsatz wenigstens in einem Aspekt eine Konsistenzebene, insofern nämlich der literarische Text, die Schrift, zum medialen Apriori jeder Subjektivierungspraxis wird, die letztlich auf die Figuration des modernen Individuums dränge. Jelineks »leere, aber formatierte Diskette«, der wir den Namen Ich geben« und die Identität erst herstellt, indem das Ich »da ja aufgeschrieben« worden ist, und im Verzicht auf das »Aufbewahren der Identität« endlich aufhören könne, »sich um sich zu kümmern, und anstatt seiner selbst« zur Sprache zu werden, unter ihr zu verschwinden⁶⁰⁰ – entwirft ein prägnantes Bild einer Poetologie des Subjekts als medialem Apriori der Schrift.

Nimmt man den Text zu André Müller als poetologisches Programm ernst, schreibt Jelinek hier – genau wie in jener zitierten Stelle aus *Jelineks*

20. Jahrhundert zu besprechen, insbesondere etwa Gertrude STEINS *Autobiography of Alice B. Toklas*.

599 SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzensschrift*, S. 242f.

600 LANDES/JELINEK: *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*, S. 12.

Wahl, dass man zur Sprache werden könne – und das sei Literatur!: »Sie sind wirklich die, die ich aus ihnen gemacht habe.« Die Technik André Müllers bestünde dann darin, es zum poetischen Verfahren der Gespräche zu machen, dass die Frage nach der Person überhaupt erst rückwirkend die Identität dieser Person erzeuge. Identität wäre Effekt eines medialen Aprioris bzw. der Performativität der Schrift.

Mir kommt es darauf an festzuhalten, dass dieses Modell die Frage nach Techniken des Selbst beinahe ausschließt: Autobiographie und Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens stehen sich unter diesen Voraussetzungen unvermittelbar gegenüber. Zu dieser Einschätzung kommen auch die Literaturwissenschaftler Christian Moser und Jörg Dünne, die mit Bezugnahme auf die Arbeiten Foucaults zur Selbstsorge lokalisieren,⁶⁰¹ inwieweit literaturwissenschaftliche Perspektiven medienästhetische Probleme autobiographischer Aufzeichnungstechniken problematisieren. Sie schlagen hierfür den neuen Begriff der »Automedialität« vor, und kritisieren Schneiders Ansatz, der immerhin in Anschluss an Kittler versucht hat, mediale Fragen in literaturwissenschaftliche Perspektiven einzubeziehen. Dafür ist jedoch die moderne, medienvergessene Konzeption des Subjekts als »Ausdruck von Innerlichkeit« einfach umgekehrt worden: Das Subjekt wird – in Folge einer Hypostase der Schrift – wie eine Art Prothese medialer Apparaturen verhandelt:

Eine provokative Umkehrung dieser medienvergessenen Perspektive [die selbst unter »postmodernen« Theorieinflüssen aufrechterhaltene Vorstellung einer Referenz zwischen Identität des Autors und der Identität des autobiographischen Subjekts, J. D.] stammt aus den 1980er Jahren, als Manfred Schneider in seiner Untersuchung zur autobiographischen »Herzesschrift« Medialität, genauer: die (Druck-)Schriftlichkeit als Möglichkeitsbedingung für die Konstitution subjektiver Innerlichkeit ausgemacht hat. Im Anschluss an die Medientheorie Friedrich A. Kittlers geht es Schneider darum, die Autobiographie als ein Epiphänomen des

601 Dem Vorschlag Mosers, ein Konzept von »Automedialität« auf seine theoretische und konzeptionelle Belastbarkeit hin zu testen, ging eine lange und intensive Beschäftigung mit der Vorgeschichte der modernen Idee einer aus den Büchern emergierenden Subjektivität voraus. Es erweist sich – unter anderem Dank der Arbeiten Foucaults – als ein ganz alter, kulturhistorischer Diskurs der »buchgestützten« Selbstsorge, dessen Genese und Genealogie Moser von Platon bis Montaigne nachzeichnet. MOSER: *Buchgestützte Subjektivität*.

Gutenbergzeitalters sowie außerliterarischer Geständnisdispositive abzuhandeln, an dem sich für das 17. und 18. Jahrhundert paradigmatisch die »Erhitzung« und für das 20. Jahrhundert dann – in Konkurrenz wie auch in Wechselbeziehung zu den neuen technischen Medien des Films und der Phonographie – die zunehmende »Erkaltung« des autobiographischen Schreibens darstellen lässt. Schneider erkennt dem Medium somit konstitutive Bedeutung zu, aber dies geschieht auf Kosten des *autos*, das auf den ephemeren Effekt einer medialen Apparatur reduziert wird. Damit verbunden ist eine verengende Sicht auf das Medium Schrift, das nur in seiner typographischen Ausprägung Berücksichtigung findet.⁶⁰²

»Automedialität«, oder: eine Perspektive, die das »autos«, das Selbst, nicht aus dem Blick verliert, lokalisiert sich also im Spielraum zweier entgegengesetzter Forschungsparadigmen: Jenes, das das »Medium als Selbstaussprache des Subjekts« bestimmt, gegenüber jenem, das »jegliche Form von Subjektivität [als] durch die Materialität des Mediums definiert« bestimmt.⁶⁰³ Beiden gemeinsam, so wäre mit Blick auf meine folgenden Ausführungen hinzuzufügen, ist der gleiche – positive oder negative – Bezug auf eine diskursive Autor*infunktion, die sich im einen Fall als Hypostase des Individuums, im anderen Fall subtiler als Hypostase des medialen Aprioris als einer Anonymisierung einrichtet. Diese Anonymisierung kritisiert Foucault als »transzendente Anonymität«.

3.2.2 »Was liegt daran, wer spricht«:

Epistemologien literarischen Verschwinden-Wollens

In Folge dieser kritischen Bestandsaufnahme literaturtheoretischer Paradigmen kann man anhand eines Textes wie *Neid...* die bis in die Gegenwart andauernde Produktivität einer gewissen Epistemologie des Verhältnisses von Subjekt und Schreiben, Autor*in und Werk zu Kenntnis zu nehmen. Die literaturgeschichtliche Kritik des modernen Autor*indiskurs hat sich für ein »Verschwinden des Autors« eingesetzt. Sie hat sich

602 DÜNNE/MOSER (Hrsg.): *Automedialität*, S. 9f. Vgl. auch: SCHNEIDER: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«, S. 249.

603 DÜNNE/MOSER (Hrsg.): *Automedialität*, S. 10.

zudem auf die Kritik männlicher Autor*inschaft konzentriert und damit die Vergeschlechtlichung des Autor*indiskurses aus dem Blick gelassen.

Die (deutschsprachige) Literaturtheorie hat an die diskursanalytische Kritik der Autor*infunktion angeschlossen, indem sie sich in der Folge dezidiert einer Subjektkritik verschrieben hat, die mit einer Kritik der diskursiven Bedingungen der Autobiographie als literarischer Gattung einherging. Es ist eine der Konsequenzen dieser Kritik, dass eine Perspektive, die sich für Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens und eine Geschichte der Selbstsorge und Selbsttechniken interessiert, sich zunächst von anhand der Geschichte literarischer Autobiographie entwickelten, subjektkritischen Perspektiven abgrenzen muss. Für diese Entwicklung ist die Rezeption der Foucault'schen Diskursanalyse und ihrer Kritik an der diskursiven Funktion Autorschaft konsequenzenreich.

Denn in *Was ist ein Autor?* taucht bereits eine Formulierung auf, die bis zu *Neid...* Resonanzen zeitigt:

Durch alle Barrieren, die das schreibende Subjekt zwischen sich und dem, was es schreibt, errichtet, bringt es alle Zeichen seiner individuellen Besonderheit durcheinander. Das Merkmal des Schriftstellers besteht nur noch in der Eigentümlichkeit seiner **Abwesenheit**. Er muss **die Rolle des Toten im Spiel des Schreibens** einnehmen. All das ist bekannt und schon seit langer Zeit haben die Literaturwissenschaft und die Philosophie dieses Verschwinden und den Tod des Autors zur Kenntnis genommen. [Herv. J. D.]⁶⁰⁴

Diese nüchterne Feststellung aus dem Jahr 1969 kehrt in Varianten ungefähr 40 Jahre später in *Neid...* wieder. Der Onlineroman entwirft die Figur der Autorin als Abwesende und Untote. Der Text wird allegorisch als »Barriere« zwischen schreibendem Subjekt und Geschriebenem bzw. als Damm figuriert, aufgehäuft aus den unzähligen Seiten Papier, die dieser Abfall-Roman schon geworden ist: Die Dichtung – so heißt es als Spiel mit dem doppelten Sinn von Dichtung als Literatur und Dämmung – wird zum Dämmmaterial zwischen »ich« und »Umwelt«, zwischen »innerer und äußerer Mauer«, zwischen »mir und allen übrigen Menschen«. Der Roman erscheint als »Damm« vor der Person, deren Autobiographie er gleichwohl erzählt, wie vor der Umwelt, die bekanntlich zuletzt »wie ein feindliches

604 FOUCAULT: »Was ist ein Autor?«, S. 239.

Heer« [NEID, 588] einfallen wird [vgl. NEID, 587–589]. Der papierne Roman ist die Dichtungsmasse, die die Autorin Jelinek abschirmt.

[...] und was hat die Umwelt, die wir eh ruiniert haben, denn jetzt schon wieder?, schon wieder Forderungen, was?!, und wie soll ich sie sonst nennen, als Umwelt? Sie ist und bleibt schließlich draußen, versehen mit den Tröstungen meines beschmierten Papiers, Sacklzement, sakral, das endgültig, aber was ist schon endgültig, da ich mit dem Dichten schon so viele Fehler gemacht habe, wird vielleicht auch die Dichtungs-, ich meine Dämm-Material wurde (alles ein- und dasselbe, wenn Sie mich fragen) nicht ausreichend für Ihre Aufgabe sein, dennoch, ich freue mich immer noch darüber, was hat diese Umwelt, der ein Damm von mir gebaut wurde, denn ich kann schließlich nicht über alles schreiben, und das womöglich noch gleichzeitig, ich muß ja etwas aussortieren [...] [NEID, 587]

[...] daß sogar ich das jetzt glaube, daß ich dazwischen gehöre, als Dämmmaterial, zwischen die innere und die äußere Mauer zwischen mir und allen übrigen Menschen, aber Sie werden sich nach meinem Geschmiere noch sehnen [...] [NEID, 588].

Neid... wird entworfen als Material einer Verdichtung von allem, was aufgelesen werden kann, eine Anhäufung von Abfällen, ein Produkt seiner Umwelt. Der Onlineroman sei brennbarer Rohstoff [vgl. NEID, 584]. Ebenso ist er der Damm, der mit dem Ende des Textes bricht und damit die kleine Welt »beseitigt«, von deren geschütztem Milieu er erzählt. Als Roman vermag das Papier Dokument einer Selbsteinrichtung werden, Material ihrer Abdichtung gegen ein Außen, sowie Medium ihrer eigenen Verendlichung.

[...] diese Umwelt, die Innenwelt wird, weil die in mehreren Aggregatzuständen, jedem der Seine, zu uns ins Haus kommt, und ich kann Ihnen das Dämm-Material meiner Dichtung auch wieder entziehen, ja das kann ich, das mache ich aber nicht, es hat mich genug Mühe gekostet, das hier alles zusammenzupicken, aufzupicken und zusammenzupicken, ich muß ja nicht unbedingt Isolierschichten gegen diese Welt, die mich stört, daraus machen lassen, ich muß ja nicht, wer könnte mich zwingen?, ich könnte Sie ja der Wärme, der Kälte und dem Lärm aussetzen, ich kann sie ja auch einfach verstecken, daß Sie sie nie mehr finden, die Dichtung, meine Dichtung, die Dämmung soll ja auch unsichtbar sein, wie würde das denn sonst ausschauen?, nicht schlecht für den Specht, der sich dran versucht, es klingt so schön hohl, vielleicht sind ja Maden drin?, aber kriegen werden Sie mich nicht, nie!, und auch nicht, was ich schreibe, wie gut, daß Sie das eh

nicht wollen, da stimmen wir also überein, ich lasse Sie Ihre Umwelt nicht mehr als solche erkennen, ich verlasse jetzt Ihr Sein, denn ich habe mit meinem Schreiben die Wahrheit längst überwunden und verlasse Sie jetzt, ich überlasse Sie der Seinsverlassenheit⁶⁰⁵, ich finde kein besseres Wort dafür als das, welches schon ein anderer gefunden hat, aber in der Dämmungsmasse wird sowieso alles drin sein, und es wird alles absolut gleich und gleichgültig geworden sein [...] [NEID, 589]

Dabei besteht dieser Roman doch nicht aus Papier: Vielmehr führt der Topos der Dichtung als Dämmung im Medium des Onlineromans schon seine eigene Geschichtlichkeit vor. Spielt der Text also mit jenem modernen Topos des Verschwindens der Autor*inschaft, dann insofern er eine Funktion Autor*inschaft entwirft, die sich zum Medium einer Umwelt macht, die sich zuletzt emanzipiert und die identitätspolitische Einhegung des modernen Autors als Sonderfall moderner Subjektvierungstechniken verendlicht.

Hatte Foucault Samuel Beckett die Frage entliehen: »Was liegt daran, wer spricht«⁶⁰⁶, wird diese noch in *Neid...* bearbeitet. Während Foucaults Diagnose lautete, die Literatur bemühe sich um eine Geste des Schreibens, die nicht ein Sujet einer Sprache anhefte, sondern einen Raum öffne, in dem das schreibende Subjekt unablässig verschwinde,⁶⁰⁷ so nimmt *Neid...* für sich eben jenen Raum, seine Öffnung wie seine Schließung, in Anspruch: »... keine Sorge, wie, ich soll verschwinden? Aber gern.« [NEID, 188] oder auch:

... ich habe schon vorangekündigt, daß ich verschwinden möchte und teilweise bereits verschwunden bin (falls Sie sich gewundert haben, daß Sie mich nie sehen, nein, Sie haben sich nicht gewundert, Sie waren im Gegenteil froh!), und so rinnt die letzte Spannung meiner endlosen Schreibefläche, die keine Reibefläche ist, und muß wohl wieder neu aufgebaut werden, nein, diesmal nicht, nicht von mir, die Zeit des Aufbaus ist zu Ende! [NEID, 609]

Es handelt sich hier um ein ironisches Spiel mit einer literarischen Poetik des Verschwinden-Wollens und deren Diskursgeschichte. Allerdings ist mit Blick auf die Geschichte und Geschichtlichkeit diskursiver Autorfunktionen nicht von Interesse dass, sondern wie mit welchen Regeln gespielt wird.

605 Gemeint ist Martin Heidegger.

606 FOUCAULT: »Was ist ein Autor?«, S. 234; 238.

607 Ebd., S. 238f.

Was ist ein Autor? wurde 1980 erstveröffentlicht. Friedrich Kittler war damals wissenschaftlicher Assistent an der Freiburger Universität. Sein Kollege war zu diesem Zeitpunkt Manfred Schneider, dessen Studie zur Autobiographie im 20. Jahrhundert dann 1986 als Buch erschien.⁶⁰⁸ Ihre Literaturtheorie ist beeinflusst durch die von Foucault und Anderen (Roland Barthes; Jacques Derrida) vorangetriebene Kritik der Funktion (männlicher) Autor*inschaft dieser Zeit. Wie die letzten Worte des Fazits von Schneiders Buch klar machen, kann man sie als Symptom einer Faszinationsgeschichte jenes anthropologischen »Verschwindens des schreibenden Subjekts« lesen, deren Bild Foucault verheißungsvoll zu Beginn seines einflussreichen Vortrags aufgerufen hatte. Daher heißt es bei Schneider, dessen Formulierungen Resonanzen erzeugen gleichermaßen von Foucaults Kritik moderner Autorschaft sowie von Kittlers Paradigma eines medialen Apriori: »Man könnte den modernen autobiographischen Text eben nach einer solchen Strategie des Ausweichens analysieren«. Schneider unternimmt am Beispiel autobiographischer Texte von Michel Leiris, Walter Benjamin, Marcel Proust und Jean-Paul Sartre eine solche Analyse und versteht diese

als Manöver, um den **Strukturierungen der Lebensgeschichte, die die Psychoanalyse formuliert, zu entgehen.** [...] Es [die autobiographischen Texte] sind Aufstände gegen das anthropologische Muster (und gegen die Genealogie der Leidenschaft), gegen Elternschaften, gegen Naturalitäten und für das anonyme Ensemble kultureller Formationen, für die Reinheit der Differenzen. Daher finden sich in allen Texten wortreiche **Bekenntnisse zur eigenen Person als Epiphänomen des Medialen.** Nicht die Wahrheit der familiären Kulturisation, **dafür die vollständige Unauffindbarkeit des Subjekts im Milieu seiner literarischen Imprägnierungen.** Es sind strategische Positionen der Verweigerungen, die den autobiographischen Text zum Dokument des radikalisierten Wissens machen: An die Stelle der Simulationen von Wahrheit tritt das Testat der Sekundarität: Eine Leidenschaft ohne Psychologie gräbt **Spuren des Verschwindens in das anthropologische Archiv.** [Herv. J. D.]⁶⁰⁹

Kann man *Neid*... zumal mit Blick auf dessen Ende als literarisches und mediales Experiment mit den Möglichkeiten des Verschwindens

608 SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzensschrift*.

609 Ebd., S. 254.

des modernen anthropologischen Archivs lesen, wie Schneider es für die jüngere Literaturgeschichte der Autobiographie vorschlägt? Bestimmte Aspekte des Romans korrespondieren jedenfalls mit dieser Lesart, und zwar nicht nur, weil der Roman als Damm der Dichtung figuriert wird, sondern auch insofern er die moderne Fiktion des Sich-selbst-Aussprechens und des Selbstbekenntnisses parodiert – nicht ohne darauf hinzuweisen, dass diese Fiktion einen männlichen Autor entwirft (vgl. Abschnitt 3.2.3).

Aber es lässt sich zunächst eine Verschiebung beobachten zwischen Foucaults Einsatz der Kritik an der Autorfunktion am Ende der 60er Jahre und der Produktivität, die dieser in der Literaturtheorie und Medienkulturwissenschaft sodann hatte. Diese kleine Differenz korrespondiert aus meiner Sicht mit der Frage, wie das Verhältnis zwischen Schreiben und dessen Bedingungen bzw. Autorschaft und Milieu in der Folge entworfen wird. Das ist insofern eine interessante Frage, als sie im Mittelpunkt des literarischen Verfahrens von *Neid*... steht.

Bemerkenswert ist, dass innerhalb dieser Debatte ab den 80er Jahren die Frage nach der Sexuierung der Funktion Autorschaft nicht erwogen wurde. Dass eine genderkritische Perspektive vermieden worden ist, hat sicher begünstigt, dass dermaßen souveräne Gesten der Abschaffung des Subjekts überhaupt formuliert werden konnten. Die Produktivität, die die Kritik der Autor*infigur in Jelineks Schreibweisen bis heute zeitigt, kann man somit als Symptom dieses Diskurses verstehen: Es ist kein Zufall, dass die Begründung einer »écriture féminine«, wie Geitner beschrieben hat, ausgerechnet zeitgenössisch zu Foucaults Argument ist, der Begriff der »écriture« liefere ein Konzept, das dem »Verschwinden des [männlichen, J. D.] Autors« dienlich werden sollte. Daher sind die Konkretisierungen in *Was ist ein Autor?* beachtenswert, die Foucault jenen Formulierungen vom Verschwinden des Autors folgen ließ. Um den Modus dieser Verabschiedung zu beschreiben, hat Foucault einen Begriff ins Spiel gebracht: Indem nämlich die Funktion der (männlich gedachten) Autor*infigur in eine »transzendente Anonymität« übersetzt werde, erhalte sie diese auf latente Weise:

Ein weiterer Begriff, so glaube ich, verstellt die **Einsicht in das Verschwinden des Autors und hält das Denken in gewisser Weise am Rande des Verlöschens fest; auf subtile Weise bewahrt er noch die Existenz des Autors.** Es ist der Begriff des

Schreibens [»écriture«]. Streng genommen müsste er nicht nur die Bezugnahme auf den Autor überflüssig machen, sondern seiner neuen Abwesenheit einen Status verleihen. Bei dem Status, den man aktuell der Schrift [»écriture«] zuschreibt, handelt es sich tatsächlich weder um einen Gestus des Schreibens noch um die Kennzeichnung (Symptom oder Zeichen) dessen, was jemand hätte sagen wollen; man bemüht sich mit bemerkenswerter Tiefgründigkeit, die allgemeinen Bedingungen jedes Textes zu durchdenken, die Bedingungen sowohl des Raumes, in dem er sich verteilt, und der Zeit, in der er sich entfaltet.

Ich frage mich, ob dieser Begriff, der manchmal auf seinen üblichen Gebrauch reduziert wird, **nicht die empirischen Charakterzüge des Autors in eine transzendente Anonymität übersetzt**. Es kommt vor, dass man sich damit begnügt, die offensichtlichsten Kennzeichen des empirischen Autors zu verwischen und spielt dabei, parallel zueinander oder gegeneinander, zwei Arten der Charakterisierung aus, die kritische und die religiöse. [Herv. J. D.]⁶¹⁰

Es ist eine Möglichkeit, die Funktion Autorschaft als »transzendente Anonymität« aufrechtzuerhalten, sie als Effekt eines medialen Apriori zu beschreiben. So heißt es bei Schneider: »Im 20. Jahrhundert schaltet sich die Literatur selbst.«⁶¹¹ Man kann diese Passage des Aufsatzes als Reaktion auf Jacques Derridas Dekonstruktion und vermutlich ebenso auf Roland Barthes' zwei Jahre zuvor erstveröffentlichten Aufsatz über den Tod des Autors⁶¹² lesen. Jedenfalls äußert sich hier bereits eine Kritik an jenen Thesen, die das Verschwinden der Autorfunktion diagnostizieren, dabei aber auf subtile Weise an ihren Voraussetzungen festhalten. Foucault bringt diese Spielart mit der Tradition der theologischen Exegese bzw. christlichen Hermeneutik in Verbindung. Die inhärente Frage Foucaults hier lautet, wie man den Status einer solchen Autorschaft einschätzen würde, die eben nicht den Autor maskiert als »transzendente Anonymität« weiterhin im Spiel der Repräsentationen ließe.

Hierfür ist aus meiner Sicht eine Bemerkung interessant, die Foucault in der dem Vortrag folgenden und transkribierten Diskussion macht, in welcher er auf eine Frage reagieren muss, die erneut von dem Vorwurf

610 FOUCAULT: »Was ist ein Autor?«, S. 241.

611 SCHNEIDER: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«, S. 247.

612 BARTHES, Roland: »Der Tod des Autors«, in: JANNIDIS, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Leipzig: Reclam 2000, S. 185–193.

informiert ist, die Diskursanalyse würde im Zuge ihrer Kritik die Existenz des Menschen anzweifeln. Foucault antwortet mit dem Hinweis, er habe »keine Analyse des Subjekts vorgenommen«, er habe »eine Analyse des Autors vorgenommen«⁶¹³. Die Unterscheidung von Subjektposition und Autorfunktion ist hier sehr wichtig und wird mit einer Formulierung begriffen, die von diesem recht frühen Text Foucaults bis hin zu den letzten methodologischen Äußerungen im Zusammenhang mit dem Projekt zur Genealogie des Subjekts relativ konsistent ist. Es ist also eine für die Machttheorie in der Foucault'schen Variante ganz entscheidende Formulierung: Die Analyse des Subjekts werde mittels einer »Analyse der Bedingungen« vorgenommen, »unter denen es möglich ist, dass ein Individuum die Funktion des Subjekts erfüllte«⁶¹⁴. Darüber hinaus müsse der Diskurs angegeben werden, in welchem dem Subjekt diese Position zukomme und wovon es überhaupt Subjekt sei. Innerhalb der verschiedenen Forschungsprojekte Foucaults wird diese Formulierung immer mehr ausdifferenziert werden und zuletzt im Zentrum der Frage der Sorge stehen. Konsistent aber bleibt die hier schon begriffene Unterscheidung von Subjektposition und Individuum, welches in die Position eines Subjekts kommt bzw. wie es später heißen wird, sich als solches erkennt. Die Konstitution von Subjektpositionen wird später als Effekt von Machttechniken, als Objektivierung, begriffen.⁶¹⁵ Erst so ist die methodische Unterscheidung von Selbst- und Machttechniken möglich. Die innerhalb der deutschsprachigen Literaturwissenschaft vollzogene Rezeption der Diskursanalyse der (männlichen) Autor*infunktion bezieht sich nun auf diese These des Verschwindens auf eine ambivalente, mitunter inkohärente Weise, wie ich am Beispiel eines Textes von Friedrich Kittler zeigen möchte. Inkohärent insofern, als sie nicht immer klar eine Unterscheidung zwischen Subjektposition und Autorfunktion erkennen lässt.

Unter diesem Gesichtspunkt ist Friedrich Kittlers anhand einer Nietzsche-Lektüre entwickelte Position der Abschaffung der modernen Funktion Autorschaft, und zwar ausgerechnet im Medium der Autobiographie, sehr aufschlussreich: Sie liefert eine starke These, die exemplarisch ist für die

613 FOUCAULT: »Was ist ein Autor?«, S. 267f.

614 Ebd., S. 267f.

615 Vgl. FOUCAULT, Michel und MAURICE FLORENCE: »Foucault«, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 220–225.

Art und Weise, wie die Kritik der diskursiven Autorfunktion innerhalb der Literaturtheorie fruchtbar gemacht worden ist, indem sie auf die Kritik literarischer Hermeneutik bezogen worden ist, die den literarischen Text als Ausdruck konzeptualisiert und auf diese Weise, so die Lesart, einen Begriff vom Individuum als Subjekt diskursiviert. Das ist nun schon vor dem Hintergrund der Foucault'schen Überlegungen zumindest überraschend: Kittler analysiert am Beispiel Nietzsches literaturtheoretisch die Autorfunktion, und versteht sie als Form des (modernen) Individuums schlechthin.

In Anschluss an Foucault liefert Kittlers eine These zu nicht weniger als der Bedingung moderner Literatur schlechthin samt ihrer Abschaffung. Literatur gehorche Kittler zufolge einer einfachen Regel: »Ich = Ich-Sagen«⁶¹⁶. Erst diese habe historisch die moderne Literatur überhaupt ermöglicht. Ihr wesentliches Kriterium sei, dass sie mit einer Autorfunktion versehen sei, welche jeden Fiktionstext danach befragbar mache, wer ihn geschrieben habe, woher er komme, zu welchem Zeitpunkt und unter welchen Umständen.⁶¹⁷ Die moderne Autobiographie ist bei Kittler mit Literatur gleichursprünglich. Sie ist eine mediale Form, die mittels des Verhältnisses von schreibendem Individuum, »Autor«, und Schrift, »Werk«, überhaupt erst die Möglichkeit regele, sich als »Mensch« zu erkennen und eine Identität zu erlangen. Nietzsches Text, dessen Titel schon ankündigt zu sagen, »wie man wird, was man ist«, erweist sich als Schauplatz einer Dekonstruktion der Autobiographie,⁶¹⁸ insofern er die Bedin-

616 KITTLER, Friedrich: »Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von ›Ecce Homo‹«, in: DERRIDA, Jacques (Hrsg.): *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin: Merve 2000, S. 65–99, hier S. 83.

617 Vgl. Ebd., S. 67; FOUCAULT: »Was ist ein Autor?«, S. 247; FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, hrsg. v. Ralf Konersmann und Walter Seitter, Frankfurt a.M.: Fischer Taschenbuch 1991, S. 21.

618 *Ecce Homo* ist aufgebaut aus einem einleitenden Teil mit den Überschriften: *Warum ich so weise bin, Warum ich so klug bin* und *Warum ich so gute Bücher schreibe*. Auf diesen folgen Kapitel, die nach den Titeln vorliegender Schriften Nietzsches benannt sind und die diese Texte neu lesen; es beginnt chronologisch mit *Die Geburt der Tragödie*. Es handelt sich also durchaus um den Versuch, eine Darstellung des eigenen Werks zu leisten, geleitet von der Erkenntnis der eigenen Gesundheit. *Ecce Homo* ist ganz stark getragen von einer Philosophie der »Therapeutik des Denkens«, wie ich sie im ersten Teil dieser Arbeit angedeutet habe. Kittler interessiert sich insbesondere dafür, dass Nietzsche – übrigens als Zeichen der Heilung seiner selbst von Wagnerianischer Déca-

gungen, die Ausspracheregeln, sichtbar macht, die den Text als Ausdruck des Inneren des Subjekts entwerfen. Nun nennt Kittler die mittels der Autobiographie produzierte Subjektposition gleichzeitig Individuum.⁶¹⁹ Literatur sei ab 1800 demnach nichts anderes als das Phänomen, welches der Effekt dieser Regelung des Bezugs von »Autor« und »Werk« sei. Es gehorche zwei Regeln, denen Nietzsche, indem er sie paradoxerweise beide gleichzeitig akribisch genau befolgt hat, gewissermaßen jenen Spielraum geraubt habe, der den Diskurs am Laufen hielt. Diese beiden Regeln, deren Kurzform die Formel »Ich = Ich-Sagen« bezeichnet, lauteten: 1. an die Stelle des durch den Autor beschriebenen Ichs kann man immer sich selbst einsetzen (und auf diese Weise sich selbst als Subjekt konstituieren); 2. an die Stelle des durch den Autor beschriebenen Ichs kann man immer den Autor einsetzen (der auf diese Weise als Subjekt konstituiert werde).⁶²⁰ Mittels dieser »Einsetzungsregeln« werde gewissermaßen eine regelgetreue Feedbackschleife in Gang gebracht, die unendliche Selbsterkenntnis des Subjekts mittels der Kulturtechniken Lesen und Schreiben hervorbringe. Die Gattungen Roman und Autobiographie verweisen letztlich nur aufeinander⁶²¹ wie »Werk« und »Mensch«: »*Der Mensch und das Werk* – so

dence! – sich selbst in allen seinen Texten wiedererkennt und zwar insbesondere seit er aufgehört habe, andere Texte zu lesen: »Jenes unterste Selbst, gleichsam verschüttet, gleichsam still geworden unter dem beständigen Hören-Müssen auf andre Selbste (– und das heißt ja lesen!) erwachte langsam wieder, schüchtern, zweifelhaft, aber endlich *redete es wieder*«, NIETZSCHE, Friedrich: »Ecce Homo. Wie man wird, was man ist«, in: NIETZSCHE: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*, S. 326. Nicht mehr auf andere Selbste hören zu müssen, erlaube es Nietzsche in Kittlers Lektüre, seine eigenen Texte im Werkverbund zu interpretieren und auf diese Weise zu der erstaunlichen Erkenntnis zu gelangen, dass er immer nur sich selbst gemeint habe, selbst wenn von einem anderen Namen die Rede ist – in Wahrheit habe er also nicht »Wagner in Bayreuth«, sondern »Nietzsche in Bayreuth« geschrieben.

619 KITTLER: »Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von »Ecce Homo«, S. 68f.; 94.

620 Ebd., S. 85f.

621 Keine These, die nur Kittler teilen würde, im Gegenteil: MÜLLER, Klaus-Detlef: *Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen: Niemeyer 1976.

hatte Sainte-Beuve um 1850 die zwei Pole getauft, zwischen denen die neue Geisteswissenschaft von der Literatur hin- und herlaufen sollte.«⁶²²

Moderne Literatur wird bei Kittler so zu jenem privilegierten Diskurs, der überhaupt erst eine Subjektposition produziert. So gesehen wäre das Subjekt selbst eine diskursive Produktion der Moderne – eine Verengung gegenüber dem Projekt einer »Genealogie des Subjekts«. Jener Subjektposition entspricht dann das »Individuum«, das als Fiktion des »Individuell-Allgemeinen« erscheint, die Foucault Kittler zufolge als »den Menschen« verspottet habe⁶²³ (und die diesem in Anschluss an *Die Ordnung der Dinge*⁶²⁴ die polemische Kritik eingebracht hat, an der Existenz des Menschen zu zweifeln). Somit liest Kittler Nietzsches *Ecce Homo* also als Ende der Epoche moderner Literatur. Er leiht dafür Foucaults Vorschlag, von »Diskursivitätsbegründern« auszugehen und erklärt Nietzsches Text zu einer Schreibweise, die verendliche, was man unter dem Begriff Literatur, der dann selbst geschichtlich geworden ist, überhaupt fassen könne. In Kittlers Lesart befolge *Ecce Homo* jene hermeneutischen Einsetzungsregeln allzu genau und schreibe damit den Autor so sehr in den Text, dass jeder Spielraum zur hermeneutischen Interpretation abgeschafft werde. So gesehen lassen es *Ecce Homo* genausowenig wie *Neid...* zu, »zwischen den Zeilen« die Wahrheit des Textes und mithin gleich die*den Autor*in als Person aufzuspüren. Das sei, nach Kittler, das Ende der Hermeneutik, und mithin die Abschaffung eines Diskurses moderner Literatur und moderner Subjektivierung. Aus Kittlers Perspektive liest sich Nietzsches Spiel mit der Einsetzungsregel daran ab, dass sich jedes Sujet seiner Texte – seien es Schriften über Wagner oder worüber auch immer – in Wahrheit als Bearbeitung eines einzigen Sujets erweisen, und das sei ganz einfach Nietzsche selbst.⁶²⁵ Unter demselben Blick erweist sich *Neid...* eben als ironisches Verwechslungsspiel der Sujets, das die Ununterscheidbarkeit von Romanfiguren, Autor*infigur und Erzählerin garantiert: Dabei beobachtet der Roman selbst schon die mangelnde Individualisierbarkeit seiner Sujets und Figuren. Zugespitzt

622 KITTLER: »Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von »*Ecce Homo*«, S. 68.

623 Ebd., 85f.

624 FOUCAULT: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*.

625 KITTLER: »Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von »*Ecce Homo*«, S. 85.

kann man dann sagen, dass sich mindestens ab Nietzsches autobiographischem *Ecce homo. Wie man wird, was man ist* bis zu Jelineks Prosatexten eine Literaturgeschichte erzählen ließe, die ›Ich-Sagen‹ immer schon als Literatur und damit als Fiktion bezeichnet und damit die literarische Autobiographie zum Medium moderner Subjektivierung macht.

Nun ist es interessant, dass es sich ausgerechnet um eine Nietzsche-Lektüre handelt, anhand derer Kittler sein Programm in aller Klarheit entwickeln kann. Denn am Beispiel jener mit dem Autorsignifikanten Nietzsche versehenen Schriften lässt sich die feine Differenz aufzeigen zwischen einer an der Literaturgeschichte der Autobiographie geschulten Perspektive, und einer, die von Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens ausgeht. Diese feine Differenz zeigt schon in Kittlers Analyse ein Moment der Inkohärenz, zumindest der Spannung zwischen Selbstsorge und Autobiographie, und zwar wenn Kittler versucht, Nietzsches »Diätetik« einzuordnen,⁶²⁶ bzw., in den Begriffen dieser Arbeit, dessen Praxis der Selbstsorge. Hier ist ein interessanter Ausgangspunkt, um noch einmal nach den entscheidenden Weichenstellungen einer Literaturtheorie zu fragen, die um eine Kritik von (moderner) Literatur als Diskurs des »Menschen« bemüht ist. Diese subjektkritische Theoriebildung verstellt allerdings im Interesse einer radikalen Absage an jeden Identitätsbegriff jede Frage nach Subjektivierungsweisen und Geschlechterdifferenzen. Die Voraussetzung dessen ist die tendenzielle Ineinsetzung von Autorfunktion und Subjektposition.

Damit *Ecce homo* als Paradigma moderner Autobiographie wie deren Abschaffung erscheinen kann, tritt bei Kittler diejenige Dimension des Textes in den Hintergrund, die ihn als Geistige Übung eines gesunden Denkens verständlich macht. *Ecce homo* kann, wie im vorangegangenen Kapitel im Kontext von Schlingensiefs Wagner- und Nietzsche-Rezeptionen bereits berührt, als Sorge um Heilung von der Krankheit der *Décadence* gelesen werden. Aber Kittler widerspricht der Einschätzung, es handle sich im Fall von *Ecce homo* um Selbstsorgeliteratur. Er begründet diesen Widerspruch mit Bezug auf Foucaults Konzept der Biopolitik, die bei Kittler scharf von der Geschichte der Selbstsorge unterschieden wird.

Der Übermensch entsteht, wie Heinrich Schipperges das in seinem schönen Nietzsche-Buch beschreibt, durch Diätetik und Autotherapie. Schipperges irrt

626 Ebd., S. 79.

nur, wenn er diese Bedienungsanleitung auf antike Lebenskunst zurückführt. Kein Grieche hat das gute Leben als Bedingung guter Bücher und veränderbarer Geschichte gesucht. Erst seit dem 18. Jahrhundert,

»lernt der abendländische Mensch allmählich, was es ist, eine lebende Spezies in einer lebenden Welt zu sein, einen Körper zu haben sowie Existenzbedingungen, Lebenserwartungen, eine individuelle und kollektive Gesundheit, die man modifizieren, und einen Raum, in dem man sie optimal verteilen kann ... Die Tatsache des Lebens ist nicht mehr der unzugängliche Unterbau, der nur von Zeit zu Zeit, im Zufall und in der Schicksalhaftigkeit des Todes ans Licht kommt. Sie wird zum Teil von der Kontrolle des Wissens und vom Eingriff der Macht erfasst.«⁶²⁷

Foucaults weitere Arbeit, die an *Sexualität und Wahrheit I* anschließt, wird mit Beginn der 80er Jahre hingegen genau danach fragen, wie das, was hier Biopolitik oder Gouvernementalität genannt wird – die Entdeckung der Vitalität als Bedingung moderner Regierungs- und Machttechniken – eine Geschichte hat. Um eine Genealogie von Selbstsorge und Selbsttechniken zu unternehmen, muss Foucault unbedingt bei der philosophischen Lebenskunst der griechischen Antike (oder sogar davor) beginnen.

Für diesen Zusammenhang ist wichtig, dass das Problem der Vitalität ab dem späten 19. Jahrhundert einen breiten Diskurs ausbildet, in dem literarische Schreibweisen insbesondere hinsichtlich der Frage nach den Bedingungen des Schreibens teilhaben. Kittler nennt hier einige wichtige Autoren, die Nietzsche nachweislich beeinflusst haben: neben dem erwähnten Literaturkritiker Charles-Augustin Sainte-Beuve etwa Hippolyte Taine. Beide sind wichtige Figuren des französischen Vitalismus im späten 19. Jahrhundert,⁶²⁸ die beide auch von Georges Canguilhem

⁶²⁷ Zitiert nach: FOUCAULT: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit Bd I*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1977, S. 170, in: Ebd., S. 79. Vgl. FOUCAULT, Michel: »Die Anreizung zu Diskursen«, *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen, Bd. I*, 21. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 23–40.

⁶²⁸ Hippolyte Taine ist eine ambivalente Figur, als dieser insbesondere für die drei Kategorien »Rasse, Milieu und Moment« bekannt geworden ist, die es für eine Literaturkritik stark zu machen gelte. Ein Auszug aus dem *Johns Hopkins Guide for Literary Criticism* formuliert das folgendermaßen und verweist ebenso auf den inhärenten Hegelianismus bei Taine, den Nietzsche in *Ecce Homo* ebenso kritisch erwähnt: »In the introduction to *History of English Literature* Taine presents his view of the forces that determine the nature of a particular society. In this deterministic outlook, »race«, »milieu«, and »moment« are the sources

historisch-epistemologischer Untersuchung des Milieu-Begriffs erwähnt werden.⁶²⁹ Kittlers an der Kritik der Hermeneutik interessierten Perspektive zufolge, liest sich Nietzsches Bemühen darum, seine Philosophie in ein Verhältnis zu deren Milieu zu setzen, als die nächste diskursive Anforderung, der das Schreiben gehorchen müsse:

Die materialistische Gleichung von »ist« und »ißt« ist kein Wortspiel und kein Witz. Nietzsches literarische Autobiographie nimmt wieder einmal nur die Literaturwissenschaft ihrer Zeit beim Wort. Nicht umsonst läuft in der *Ecce homo*-Zeit der Briefwechsel mit Hippolyte Taine [...].⁶³⁰

Die Milieutheorie sei so gesehen einfach die nächste Mode, die diskursiv dem Schreiben abverlange, die Reflexion über die eigenen Ernährungsgeohnheiten und Abhängigkeiten von klimatischen Verhältnissen in den Text hineinzuverlagern. Von dort an müsse eben über jedes Detail der Lebensführung geschrieben werden. Nietzsche treibt in Kittlers Lektüre die Moden literarischer Schreibweisen voran.

Tatsächlich erweisen sich einige Stellen aus *Ecce homo* als sehr nah an Taine, etwa jene, die die Mentalitätsunterschiede zwischen sogenannten »Germanen« und sogenannten »Römern« auf die differenten, nämlich

of what he calls the master faculties, the »soul« of a nation (*Histoire* xxxiv). For Taine, race is defined as the innate and hereditary dispositions we bring with us into the world. It is a distinct force that can always be recognized despite the vast deviations the other two forces produce in us. As an example, Taine uses the Aryan race, spread throughout the world but retaining many similarities. Milieu is seen as the accidental and secondary tendencies that overlie our primitive traits, the physical or social circumstances that disturb or confirm our character. It includes all external powers that mold human character. Moment, finally, is what Taine calls the »acquired momentum« (xxix). It is indeed the accumulation of all past experiences, but as critics such as René Wellek have pointed out, it is more importantly the situation of a particular time of the history of a nation or a race, the *Zeitgeist*.« [Herv. J. D.], in: VANDERWOLK, William: »Taine, Hippolyte«, in: GRODEN, Martin und Martin KREISWIRTH (Hrsg.): *John Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism Online*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997; NIETZSCHE: »Ecce Homo. Wie man wird, was man ist«, S. 285.

629 CANGUILHEM: »Das Lebendige und sein Milieu«, S. 234; 246; 252.

630 DERRIDA, Jacques und Friedrich KITTLER: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, 2. Aufl., Berlin: Merve 2000, S. 76.

feuchteren oder trockeneren, Klimabedingungen zurückführte.⁶³¹ Geistesgröße verdanke sich dem Trockenem; die Deutschen seien nach Nietzsche mit ihrem Klima zur Mittelmäßigkeit verdammt.⁶³² Dass Nietzsches Philosophie am »Leitfaden des Leibes« hinge, interpretiert Kittler als Gehorsam gegenüber der Hermeneutik, die Philologie unter Kenntnisnahme neuester Entwicklungen der Naturwissenschaften abzusichern versuche, indem sie ebenso die Erkenntnis der Bedingungen menschlicher Produktivität für Narrative der Geistesgeschichte nutzbar zu machen suche.⁶³³ Dieser epistemologischen Einschätzung entspricht auch die Manfred Schneiders, nach welcher Wilhelm Diltheys hermeneutische Grundlegung in *Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften* (1910) ein Subjekt konstruiere, das seine Existenz in den Bezügen zur Umwelt wie als Kreuzungspunkt von Zusammenhängen bemerkt, wodurch eine hermeneutische Erkenntnistheorie motiviert wird, die sich explizit autobiographisch, nämlich anhand von Begriffen des Erlebens und des Ereignisses, fundiere.⁶³⁴ So gesehen zeichnet sich innerhalb der Geschichte der deutschen Philologie der Druck der Modernisierung ab, an voranschreitender Gouvernentalisierung teilzuhaben.

Was in dieser Perspektive gleichermaßen nicht zur Frage werden kann, ist, in welcher Weise autobiographische Praktiken an der Erkenntnis der Vitalität teilzuhaben vermögen: Obwohl es als das eigentliche Thema von *Ecce homo* erscheint, dessen Polemik den Idealismus ja gerade in Stellung bringt gegen die Umweltlichkeit von Erkenntnis. In welcher Weise die Beobachtung, dass Nietzsche zum »Milieutheoretiker der eigenen Autorschaft« werde,⁶³⁵ mit einer Theorie des gesunden Denkens und einer ästhetischen Therapeutik zu tun habe, ist eine Frage, die Kittler vernachlässigt.

631 TAINE, Hippolyte: *History of English Literature. Complete in one Volume, Bd. I–V*, übers. von H. Van Laun, überarb. Aufl., New York: Hurst and Company 1873, S. 24.

632 NIETZSCHE, »Ecce Homo. Wie man wird, was man ist«, S. 282.

633 DERRIDA/KITTLER: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, S. 78.

634 SCHNEIDER, *Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts*, S. 272f.; 275. SCHNEIDER: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«, S. 272f.; 275.

635 DERRIDA/KITTLER: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, S. 78.

sigt. Dabei bezieht sich Nietzsches Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens dezidiert auf die deutsche Philologie, ihren »Idealismus«, als jene »Krankheit«, welcher überhaupt erst Nietzsches Therapeutik gilt.⁶³⁶ So heißt es im Abschnitt *Warum ich so klug bin*:

Als ich fast am Ende war, dadurch d a s s ich fast am Ende war, wurde ich nachdenklich über die Grund-Unvernunft meines Lebens – den »Idealismus«. Die K r a n k h e i t brachte mich erst zur Vernunft.– [Herv. i. O.]⁶³⁷

Der deutsche Idealismus steht bei Nietzsche in direktem Verhältnis zu jenem »Jenseitsterror« – wie es Christoph Schlingensiefel bezeichnete – der das Denken beherrscht oder sogar erstarrt mit »Größen«, Abstrakta, wie das Heil, das Jenseits, die Erlösung, die Sünde, oder eben: Gott.

Ich bin zu neugierig, zu f r a g w ü r d i g, zu übermüthig, um mir eine faustgrobe Antwort gefallen zu lassen. Gott ist eine faustgrobe Antwort, eine Undelicatesse gegen uns Denker –, im Grunde sogar ein faustgrobes V e r b o t an uns: Ihr solltet nicht denken!... Ganz anders interessirt mich eine Frage, an der mehr als das »Heil der Menschheit« hängt, als an irgendeiner Theologen-Curiosität: die Frage der E r n ä h r u n g. [Herv. i. O.]⁶³⁸

So beantwortet Nietzsche mittels *Ecce homo* systematisch die an ihn selbst gerichteten Fragen, warum er so klug sei, so weise, so gute Bücher schreibe, mit langen Ausführungen über das Verhältnis geistiger Gesundheit zur allgemeinen Lebensführung.⁶³⁹ In diesem Sinne ist *Ecce homo*, obgleich auto-

636 Manfred Schneiders Lektüre von Dilthey entdeckt dessen Hermeneutik letztlich auch als Geistige Übung und Praxis der Sorge, die erst die Konstruktion seiner hermeneutisch-geschichtsphilosophischen Erkenntnistheorie ermöglicht. Sie bleibt auf ein »transzendentes Apriori« angewiesen, das die anhaltende moderne Anthropologisierung und Gouvernentalisierung am Laufen hält. Eine Re-Lektüre von Diltheys Hermeneutik mithilfe von Foucaults Sorgekonzept wäre sicher sehr interessant, vgl. SCHNEIDER: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«.

637 NIETZSCHE: »Ecce Homo. Wie man wird, was man ist«, S. 283.

638 Ebd., S. 278f.

639 »In der That, ich habe bis zu meinen reifsten Jahren immer nur schlecht gegessen, – moralisch ausgedrückt »unpersönlich«, »selbstlos«, »altruistisch«, zum Heil der Köche und anderer Mitchristen. Ich verneinte zum Beispiel durch Leipziger Köche, gleichzeitig mit meinem ersten Studium Schopenhauers (1865), sehr ernsthaft meinen »Willen zum Leben.«, Ebd., S. 279.

biographisch nach den Kriterien der deutschen Philologie, ein Programm zur Selbstsorge. In deren Zentrum steht – wie sich bereits im vorherigen Kapitel im Zusammenhang mit Schlingensiefs Sorgepraktiken und Nietzsche-Rezeptionen abgezeichnet hat – die Arbeit an der Mitteilbarkeit »innerer Zustände« im Sinne einer Wahrnehmung des Lebendigen:

Ich sage zugleich noch ein allgemeines Wort über meine Kunst des Stils. Einen Zustand, eine innere Spannung von Pathos durch Zeichen, eingerechnet das Tempo dieser Zeichen, mitzuteilen – das ist der Sinn jedes Stils; und in Anbetracht, dass die Vielheit innerer Zustände bei mir ausserordentlich ist, gibt es bei mir viele Möglichkeiten des Stils – die vielfachste Kunst des Stils überhaupt, über die je ein Mensch verfügt hat. Gut ist jeder Stil, der einen inneren Zustand wirklich mitteilt, der sich über die Zeichen, über das Tempo der Zeichen, über die Gebärden – alle Gesetze der Periode sind Kunst der Gebärde – nicht vergreift.⁶⁴⁰

Kittlers Kritik der deutschen Philologie zielt auf die »Abschaffung« der Hermeneutik sowie der Autobiographie und ihrem Diskurs des Ich-Sagens.⁶⁴¹ Aber man kann Nietzsches Text durchaus als ein Experiment mit Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens lesen. Dann wäre das diskursive Verhältnis zwischen literarischer Hermeneutik, Autorfunktion, deutscher Philologie und der Verallgemeinerung der Vitalismen ab dem ausgehenden 19. Jahrhundert komplizierter zu beschreiben. Die feine, aber in Bezug auf ihre Konsequenzen doch entscheidende Differenz liegt darin, »Mensch«, »Subjekt«, »Autor« und »Individuum« nicht begrifflich ineinanderfallen zu lassen und damit jeder Analyse von Subjektivierung den Spielraum zu nehmen. Die schnelle Absage an jedes »Ich-Sagen« verdeckt dessen je konkrete und komplexe Situierungen vielmehr. Es trägt sich hier die feine Differenz aus zwischen einer an der Autobiographie als Objekt der Literaturgeschichte interessierten Perspektive und einer solchen, die sich eher an Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens als ästhetischer Therapeutik

⁶⁴⁰ Ebd., S. 304.

⁶⁴¹ Vielleicht ist es zudem symptomatisch, dass Kittler versucht, Nietzsche gegen die zeitgenössische Einstellung der Geisteskrankheit zu retten, indem er dessen Schriften als schlichten Diskurs unter Diskurskanalbedingungen ausweist. Es gibt aber keinen Hinweis darauf, wie man das Verhältnis von (geistiger) Gesundheit und Krankheit anders vermitteln könnte, als mittels des Gehorsams oder Unehorsams gegenüber der Spielregeln des Diskurses.

orientiert. Jelinek, darauf hat Astrid Deuber-Mankowsky hingewiesen, ist durchaus eine »Aufklärerin im Sinne Nietzsches«, insofern Nietzsches »am Leitfaden des Leibes« entwickelte Sprachkritik Jelineks Verfahren informiert.⁶⁴² *Neid...* verbindet eine spezifische Politik der De/Subjektivierung mit einer Poetik der Sorge. Das Onlineromanprojekt verleiht mit dem Topos der Dichtung und Dämmung dem Wunsch, im Medium moderner Literatur den modernen Formen der Individualisierung entkommen und einfach verschwinden zu können, eine Bühne. Gleichzeitig führt *Neid...* vor, dass dieser Wunsch der Sexuierung des modernen Autor*indiskurses keine Rechnung getragen hat, sowie, dass dieses ein Paradigma des Buchzeitalters war, dass unter veränderten medialen Bedingungen neu befragt werden muss. Zwar verleiht das Onlineromanprojekt dem Wunsch nach einem Verschwinden moderner Subjektpolitiken mittels der Literatur eine Bühne, aber situiert diese in einem virtuellen Raum, der, abseits der tradierten Produktionsbedingungen von Literatur, es der Autorin erlaubt, Praktiken der Selbst/Dokumentation neu zu erproben. Die Anerkennung der Differenzen zwischen moderner literarischer Autobiographie und Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens wäre ein Gewinn für die andauernde Forschungsdebatte, die Jelineks poetische Verfahren insbesondere unter den Vorzeichen der literaturtheoretischen Debatte des Autor*indiskurses führt. In dieser Perspektive rückt die Beweglichkeit des Verhältnisses von Autor*inschaft und Selbstsorge in den Blick. Sie erlaubt, Fragen nach dem Verhältnis von Schreiben und Lebendigem, gesundem Denken und Milieu, Modi und Bezugsweisen der Subjektivierung zu stellen. Daher wird der dritte und letzte Teil dieses Kapitels zu Jelinek unter Rückgriff auf die historische Epistemologie des Milieubegriffs⁶⁴³ sowie des Einflusses der Epistemologie des Lebens auf den Begriff der Biopolitik⁶⁴⁴ versuchen, eine Lektüre des Romans und seiner poetologischen Implikationen zu entwickeln (vgl. Abschnitt 3.4.2). Zunächst aber wird es im folgenden zweiten Teil darum gehen, genauer die Aspekte zu diskutieren,

642 DEUBER-MANKOWSKY: »Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks »er nicht als er (zu, mit Robert Walser)«, S. 58.

643 CANGUILHEM: »Das Lebendige und sein Milieu«.

644 MUHLE: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*.

die das Onlineromanprojekt als Autobiographie im Sinne eines Konzepts medialer Praktiken der Sorge lesbar machen.

3.2.3 Formzitat des Online-Tagebuchs – Rainald Goetz' »Abfall für Alle«

In ihrer kritischen Mediengeschichte des Bloggens schreibt Jodi Dean, dass der beste Weg, einer sozialen Praxis zum Triumph zu verhelfen sei, ihren Tod zu deklarieren: 2007, im Jahr der ersten Veröffentlichungen aus dem Onlineromanprojekt *Neid...* also, sei dem Bloggen der Tod erklärt worden. Anhaltender Erfolg führte zu einer zunehmenden Konventionalisierung von Blogposts und insbesondere der mit diesen verknüpften Debatten in Kommentarfunktionen – Langeweile mit dem neuen Medium stellte sich ein, sobald es seine Neuheit etwas eingebüßt hatte.⁶⁴⁵ *Neid...* jedenfalls taucht symptomatisch genau zu jener Zeit auf und liest sich wie eine sezierende Analyse der ausdauernden Langeweile einer Praxis unendlichen »Loslaberns« (Rainald Goetz). Gleichzeitig zollt die Form des Romanprojekts der Praxis des Onlineblogs Tribut. Seither hat sich das, was einmal mit der einfachen Wortschöpfung »Blogging« und ihren medientechnischen Innovationen für Enduser*innen bezeichnet werden konnte, dermaßen – diskursiv, medientechnisch, praktisch – ausdifferenziert und ist als soziale Praxis umso vitaler, seit sein medientechnischer Tod erklärt worden war. Die im Jahr 2007 diagnostizierte Langeweile aber bearbeitet *Neid...* doch als ein Charakteristikum dieser Praxis, die schon die Form von Goetz' *Abfall für alle* entscheidend informiert hat: »Blogging is parasitic, narcissistic, and pointless – and this is why internet users all over the world blog in ever-increasing numbers.«⁶⁴⁶

⁶⁴⁵ DEAN, Jodi: *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge, UK/Malden, MA: Polity Press 2010, S. 33. Um 2007 herum hat sich, wie Dean dokumentiert, die Praxis diskursiv wie medientechnisch verändert: Einerseits sind computergenerierte Blogs sowie Marketingblogs aufgetaucht, andererseits hat sich die Praxis ausdifferenziert in Podcasting, Photoblogging, Videoblogging, Microblogging, einhergehend mit dem Aufbau der Netze sogenannter Sozialer Medien. Vgl. ebd., S. 34f.

⁶⁴⁶ DEAN: *Blog theory*, S. 37.

Neid... bezieht sich selbst parasitär auf die Form des klassischen Online-Tagebuchs bzw. »Livejournals« der Form der 90er Jahre, wie es Rainald Goetz erstmalig im deutschsprachigen Raum ausprobiert hat. Goetz' Blog ist außerdem ein sogenannter »Künstlerblog«:⁶⁴⁷ Im Unterschied zu jenen populären Formen des Livejournals, die Communitybuilding unter bis dahin Unbekannten betreiben, hat Goetz als Künstler und Person öffentlichen Lebens ein Onlinetagebuch angelegt. So verknüpfen sich medientechnische Praktiken des Onlineblogs notwendig mit dem Autor*indiskurs.

Ein poetologischer Kommentar von Rainald Goetz, der erstmals in Form seiner Antrittsvorlesung der Heiner Müller-Gastprofessur an der FU Berlin 2012 mit dem bemerkenswerten Titel *Lesen und Schreiben. Der Existenzauftrag der Schrift* erschien,⁶⁴⁸ dokumentiert, dass Goetz die zeitgenössische Erfahrung einer sich einstellenden Langeweile mit dem neuen Medium des Onlineblogs durchaus geteilt hat:

It's often been observed that the everyday practice of writing has undergone a spectacular rebirth over the past years due to electronic communication devices. All this incessant writing everyone's been doing [...] has the tremendous effect of promoting standardization, stereotypes, truism and empty talk to the degree that there's practically no thought, no experience, or even a second of life anymore for which a hiatus of speechlessness still exists. [...] **And today, everybody lives this way: writing, constantly writing their existence text, writing away.** [Herv. J. D.]⁶⁴⁹

Bemerkenswert ist die Formulierung, nach welcher die Schrift die Existenz verbürgen würde: Sie deutet ein spezifisches Modell von ästhetischer Therapeutik bei Goetz an, für welches Jelineks Lektüre in *Neid*... sehr sensibel ist.

Der Titel des Onlineblogs *Abfall für alle* bezeichnet Goetz' Ritual des online publizierten Über-sich-selbst-Schreibens als eine Verwertungsweise dessen, was täglich vom Leben übrig bleibt – von Erfahrungen, Wahrneh-

647 KNAPP, Lore: *Künstlerblogs: Zum Einfluss der Digitalisierung auf literarische Schreibprozesse* (Goetz, Schlingensiefel, Herrndorf), Berlin: Ripperger&Kremers 2014.

648 GOETZ, Rainald: »Leben und Schreiben. Der Existenzauftrag der Schrift. Vortrag an der HU Berlin« (10.05.2012), <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/gastprof/mueller/goetz/index.html> (abgerufen am 02.04.2018).

649 GOETZ, Rainald: »From the lecture: ›To Live and to Write: The Existence Mission of Writing.«, in: *Hyperion* 7/1 (2013), S. 70–79, hier S. 71f., https://issuu.com/contramundum/docs/hyp-vol_7-1_2013 (abgerufen am 03.04.2018).

mungsweisen, Einstellungen, Gedanken, Affekten. Der Text macht dabei, ebenso übrigens wie die sich an diesen anschließende wissenschaftliche Rezeption, unmissverständlich, dass er sich für ein Dokument der Zeitdiagnostik hält – ganz anders als *Neid...*, welches sich betont unzeitgemäß entwirft. Die kleine Änderung der Präposition im Titel von Jelineks Onlineromanprojekt – Abfall *von* allem – verweist zudem nicht nur auf die parodistische Dimension christlicher Einübungen in Erlösungslehren, sondern auch auf die Verweigerung der Annahme einer allgemeinen Öffentlichkeit, die sich für die alltäglichen Schreibübungen interessiere.

Wie erwähnt, ist *Abfall für alle* das erste Online-Tagebuch im deutschsprachigen Raum gewesen. Im Untertitel nennt es sich bemerkenswerterweise *Roman eines Jahres*, nämlich des Jahres 1998. Vom Literaturbetrieb hoch gelobt, ist der Onlineblog von Suhrkamp nicht nur als Roman verlegt, sondern gleichzeitig eine Veröffentlichung der renommierten Frankfurter Poetikdozentur an der Goethe-Universität.⁶⁵⁰ Goetz hatte die Poetikdozentur zeitgleich zu *Abfall für alle* inne. Diese diskursiven Umstände würdigen Goetz' so lapidar erscheinende Experimente mit dem neuen Medium des Onlineblogs als State-of-the-art-Poetik. Sie gelten als zukunftsweisende, mit sich digitalisierenden Produktions- wie Lebensbedingungen experimentierende, fragmentarische und (selbst)dokumentarische Schreibweisen. Avantgardistisch seien diese, so Ralph Köhnen, als sie sich in den Alltag entgrenzten⁶⁵¹. Dabei ist es gar nicht selbstverständlich, *Abfall für alle* als Literatur zu lesen – durch jene autordiskursiven Bedingungen jedoch erscheint es selbstverständlich. Denn mit der Buchveröffentlichung verschwand der Onlineblog leider aus dem Internet und liegt daher nur noch als Buchpublikation vor.

Goetz ist innerhalb der Literaturtheorie in der Linie kritischer Autobiographieforschung gelesen worden. *Abfall für alle* gilt dann als erstes Online-Tagebuch als direkte Fortsetzung der jüngsten Entwicklungen im Feld der literarischen Autobiographie:

650 Goethe-Universität Frankfurt: »Goethe-Universität – 1996–2001|Archiv der Frankfurter Poetikvorlesungen«, in: Goethe-Universität Frankfurt (–), https://www.uni-frankfurt.de/46262286/1995_96__2001 (abgerufen am 18.05.2017).

651 KÖHNEN, Ralph: »Sich (Er)Zählen. Die Mediologie des Tagebuchs«, in: FRICKEL, Daniela A. und Jan M. BOELMANN (Hrsg.): *Literatur – Lesen – Lernen: Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013, S. 197–214, hier S. 213.

Die erkaltete Herzesschrift hat im Internet ihre Heimat gefunden. Annähernd 19.000 Einträge verzeichnet eine Suchmaschine zu den Stichworten »Tagebuch« und »Diary« auf Anhieb. Nach der poststrukturalistischen Formel »Alles ist Text – und jeder ist Texter« ergibt sich daraus eine Totalschrift, gegen die Walter Kempowskis Echolot wie ein flüchtig skizzierter Gedankensplitter erscheint. Die Stärke des Aphorismus' aber liegt in der pointierten, geistreichen Konzentration, die alles Überflüssige ausscheidet. Im Gegensatz dazu nannte der Schriftsteller Rainald Goetz sein virtuelles »tägliches Textgebet«, das vom 2. Februar 1998 bis zum 10. Januar 1999 in insgesamt 7³ (in sieben Kapiteln à sieben Wochen mit jeweils sieben Tagen = 343) Folgen im Internet unter der Adresse »www.rainaldgoetz.de« erschien, ganz bewusst: »Abfall für alle«. Diese apokryphe Schrift zählt zu den bedeutendsten literarischen Werken dieses Jahrzehnts, und durch sie wurde der »Chronist des Augenblicks« (Christoph Buchwald über R. G.) der erste ernstzunehmende Dichter des digitalen Zeitalters.⁶⁵²

Diese Linie kann man durchaus bis zu Jelineks *Neid...* genealogisch fortsetzen: So endet Manfred Schneiders viel zitierte *Erkaltete Herzesschrift* mit einer Diagnose, die sich in Bezug auf *Neid...* als geradezu hell-sichtig lesen lässt. Denn mit dem 20. Jahrhundert, vermutet Schneider, ende sicher auch die Herrschaft der Schrift und es bilde sich eine »Leidenschaft des Inauthentischen«, die mit größerer Nähe zur Flüchtigkeit und Mündlichkeit einhergehe.⁶⁵³ *Neid...* als prosaische Form unendlichen Redestroms setzt, so könnte man sagen, nicht nur jene Leidenschaft des Inauthentischen in Szene; der Roman vollzieht gleichzeitig ein Formzitat des ersten Online-Tagebuchs, das sich paradigmatisch als flüchtige und eher mündliche Form ausprobiert – und darüber einen Effekt spezifischer Authentizität herzustellen sucht.

Gleichwohl spielt das Onlineromanprojekt *Neid...* mit eben dieser Diskursgeschichte der Autobiographie, transponiert diese aber ästhetisch in ein Formzitat des zeitgenössischen Onlinetagebuchs. Jelineks *Neid...* zielt darauf, das an eine Vorstellung von Digitalisierung gebundene Konzept von Selbsta Ausdruck und Authentizität nicht so sehr als Medieneffekt

652 DEGENS, Marc: »Herzdokumente: Abfall für alle. Rezension zu: Rainald Goetz, »Abfall für alle. Roman eines Jahres«, in: satt.org (2000), http://www.satt.org/literatur/00_10_abfall_1.html (abgerufen am 21.03.2017).

653 SCHNEIDER: »Autobiographie als Institution. Eine Skizze mit zwei Nachspielen«, S. 252.

zu identifizieren, sondern als Politik einer Geschlechterordnung, die ein männliches Modell von Autor*inschaft einsetzt.

Indem der Roman *Neid...* abwechselnd als innerer Monolog, als Medium unmittelbaren Selbstausdrucks erscheint, sich als Geständnis inszeniert, das dann doch eher wieder wie das Protokoll einer Sitzung innerhalb einer psychoanalytischen Kur erscheint (vgl. Abschnitt 3.2.5), oder im Form-Zitat des (Online-)Tagebuchs derlei Selbstaufzeichnungstechniken parodiert,⁶⁵⁴ bezieht er sich auf eine lange Diskursgeschichte der Autobiographie und kann in diesem Sinn als ein autobiographischer Text wie dessen Dekonstruktion bezeichnet werden. Insofern Jelineks *Neid...* mit den Schreibweisen literarischer Autobiographie und ihrer Diskursgeschichte bewusst spielt, ermöglicht das Onlineromanprojekt noch einmal eine Revision der, zumeist literaturwissenschaftlich geprägten, Begriffsgeschichten und Theoriedebatten, die die erste wissenschaftliche Rezeption digitaler Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens geprägt haben. Sie haben sich an Begriffen aus der Literaturgeschichte der Autobiographie orientiert, wie etwa Beichte, Geständnis und in Zusammenhang damit, »Selbstpoetik«, und diese auf neuere mediale Formen des Onlineblogs übertragen. Obwohl sie durch Foucaults Arbeiten geprägt worden sind, stand, was mich im Folgenden interessiert, nicht im Fokus dieser Konzepte: erstens, wie *Abfall für alle* und in der Folge *Neid (mein Abfall von allem)*. Ein Privatroman Geschlecht, Technik und mediale Form ins Verhältnis setzen, sowie zweitens, inwiefern mittels *Neid...* die affektiven Dimensionen in den Blick rücken und auch Goetz' Onlineblog als ein Selbstsorgeprojekt lesbar wird, eine Schreibübung, die der Medialisierung von Zuständen der Wut, aber auch der Melancholie dient.

Goetz beschreibt die Aufzeichnungsweisen in *Abfall für alle* selbst als ein »Textgebet«: Er gibt dem Text diese Genrebezeichnung per Klappentext. Mit der Selbsttechnik des Gebetes gemeinsam haben die Auf-

⁶⁵⁴ »[...] ach, könnte ich es doch anders sagen, aber sie haben es mir so oft vorge-sagt, daß ich es hier einfach abschreibe, ich bin sowieso abgeschrieben, warum sollte ich also nicht auch ein wenig davon haben, indem ich mal von andren abschreibe, egal, von wo ich es hernehme, von einem fremden Schicksal, na, meinerwegen), LIEBES TAGEBUCH, auf daß du ein Schicksal, mindestens eines, aber nicht meines enthalten mögest, nimm halt dieses [...]«, [NEID, 163].

zeichnungsübungen die alltägliche und rhythmisierende Praxis: Wie ein Mantra durchquert »PRAXIS«,⁶⁵⁵ das Wort, das in Großbuchstaben gedruckt ist, den Text. Das sogenannte »Textgebet« hat die Form kleiner Einträge, die mit einem minutengenauen Zeitstempel versehen werden (»Freitag, 6.2.98, 1109 Abfall«)⁶⁵⁶, und so den Eindruck erzeugen, das Leben des Intellektuellen gewissermaßen »mitzuloggen«. Ästhetisch erzeugen diese Schreibübungen eine Organisation von Zeitlichkeit, die von ihrer oft mehrmals täglichen Wiederholung geprägt ist. Langeweile erzeugt das Onlinetagebuch dann, wenn man einen narrativen Fortschritt in der Chronologie seiner Erzählung erwartet. Dass es um eine solche nicht geht, zeigt dann schon das erste, deutschsprachige Onlinetagebuch: Als exzessive Selbstdokumentation hat diese Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens eher mit Redundanz und Wiederholung, Gedankenschleifen und den alltäglichen Mikrostrukturen des Lebens zu tun.

Goetz' Gliederung in Abschnitte suggeriert, dass ein Tag in Echtzeit mitgeloggt worden sei – und also wird er, wie im obigen Zitat, als Chronist des digitalen Zeitalters verstanden. Gewisse Formelemente, die man seit der Gründung des Onlinedienstes als »twittern« bezeichnet, werden hier scheinbar vorweggenommen: Goetz' literarisches Experiment könnte man daher selbst schon als Formzitat des Microbloggings bezeichnen. Dabei gibt es Gründe daran zu zweifeln, dass diese »Minutendinger«, wie Goetz sie im Klappentext nennt, in sogenannter »Echtzeit« entstanden sind.

Eine Episode bezieht sich bspw. auf einen Kinobesuch von *Private Ryan*, der 1998 in die Kinos kam. Goetz scheint den als langweilig empfundenen Film während des Screenings zu kommentieren.⁶⁵⁷ Obgleich es 1998 bereits Laptops, also tragbare Computer, gegeben hat, ist es zweifelhaft, dass Goetz einen solchen benutzte, scheint er doch fast ausschließlich von Zuhause aus zu bloggen. Zudem aber ist es ausgeschlossen, dass im Berliner Kinosaal 1998 WLAN-Zugang verfügbar war und jemand live hätte mitschreiben können. Es ist daher wahrscheinlicher, dass Goetz die Texte gemäß des technischen Standards ohnehin etappenweise per Dial-up-Modem-Verbindung hochgeladen hat. Goetz themati-

655 GOETZ: *Abfall für alle*, S. 13, 18, 19, 20, 31, 36, 39ff.

656 Ebd., S. 25f.

657 Ebd., S. 670.

siert diese medientechnischen Bedingungen immer mal wieder, denn sie produzieren immer mal wieder technische Schwierigkeiten.⁶⁵⁸ Nicht so sehr thematisiert wird jedoch die konkrete Schreibpraxis und ihre alltäglichen medientechnischen Bedingungen: So scheint *Abfall für alle* wie von selbst alle Begebenheiten des Alltäglichen mitzuloggen («VERSCHISSENE STADT – beim Cruisen auf dem Gehweg auf der Suche [...] wo man Butter kaufen kann – alles nur voll SCHWADEN VON KOT»),⁶⁵⁹ Lange vor der Popularisierung von Smartphones und der allgemeinen Verfügbarkeit von Internetzugang per Mobilfunk ist diese Praxis allerdings gar nicht so einfach technisch zu realisieren. Daher bleibt es zwischen den vielen Zeilen von Goetz' literarischer Abfallproduktion verborgen, dass dessen Produktionsbedingungen keine Literatur in »Echtzeit« zugelassen haben. Häufig dürfte es sich um Notizbucheinträge gehandelt haben, möglicherweise teilweise digital notiert, möglicherweise analog notiert, die jedenfalls nur etappenweise und per mühsam aufgebauter Verbindung von Zuhause aus ins Internet übertragen worden sind. Meistens aber sind die Dokumentationen – wie beim Tagebuch üblich – sicher retrospektiv entstanden. Dass die Wahl auf das Tempus Präsens fiel in *Abfall für alle* ist dann rhetorisches Stilmittel. Bemerkenswert sind diese medientechnischen Umstände hinsichtlich der Medialität dieser Texte: Es handelt sich eben nicht um Twitterposts, sondern um eine durchaus im Analogen entwickelte Schreibtechnik, die sich einiger Formelemente bedient, um eine spezifische, aber literarische, nicht medientechnische, Zeitlichkeit zu erzeugen, oder auch zu simulieren.

Dabei ist es die literarische Fiktion der »Echtzeit«, die die hemmungslose »Echtheit« der Person des Intellektuellen Goetz verbürgt. Diese literarische Technik wird *Neid*... entlarven. Nicht umsonst geht mit dieser fiktionalen »Echtzeit« ein Misstrauen gegen die Schriftlichkeit einher: Bereits der erste Eintrag dokumentiert daher Goetz' Suche nach computerisierter Spracherkennung – »IBM SMART WORD«. ⁶⁶⁰ Das Blogprojekt musste immerhin medientechnisch gut vorbereitet werden; auch der Internetanschluss und die Webseite mussten für *Abfall für alle* geschaffen werden. Die Hoffnung, das Primat der Schrift mit »natürlicher« Spracher-

658 Ebd., S. 59, 61, 668.

659 Ebd., S. 23.

660 Ebd., S. 13.

kennung zu unterlaufen, die Hoffnung also auf möglichst unmittelbaren Selbstausdruck, selbst eingesetzt durch die Vorstellung eines medialen Aprioris und eines »Existenzauftrags der Schrift«, bedingt die ästhetische Form und Medialität von *Abfall für alle*.

Bemüht darum, die medientechnischen Veränderungen von Produktionsweisen in den Blick zu bekommen, erweist sich diese erste Rezeptionsschwelle der neuen digitalen Literaturproduktion inzwischen bereits als Symptom dieses Diskurses: als ein Symptom dessen, was digitale Medien einmal waren, erschließt sie doch medientechnische Aspekte vornehmlich aus der Perspektive der Literaturgeschichte.⁶⁶¹

So reagiere Goetz' Poetik Ralph Köhnen zufolge auf die Autorität der »symbolischen Ausdrucksmaschinen« und »sozialen Institutionen«,⁶⁶² indem diese sich gerade als »Diktat der Maschinen, Diktatur der Medien« selbst artikulierten.⁶⁶³ Hier bezieht sich Köhnen explizit auf die Foucault'schen Konzepte der Selbsttechniken, um zeitgemäße literarische Ästhetiken unter dem Begriff der »Selbstpoetik« als Techniken realistischer Dokumentation der Regierbarmachung und Subjektivierung derartiger Apparate auszuweisen. Der Begriff der Selbsttechniken wird also vermittelt über Foucaults Konzept der Disziplin gelesen. Die »Technologie der Selbstkonstitution« wird als Einschreibung in Diskursnetze und symbolische Maschinen verstanden. Die Pointe Köhnens gegenüber der literaturwissenschaftlichen Rezeptionsgeschichte der Beichte besteht darin, das »Textgebiet« nicht nur als Technik der Unterwerfung zu beschreiben, sondern als ebenso konstruktiv und (selbst)konstitutiv.⁶⁶⁴ Konsequenterweise liest auch Köhnen – in direktem Anschluss an Manfred Schneiders Autobiographietheorie, der im gleichen Sammelband einen einschlägigen Artikel dazu veröffentlicht – Goetz' *Abfall für alle* als Praxis einer »Selbstpoetik«, die sich gerade durch »Autorschaftslosigkeit« auszeichne – eine Einschät-

661 KNAPP: *Künstlerblogs*; KÖHNEN: »Sich (Er)Zählen. Die Mediologie des Tagebuchs«; KREKNIN, Innokentij: *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin: Walter de Gruyter 2014.

662 Ebd., S. 212.

663 GOETZ, Rainald, *Klage*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag 2008, S. 324, zitiert nach: Ebd., S. 211.

664 Ebd., S. 201. KÖHNEN, Ralph: *Selbstpoetik 1800–2000: Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/New York: Peter Lang 2001.

zung, deren Kritik sich gerade mit Blick auf Jelineks Verfahren des Zitats aufdrängt. Als Avantgarde, so könnte man dieses Forschungsparadigma reformulieren, werden Selbstpoetiken dann begriffen, wenn sie jedes Selbst, jedes Subjekt, als medialen Effekt einer Apparatur lesbar machen. Es handelt sich um eine literaturtheoretische Analyse, deren Bedingungen ich im vorangegangenen Abschnitt in Anschluss an Dünne/Moser als Paradigma eines medialen Apriori diskutiert habe. Dabei wird innerhalb dieser Analysemethoden gerade mit Blick auf Techniken des Selbst und autobiographische Praktiken nicht bemerkt, dass der Umwertung des Konzepts der Beichte ebenso eine Neuerwägung der implizierten Machtmodelle folgen muss, wie sie Foucault unternommen hat: Immerhin taucht das Konzept der Techniken des Selbst bei Foucault gerade nicht im Umfeld der Arbeit zur Disziplin auf, sondern sehr viel später im Umfeld der Arbeiten zur Genealogie des Subjekts und der Umarbeitung der antiken Selbstsorge und Geistigen Übungen in der langsamen Christianisierung durch die römische Periode.

Aber auch andere Wissenschaftler*innen haben sich auf diese Diskursgeschichte der Disziplin bezogen, um mediengeschichtlich Selbstkonstitutionen unter digitalen Bedingungen zu erschließen: Ein Beispiel hierfür ist Jill Walker Rettberg,⁶⁶⁵ die sich in ihrem Überblick über verschiedene mediale Formen von Selbstrepräsentation in *Seeing Ourselves Through Technology* auch auf Foucaults Konzept der Selbsttechniken bezieht, aber nur im Kontext von Techniken des sogenannten »Quantified Self«, die sie, mit Blick auf jüngere technische und diskursive Entwicklungen im Bereich von Online Marketing und Big Data, als Unterwerfungsgeschichte versteht. Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens bis hin zu zeitgenössischen medialen Formen in Microblogging, Photoblogging und Videoblogging und ihren spezifischen medialen Dispositiven erscheinen ihr als Möglichkeit, jenseits von algorithmischen Kulturen und technisch »gefilterter Realität«⁶⁶⁶, Selbstrepräsentation in Aussicht zu stellen.⁶⁶⁷ Nur erscheint diese Selbstrepräsentation als Ausweg zu einer digitalen Unterwerfung dann amedial. Sie wird verortet in der langen Geschichte autobiographischer Selbstrepräsentationen, die zwar, wie sie kursorisch aufzählt,

665 RETTBERG: *Seeing Ourselves Through Technology*.

666 Ebd., S. 20.

667 Ebd., S. 88.

vollkommen unterschiedliche Formen und Funktionen angenommen hat, aber durch Rettberg als eine Art anthropologischer Konstante diskutiert werden: Blogs und Onlinetagebücher seien »obvious descendants« dieser autobiographischen Tradition.⁶⁶⁸

Kurz erwähnen möchte ich an dieser Stelle noch eine andere, jüngere Studie zu Onlineblogs, die sich nicht auf Foucaults Konzept der Selbsttechniken bezieht, sondern sozialwissenschaftlich ausgerichtet ist und mit Grounded Theory arbeitet: Elisabeth Augustins Versuch, Onlineblogs gewissermaßen als therapeutische Dispositive zur »Bewältigung kritischer Lebensereignisse« zu diskutieren,⁶⁶⁹ ist in anderer Weise verortet innerhalb der Diskursgeschichte der Autobiographie: Ihre Auswertung von Onlineblogs, die von Studierenden zur Bewältigung eines Auslandssemesters verfasst wurden, dient dem Beweis ihrer These, dass lebenslang Identitätsarbeit geleistet werden müsse. Jelineks kritische Arbeit an der Form des Onlinetagebuchs und an der Vorstellung von »Identitätsarbeit« liest sich wie eine symptomatische Auseinandersetzung mit solchen Zugängen zur Geschichte der Autobiographie, und ist gleichzeitig ein Symptom spezifischer Medienvergessenheit wissenschaftlicher Analysen.

Spezifisch zu Künstler*innenblogs gibt es erstaunlich wenige wissenschaftliche Arbeiten. Ein Blick auf ein berühmtes Beispiel, nämlich Ai Weiweis Blog, hilft auch hier die Differenzen zu bemerken, die dokumentieren, dass Genrebezeichnungen wie »Künstlerblog« mitunter wenig dabei helfen, Differenzen in Form und Ästhetik, Medientechnik und diskursiven Bedingungen in den Blick zu bekommen: Ai Weiwei hat Microblogging berühmt gemacht als Praxis politischen Widerstands gegen den chinesischen Staat. Die Nachrichtenposts wurden daher sogar nachträglich auf Englisch übersetzt und – wie viele Künstler*innenblogs – als Buch veröffentlicht, um sie auf konventionelle Weise archivierbar und rezipierbar zu machen. Nur geht es bei Weiwei dabei um etwas anderes als etwa bei Goetz: Die Produktivität von Microblogging – damals mittels der Plattform Sina Weibo; erst seit der Zensur seines Accounts im Jahr 2009 ist Weiwei bei Twitter aktiv – bestand gerade in der schnellen Distribution von extrem kurzen Nachrichten, deren Zensur medientech-

668 Vgl. ebd., S. 7.

669 AUGUSTIN, Elisabeth: *BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs*, Bielefeld: transcript 2015.

nisch erschwert war und damit die Produktion von Gegenöffentlichkeit möglich gemacht hat. Exzessive Selbstdokumentation ist hier Symptom der Aushandlung von Machtbeziehungen und politischer Systeme unter sich verändernden medientechnischen Bedingungen.⁶⁷⁰ Das Beispiel von Weiweis »Künstlerblog« macht anschaulich, dass es wenig hilfreich ist, die medientechnische wie diskursive Genese des Bloggens ausschließlich auf die Literaturgeschichte der Autobiographie zu beziehen.

Umso radikaler ist vor diesem Hintergrund die spezifische Lektüre dieser Schreibweisen des »täglichen Textgebets«, die Jelineks *Neid* (*mein Abfall von allem*). *Ein Privatroman* unternimmt. Denn mehr als nur im Titel auf den Roman zu verweisen, wird *Neid*... als Formzitat und Kommentar zur Form dieser Schreibweisen früherer Internet-Tagebücher lesbar, der nicht nur aus der Geschichte der literarischen Autobiographie heraus zu verstehen ist, sondern ebenso an der Schwelle steht zur Entwicklung nicht-literarischer, medialer Formen der Selbstdokumentation.

Jelineks literarische Lektüre vermag dabei in den Blick zu bekommen, dass Goetz' Wunsch, sich mittels der Praktiken exzessiver Selbstdokumentation im Medium des Onlinetagebuchs unablässig selbst zu beglaubigen, ein sexuiertes Modell männlicher Autorschaft instituiert – und damit literaturgeschichtlich ein eigentlich konservatives Modell remediatisiert.

[...] nur dieser eifrige Blogger [...], merkt es noch nicht und kann es daher auch nicht merken, daß er sich in einem anderen Universum befindet, zwischen Verstehen und Auslegung, Erkenntnis (der glaubt, er kennt alles und erkennt alles, sonst würde er nicht so lang schon bloggen vor einer begeisterten Anhängerschar) [NEID, 450]

Aus der Perspektive immer schon problematischer weiblicher Autor*innenschaft erscheint Goetz' Schreiben als Technik unablässiger Beglaubigung der Sicherheit einer Sprecher*innenposition, deren Bedingungen von Jelineks Roman analysiert werden:

Er spricht sein Dasein aus, er hat eins (ich habe leider keins, ich bin abgeschlagen wie stinkendes Wasser, ich komme nicht mit, ich sickere bloß hier in den Boden ein, stören sie mich nicht dabei, mit keinem Satz, der Satz würde sie

670 WEIWEI, Ai: *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009*, hrsg. v. Lee Ambrozy, Neue Aufl., Cambridge, Mass: The MIT Press 2011.

ohnedies nirgendwohin bringen), sein Dasein lernt der schreibende Mensch dadurch, sich selbst auszusprechen, äh, sich auszusprechen, er lebt im Lernen, indem er über alles andere spricht, außer er verletzt eine Persönlichkeit, dann sollte das schon die eigene sein, aber sonst spricht er über alles und darf es auch, über alles, das aber er selbst wird, seine Rede wird er selbst, alles er!, das Wort ist Fleisch geworden, staun, und hat unter uns gewohnt, also unter mir nicht, ganz entschieden würde ich so jemanden unter mir nicht dulden, und schon gar nicht in einer sexuell gefärbten Schilderung, und ich könnte mich an ihn, den Blockmann, gewöhnen, doch er wird in sich und mit sich selbstständig, der Universalversand-Blogger, der ich irgendwie auch schon selber bin, denn jeder kann dies hier lesen, es ist kostenlos, daran kann ich gar nichts ändern, daß man sich einfach an alles gewöhnen kann, er ist ja nicht unter mir, dieser Blogger und der dort drüben auch nicht, sein Wort ist nicht unter mir, aber unter uns (denn er spricht über alles!, auch über das, was er gar nicht kennt, darüber sogar besonders gern), wird seine Rede, im Reden ist er ganz er selbst, wie er immer ist, wer immer hier spricht, er sagt uns, was die Welt ist, die Welt ist seine Rede, die sich einmal aussprechen will, aber immer nur mit sich selbst ... [NEID, 455]

Das Sprachspiel um den »Blockmann« wird hier und auf den folgenden Seiten umso ausführlicher als Versprechen eines Realismus' entlarvt, den sich vor allem männliche Sprecher leisten können, wenn man die misogynen Kommentare in *Abfall für alle* zu weiblichen Kolleg*innen in Betracht zieht.⁶⁷¹ Goetz' Schreibweisen erscheinen, durch Jelinek literarisch seziert,

⁶⁷¹ Z. B. tauchen in kurzer Abfolge der Einträge des ersten Tages der Aufzeichnungen, dem 04.02.98, Verweise auf Marlene Streeruwitz und Marlen Haushofer in Zusammenhang mit Lektüren eines Textes von Dietmar Dath auf, die nicht nur deutlich misogyn sind, sondern auch reaktionär bezogen sind auf feministische poetologische Modelle, insbesondere der Repräsentationskritik: »neulich bei Streeruwitz, Bein und Stein, Sein und Schein, was ich da schon ganz durchgelesen hatte – wo ich aufschlug, um das Ding mit der Sprache, die die Frauen angeblich nicht haben, zu suchen – und dann innerhalb weniger Zeilen sofort wieder einen solchen Haß und so wahnsinnig schlechte Laune davon kriegte – von diesem ganzen UNSINN – schnell zumachen mußte – /vom Leben mit Büchern. PRAXIS«; weiter unten auf der Seite: »1556 es hilft/nichts, ich kann das einfach nicht ernst nehmen, daß sich irgendwer zum HERRN macht und aufschwingt, über ein TIER – trotz Marlen Haushofers Sicht darauf, in der ›Wand‹, und das Verstehen dieser Geschichte dadurch – wie ich eben wieder aus dem Fenster schaue – und so eine Anorakfrau sich von so einem Hund so sehnsüchtig anschauen läßt – bitte spiel mit mir! – ja, gut, mach ich«. Gerade der

als Umkippen eines Autorschaftsmodells, das, indem es vorgeblich vollständig zur Prothese medialer Apparaturen geworden sei, nur »losabernd« die alten Phantasmen individuellen und unmittelbaren Selbstausdrucks remediatisiert, die die scheinbare Echtheit, Schnelligkeit und Unmittelbarkeit des Mediums sichern soll.

Den Wunsch jener »Popliteratur«, in den in »Genüssen ertrunkenen Masse[n] selber untergegangen« [NEID, 448] zu sein, identifiziert *Neid...* als Phantasie des Rausches der Technokultur der 90er Jahre, die sich selbst als Anhängsel von Maschinen subjektiviert. Der Popkultur ist, folgt man der Lektüre Neids, ein spezifisch männliches Erkenntnismodell und eine damit einhergehende Identitätspolitik eingeschrieben:

Wenn ich dich richtig einschätze, wirst du aber ohnehin nie zurückschauen, du schätzt mich dafür nicht, du bist dir deines eigentlichen Seins sehr sicher, und davon gehst du aus, da pass ich nicht rein, in dein Sein, denn ich passe in überhaupt kein Sein, nicht einmal in meins, du vergleichst unsere Vorstellungen miteinander,⁶⁷² na bitte, das geht doch, aber weiter geht's nicht, irgendwie kann man die Vorstellungen noch vergleichen, aber nicht mehr unsere Welten und nicht mehr das Ding, das Reale, das ist uns beiden durch die Finger gerutscht, geronnen. Siehst du sie den nicht? Da schlatzt du überall deinen Rotz hin, du Blogger, ja, du auch, dich habe ich gemeint, und den dort drüben ebenfalls, der vorhin meine Gedankenwelt geschändet hat, das hat ihn zwei Minuten gekostet, in denen wird er nicht gleich gealtert sein, das wird erst nächsten Monat passieren, aber mir willst du das nicht zugestehen, Bloxy!, nur deinen Bubenfreunden willst du es gestatten, nur die und du, ihr dürft euch anderen nähern, persönlich und im schriftlichen Tonfall. [...]

Du tust mir echt leid, denn die Kluft ist ja da, auch wenn du schon drinnen liegst und es nicht merkst, weil du die Wände dieses Lochs für einen Fernsehschirm hältst, der sehr groß, allerdings sehr flach ist, siehst du denn nicht den Unterschied zwischen diesen Wänden, der Abgrund hat zwei davon, zwei Wände und die anderen sind bereits durch das Nichts ersetzt worden, das einzige, das kein Provisorium ist, sondern real, und welchen Sinn hätte es, zwei Screens aufzustel-

letzte Satz macht deutlich, auf welche männliche Hybris, über alles sprechen zu können, Jelineks Roman an der hier zitierten Stelle verweist, GOETZ: *Abfall für alle*, S. 19.

⁶⁷² Goetz bezieht sich in *Abfall für alle* auf poetologische Äußerungen Jelineks zu Büchner anlässlich ihrer Büchner-Preisrede: vgl. Ebd., S. 669.

len, die einander gegenseitig anschauen, es sollen ja jeweils wir hineinschauen, und das geht immer nur auf einen, das Höhlengleichnis erspare ich mir diesmal, obwohl du in dieser Höhle sitzt und nicht weißt, daß du das alles im Fernseh siehst, während ich es immerhin weiß, ja, ich weiß, du weißt es nicht: Da ist eine Kluft zwischen uns und der Jugend, obwohl du es nicht zugeben magst [...]. [NEID, 448f.]

Es ist ausgerechnet das Motiv der Wand, das Jelinek hier wieder aufnimmt und das sie, wie zuvor erläutert, als poetologische Reflexionsfigur der Kritik an der Geschlechterdifferenz mobilisiert hat (vgl. Abschnitt 3.2.1). Hier verweist das Motiv zudem auf dessen prekäre mediale Bedingungen, indem die Wand als Bildschirm auftaucht, der notdürftig die Kluft bzw. den Abgrund dessen verdeckt, was als Realität erscheint und bezeichnet wird. Mediengeschichtlich situiert Jelinek in ihrer Darstellung den Computerscreen als eine Hardware, als ein hartes Faktum, das einen Zugang versperrt. Man kann dieses als Symptom einer Mediengeschichte des frühen Internets lesen, die nicht so sehr die Verschränkung, sondern die Grenze zwischen Realität und Virtualität thematisiert und problematisiert hat. Aber Jelineks Darstellung reflektiert diese Wand nicht nur im Diskurs des Internets, sondern zudem im Diskurs der Geschlechterdifferenz. In *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*⁶⁷³ wird das Leitmotiv der Wand literaturgeschichtlich wie diskursiv zur Chiffre eines ontologischen Mangels, der die Bedingungen von Anschauung und Erkenntnis sexuieret.

Interessant ist diese Lektüre aber nicht nur hinsichtlich ihrer scharfen Diagnostik der Sexuierung des Verhältnisses von Subjektivierung, Medien und Technik, sondern zumal, weil sie auf ein Problem hinweist, das jenen Lektüren, die sich um die handlungsmächtige und selbstbewusste Selbstdokumentation unter den Bedingungen eines Aprioris der Schrift bemühen, aus dem Blick gerät, nämlich dessen immanenter Diskurs der Selbstsorge: Die Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens von *Abfall für alle* übt eine Selbsttechnik, die der Regulierung von Affekten und dem alltäglichen Durchleben von affektiven Zuständen gilt. Goetz' Praxis geht dabei über Selbstbeobachtung und Selbstdokumentation hinaus. Vielmehr erscheint *Abfall für alle* als eine performative Übung der Exploration der

673 JELINEK: »Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)«.

Melancholie. Rainald Goetz versucht im Schreiben, sich von der Melancholie nicht allzu sehr regieren zu lassen. »KRANK«, in Großbuchstaben, ist der textuelle Indikator, der über das gesamte Buch verteilt immer wieder und wieder die Techniken zur Angstbewältigung anzeigt,⁶⁷⁴ gerade wenn der Sprecher dieses Tagebuchs sich an der Grenze zur Arbeits- und Bewegungsunfähigkeit zeigt. Eine Frage, die eine genauere Analyse, als sie im Rahmen dieser Arbeit möglich ist, leiten könnte, wäre die Frage nach den medientheoretischen Implikationen eines Zusammenhangs von melancholischen Zuständen und dem sich nur als »Anhängsel von Maschinen« zu empfinden.

[...] die Gleichwertigkeit aller Dinge/die Poetologie, die ästhetische Theorie/strukturell fragmentarisch, fragmentiert von Zeit/die Zeitmaschine/das Jahr/die Minutendauer und ihre Plausibilität/die Sekundengedanken: der Wahn/Tag für Tag, die Erzählung/Zahlen und Ziffern/ALLES IST TEXT/**und über und unter in allem: Melancholie.** [Herv. J. D.]⁶⁷⁵

Dabei arbeitet Jelineks Lektüre von Goetz' »PRAXIS« nun insbesondere mittels des Leitmotivs von *Neid...* gewissermaßen das Unbewusste dieser Poetik heraus: Es ist der Neid auf die Jugend und die Zukunft, die andere Lebendige womöglich noch haben, den die Stimme in *Neid...* als wesentliches Motiv auch in *Abfall für alle* herausarbeitet. Neidisch-Sein wird somit zum Instrument der Reflexion solcher Praktiken der Sorge, wie sie beide autobiographischen Texte ausprobieren.

Sie [die Jugend, J. D.] ist für immer weg. [NEID, 449]

Das Nicht-Altern-Wollen (in der Technokultur der 1990er Jahre), Dazugehören-Wollen, Nicht-isoliert-sein-Wollen, sich-mitteilen-Wollen erscheinen plötzlich als konsistenter Subtext eines Schreibens, das so einfach »Loslabern« zu können scheint – wie es ein anderer Text von Goetz formuliert⁶⁷⁶ –, und dessen unverblünte Naivität eine unerschöpfliche vitale Kraft ins Schreiben zu leiten vermag [vgl. NEID, 447f.], die in ihrer vermeintlichen Unverstehtheit für die Sprecher*instimmen in *Neid...* nur schwer zu ertragen ist:

⁶⁷⁴ GOETZ: *Abfall für alle*, S. 62; 194.

⁶⁷⁵ Ebd., S. Klappentext.

⁶⁷⁶ GOETZ, Rainald: *Loslabern: Bericht*. Herbst 2008, 2. Aufl., Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2009.

[...] von mir und meinen läppischen Versuchen, wie er zu sein, vollkommen ungerührten Blogger, den ich meine, ja den in seinen mittleren Jahren, der aber jeden Mittelweg verabscheut und jeden anderen Weg einschlägt, nur nicht den, der sich dabei ab und zu ruhig selbst belügt und uns dazu gleich mit. Immerhin, er will niemanden rühren, und an ihn soll auch niemand rühren. [NEID, 453]

Umso bemerkenswerter, dass Jelineks Lektüre dieses Bloggens es als Artikulation und Konstruktion von Männlichkeit verständlich macht, die sich oberflächlich ungeschlechtlich, nämlich unverstellt, echt und authentisch, also universal, präsentiert. So vermittelt schon die Selbstbeschreibung dieses »Romans«, hier handle nicht Rainald Goetz, jedenfalls keine Person, es sei kein Individuum, dessen Schreiben sich hier artikuliere, sondern die Zeit selbst sei des Texts »Autor« und steuere dessen Rhythmus; erst das Internet verleihe diesem Schreiben »Gestalt«, vermittle einer Sprache, die »alltäglich, zugänglich, lebensnah« (Klappentext)⁶⁷⁷ sei.

Auch Lena Lang arbeitet die Sexuierung des verschiedenen Umgangs mit den medialen Formen des Onlineblogs bei Jelinek und Goetz heraus.

Während Goetz mit dem Internettagebuch die Möglichkeit, sich selbst zu (be)schreiben, wahrnimmt und sich damit im Text verewigt, nutzt Jelinek das Netz als Möglichkeit zum Verschwinden (»hier können Sie mich total rückstandslos entfernen«). Die Referentialität von Sprache wird als Illusion aufgelöst, indem sie »als endlose Semiose von Signifikanten ohne Signifikat angesehen wird.«⁶⁷⁸

Demnach gehorcht Goetz einem traditionellen und immer auch männlich sexuierten Modell von Autor*inschaft, indem *Abfall für alle* daran arbeitet, sich selbst mittels der Literatur zu beglaubigen. Hingegen arbeite Jelinek aus einer Tradition feministischer Kritik heraus eher an

⁶⁷⁷ Der Ausgabe liegt eine Karte bei, die man als Lesezeichen benutzen kann, immerhin sind die ca. 900 Seiten dieses »Romans« sehr dünn und durchsichtig. Diese Karte ist mit Nebentexten bedruckt, denen die Bezeichnung Klappentext nahe kommt. Diese Texte können ebenso als Gebrauchsanweisung für den Text dienen, wie die Karte selbst zur Orientierung in diesem verhilft. Er enthält zudem biographische Angaben zum Autor sowie ein Foto von diesem, das diesen, vermutlich im Hörsaal der Frankfurter Poetikvorlesung, vor ungeordneten Tafelkritzeleien zeigt.

⁶⁷⁸ LANG: »Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung«, S. 16.

einem Verschwinden solcher Identitätspolitik. Für Lena Lang ist dieses Verschwinden dekonstruktiv zu erklären mittels einer unendlichen Semiose der Zeichen. Aber unter dieser Perspektive wäre nun wieder die autobiographische Dimension der Texte und mithin ihre Praxis der Selbstsorge prekär. Denn dann betreibt Jelinek literarisches Maskenspiel, literarische Autor*infiktion, das heißt, sie weist jedes »Selbst« als »Inszenierung« aus.

Hingegen sind es gerade die Dimensionen der Selbstsorge, für die Jelineks Darstellung den Blick schärft. Jelineks Text gibt Goetz' Tagebuch einen Echoraum. Er arbeitet einerseits heraus, das es eine sexuierte, nämlich männliche, Sprecher*inposition ist, die die Illusion eines authentischen »Loslaberns« in Echtzeit zu erzeugen vermag. Es ist zumal eine Rede, die nicht ohne misogynie Diffamierung auskommt.

Es ist »das Reale, das [uns] beiden durch die Finger rutscht« [NEID, 448], und das als *Movens*, als Wunsch nämlich, dieses Schreiben als Selbstsorgeprojekt lesbar macht. Zunächst handelt es sich bei *Abfall für alle* konkret um die Form des Tagebuchs, das versucht, Techniken des Ins-Schreiben-Kommens auszuprobieren,⁶⁷⁹ das Aufzeichnungsfläche bietet für den Rhythmus des Alltags, die nötigen Korrespondenzen (telefonisch und postalisch in dieser noch sehr analogen Umgebung des deutschen Literaturbetriebs), und andere Alltäglichkeiten wie die nötigen Einkäufe und Besorgungen. Der Bildschirm wird Schreibpartner, meint Ralph Köhnen daher,⁶⁸⁰ bzw. Dialogpartner in der langen Tradition dialektischer Selbsttechniken.⁶⁸¹

Freitag, 6.2.98, 1109 Abfall

bekämpfen

überrollt von Abfall

von Abfall verschüttet – dachte ich unter der Dusche: ich kann mich überhaupt nicht mehr richtig auf das Stück konzentrieren – als wäre ich unfähig zwei Dinge gleichzeitig zu machen – das heißt: gleichzeitig im Sinn von: hintereinander, nebeneinander her – das ist doch wohl lächerlich

⁶⁷⁹ Ebd., S. 24f.; 18.

⁶⁸⁰ KÖHNEN: »Sich (Er)Zählen. Die Mediologie des Tagebuchs«, S. 207.

⁶⁸¹ Ebd., S. 204.

ich kann nicht

aus der eigenen Konfliktpraxis herausschöpfen – das wird dann immer verkrampt, blöd, platt – **deswegen brauche ich die Ruhe und Distanz, um die objektiven Aspekte, die Einzelaspekte in vielfältiger, widersprüchlicher Form und Anordnung, in einer Art objektiven Gestalt eben sehen und erkennen und darstellen zu können – kann immer nur ganz direkt schreiben, was ich gerade denke** – weswegen ich so umsichtig letztlich für Bedingungen sorgen muß, unter denen ich nicht zu viele falsche Sachen dauernd im Kopf habe und denken muß –

heute Nacht, bei diesem absolut irren Wutanfall:

ATME

GANZ RUHIG

ICH ATME

GANZ RUHIG

ICH ATME

GANZ RUHIG

ATME GANZ RUHIG

ICH ATME GANZ RUHIG

das dauernd dann drauf konzentriert, **auch auf die wandernde Ordnungsbewegung der Wortfolgendenbezüge, sozusagen der Zeilenumbrüche – und wurde dann tatsächlich ruhiger** – beim Aufwachen morgens, unglaublich erleichtert, daß das gelungen war, wieder einzuschlafen, sich zu beruhigen besänftigt [Herv. J. D.]⁶⁸²

Mehrere affektive Zustände werden hier im übenden Schreiben vermittelt: der Schriftsteller sucht mittels des Tagebuchschreibens sich des »Abfalls« zu entledigen, das heißt hier, die Gedanken zu ordnen, um die für das Schreiben nötige Konzentration zu ermöglichen. *Abfall für alle* ist hier in diesem Sinne Medium der Meditation, der Beruhigung der Gedanken nämlich. Die mangelnde geistige Ordnung – in Goetz hier explizit verbunden mit dem Wunsch nach einem distanzierten, gesicherten, womöglich umempfindlichen und ungerührten, subjektiven Standpunkt, der überhaupt erst ermögliche »direkt [zu] schreiben, was ich gerade denke«, dessen Sexuierung *Neid*... eben aus feministischer Perspektive scharf kritisiert – überträgt sich unvermittelt in einen Wutanfall. Plötzlich wird die diskrete Praxis des Tippens zu einer Art Atem-Meditation. Als lite-

682 Ebd., S. 25f.

rarisches Mantra wird das Spannungsverhältnis zwischen dem Versuch vermittelt, Ordnung herzustellen und auf diese Weise zur Erkenntnis »objektive[r] Gestalt« befähigt zu sein, und dem Problem, von Gedanken, Texten, Mitteilungen, Affekten »überschüttet« zu sein und nicht mehr schreiben zu können. Die Fähigkeit zu atmen, sich zu fokussieren, einen kohärenten Gedanken zu ermöglichen, erscheint als Zweck dieser Selbsttechnik, dessen ästhetische Form von zeitlichen Mikrostrukturen der Serialität und Wiederholung gekennzeichnet ist. Diese Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens dokumentiert dabei gewissermaßen den lebendigen Prozess des Schreibens – des Denkens und Artikulierens und des Mitteilbarmachens – selbst. Was hier ins Spiel kommt sind also die affektiven Dimensionen der Aufzeichnungstechniken, die als Übungen der Medialisierung von Angst, Wut und, im größeren Zusammenhang, der Melancholie fungieren.

In dessen interessantesten Momenten dokumentiert Goetz' Text einen Versuch, einen Rhythmus von inneren Zuständen mitteilbar, und sich auch beherrschbar zu machen: *Abfall für alle* figuriert eine Übung des Unempfindlich-Werdens. Der Text reflektiert diese Arbeit an der Mitteilbarkeit an wenigen, aber präzisen Stellen gerade als Arbeit an der Sprache, der Gestaltung eines einzigen Satzes, seiner grammatischen Konstruktion, aber auch der Zeitlichkeit seiner Konstruktion.

Die Schwierigkeit, umzuschalten: aus dem fahrig Erregten: das so, dies anders, jenes noch lesen und an diese Gefahr unbedingt denken – hinüber sich auflösen lassen – in einen anderen Zustand. [...]

Was kommt? Was geschieht? Was ergibt sich gleich? Was ist das Nächste, der nächste Moment?⁶⁸³

In dieser Hinsicht teilt Jelineks poetische Technik in *Neid (mein Abfall von allem)*. Ein Privatroman mit Goetz' *Abfall für alle* ein ästhetisches und therapeutisches Interesse an der Exploration dieser spezifischen affektiven Prozesse und ihrer Medialisierung.

Mediengeschichtlich ist es bemerkenswert, dass Goetz für diese Technik der Selbstdokumentation einen Onlineblog herstellt. Warum wird zur Dokumentation gerade der lebendigen Dimensionen der Mitteilbar-

683 Ebd., S. 324.

keit, der Medialisierung von affektiven Zuständen und ihrer spezifischen ästhetischen Zeitlichkeit ausgerechnet ein virtueller Raum im Internet hergestellt? Jelineks Formzitat dessen rückt bereits in den Vordergrund, dass die medientechnische Garantie für ganz freies, ungefiltertes, direktes und in jeder Hinsicht expansives Artikulieren ein virtueller Raum ist, der wie eine Tabula Rasa mit diesem vermeintlichen Sprechen unendlich angefüllt werden kann. *Neid...* exploriert genau diese Vorstellung des virtuellen Raums. Bemerkenswert ist ebenso, dass einige typische Aspekte des Bloggings im Fall der genannten Beispiele keine Rolle spielen: Weder ist Bloggen hier Teil einer Praxis der Repolitisierung oder sogar des politischen Widerstands, wie im Fall des zeitgleich zu *Neid...* produzierten Künstlerblogs von Ai Weiwei, noch geht es um Communitybuilding, wie man es zeitgenössisch für vordergründig populäre Formen von Mikro-, Photo- und Videoblogging bezeichnen kann, dessen Voraussetzung aber medientechnisch das sogenannte Web2.0 ist. Dennoch spielt auch mit Blick auf die diskutierten Beispiele die Frage der Öffentlichkeit eine Rolle: Immerhin soll es bei Goetz ja Abfall »für alle« sein, und immerhin ist das ganze Dispositiv bürgerlicher Öffentlichkeit an das Projekt angeschlossen – von Feuilletons über Instrumente des Buchmarktes und solche Institutionen wie der Frankfurter Poetikdozentur. *Neid...* wiederum versucht als Onlineromanprojekt das Unwahrscheinliche, nämlich möglichst gerade dieses Dispositiv auszuschalten und zwar von einer frisch ausgezeichneten Literaturnobelpreisträgerin. Dabei scheint *Neid...* etwas bei *Abfall für alle* zu entdecken und selbst formal zu explorieren, dass unterhalb des drängenden Gehört-werden-Wollens, das so typisch ist für Goetz' Poetik, die medientechnische Bedingung für dessen diaristische Experimente im sogenannten »Web1.0« ist: Die Vorstellung eines virtuellen Raumes, der noch unbestimmt ist und beschrieben werden kann, wird entdeckt als Möglichkeit einer konkreten Praxis der Materialisierung affektiver Zustände, ihrer Serialität und Wiederholungsstruktur. Selbstdokumentation wird hier, insbesondere bei Jelinek, unabhängig von der Frage einer möglichen Öffentlichkeit, obgleich diese sich eventuell herstellen kann. Der virtuelle Raum ermöglicht so etwas wie eine digitale Askese, die diese frühen Experimente mit Onlineblogs ausprobieren. Es bestehen zwischen beiden Projekten Differenzen hinsichtlich des Verhältnisses dieser digita-

len Askesen zu dem, was als Leben erscheint, zu einer Sphäre der Materialität also: *Abfall für alle* figuriert so etwas wie eine unablässige Beglaubigung des subjektiven Lebendigseins, und ist in dieser Hinsicht Dokument einer (männlichen) Selbstkonstitution. ... (*Abfall von allem*)... leistet eine Kritik dieser Selbstkonstitution, und antwortet mit einer anderen Praxis der Selbstsorge: Es problematisiert vielmehr die Möglichkeit der Teilhabe am Leben – auf mediengeschichtlicher Ebene hinsichtlich der Vorstellung eines »virtuellen« als von der »Realwelt« abgetrennten Raumes, wie auf diegetischer Ebene im Leitmotiv des Neides und der Positionierung des Autor*indiskurses »im Abseits«. Im Fall von *Neid...* werden Techniken des Über-sich-selbst-Schreibens als Übungen der Mitteilbarkeit affektiver Zustände zu einem Sorgeprojekt, das, in kritischer Distanznahme zu einer Selbstdokumentation als Selbstbeglaubigung, den virtuellen Raum gerade als Raum einer Materialisierung ausprobiert.

3.2.4 Psychoanalytische Techniken I – Neidische Subjektivierung

In diesem und dem folgenden Abschnitt wird den Bezugnahmen des Onlineromanprojekts *Neid...* auf das Wissen, die Geschichte und wesentliche Begriffe der Psychoanalyse nachgegangen. Wie die Analysen zeigen, ist *Neid...* dabei selbst ästhetisch und medial informiert durch das Wissen und die therapeutische Technik der Psychoanalyse wie durch einen Diskurs, der die Psychoanalyse als Mitarbeiterin an einer spezifischen Subjektpolitik versteht. Das heißt, dass das Onlineromanprojekt *Neid...* immer auch eine kritische, feministische Auseinandersetzung mit psychoanalytischen Konzepten vornimmt, nämlich dann, wenn diese zu Subjektivierungen anzuleiten tendieren, die auf Anpassung zielen, und damit so etwas wie eine Moral guter und böser Subjektivierung implizieren. Psychoanalytische Konzepte werden als Topoi in dem Romantext eingewoben, genauso wie direkte Zitate psychoanalytischer Begriffe montiert oder referenziert werden. Der besondere Stellenwert psychoanalytischer Konzepte liegt darin begründet, dass sie bereits eine Problematisierung des Verhältnisses von Therapeutik und Ästhetik mitführen. Daher ist es mir für die folgende Analyse wichtig, nicht nur nachzuweisen, dass

Bezüge vorliegen, sondern auch diskursanalytisch nach den Bedingungen dieser Bezüge zu fragen und die Modi der Bezugnahmen zu untersuchen.

In diesem Abschnitt steht ein etwa 50minütiger Podcast von Eva Meyer und Elfriede Jelinek mit dem Titel *Das digital geborene Ich – Zu Jelineks »Neid. Privatroman«*⁶⁸⁴ im Fokus, der 2011 im Kontext des Hörspielprojekts zu *Neid...* durch den Bayerischen Rundfunk erschien. Das in Zusammenarbeit mit Jelinek erschienene Hörspielprojekt, auf das die Autorinwebseite auch immer noch an prominenter Stelle im Menü verweist, zeichnet sich durch ein sehr engagiertes Begleitprogramm aus. Als Onlineromanprojekt steht *Neid...* damit in einem ganzen Gefüge von digital publizierten Materialien, die den Roman situieren, kommentieren, und die – wie insbesondere im Fall der zu *Neid...* erschienenen »Gebrauchsweisung«, dem Hörspielprojekt und diesem Podcast von Meyer/Jelinek – selbst je spezifisch mit medialen Bedingungen und ästhetischen Verfahren experimentieren. Zusätzlich zum Hörspiel *Neid...* und zu diesem Podcast sind außerdem ein ausführliches Interview mit der Autorin Jelinek sowie drei lange literaturwissenschaftliche Kommentare erschienen. Bei dieser Veröffentlichungspraxis ist die Zusammenarbeit mit der Autorin obligatorisch, und das Projekt dokumentiert diese auch. *Das digital geborene Ich* ist ein poetologischer Kommentar zu *Neid...*, der mit den Worten »Neid kann Methode sein« beginnt, sich auf Melanie Kleins psychoanalytisches Konzept des Neids bezieht und mit diesem versucht, eine Poetiktheorie für das Onlineromanprojekt zu formulieren. Darüber hinaus handelt es sich um ein spielerisches, mediales Verfahren, dessen Autor*inschaft wie in Jelineks Romanprojekt unsicher ist, und das außerdem, nicht unähnlich zu Jelineks Schreibweisen, eine ganze Reihe von Intertexten montiert, die teilweise selbst wiederum aus dem Onlineroman *Neid...* stammen. Die Verweise und Intertexte sind nicht kontingent, sondern bedingen vielmehr Jelineks Verfahren immanent: *Neid...* wird als ein Medium einer technisch ermöglichen, ästhetischen Subjektivierungspraxis konzipiert. Der Podcast kann damit – ähnlich wie im Fall der zuvor analysierten autobiographischen Medien Schlingensiefs, bei denen es sich als produktiv erwiesen hat, diese in ihrem Gefügtsein und in ihrem Zusammenspiel zu perspektivieren – als Teil des Onlineromanprojekts *Neid...* betrachtet werden.

684 MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks »Neid. Privatroman«.

Der als Hörspiel produzierte Kommentar spielt mit den Stimmen der beiden Autorinnen und überträgt damit das Problem der Referenzierbarkeit der Erzählstimmen, das Jelinek für Dramen- wie Prosatexte entwickelt. Ich habe die Sprecherinstimmen in der Transkription des Textes daher gekennzeichnet. Außerdem gekennzeichnet ist die Stelle, die der Text wörtlich aus Melanie Kleins Aufsatz *Neid und Dankbarkeit* zitiert, der 1957 in der Zeitschrift *Psyche* erschienen ist. Es handelt sich bei dieser Stelle um Kleins Definition von Neid, die sie abgrenzt von Gier und Eifersucht.

Neid ist [E.], und da ziehe ich Melanie Klein zu Rate [E. M.], das ärgerliche Gefühl, dass eine andere Person etwas Wünschenswertes besitzt und genießt, wobei der neidische Impuls [E. J.], darin besteht, es wegzunehmen und zu verderben. Anders als Gier strebt Neid nicht nur nach destruktiver Introjektion, sondern [E. M.] auch danach, böse Exkremente und böse Teile von sich selbst nach Außen zu projizieren. Es sind Spaltungsprozesse [E. J.]⁶⁸⁵, wie die Fragmentierung des Ichs und seiner Objekte, durch welche eine Verstreuung von destruktiven Impulsen einsetzt. Das psychoanalytische Verfahren ist deshalb auf die Integration des Ichs bedacht und fördert gleichzeitig [E. M.] die Synthese seiner Objektbeziehungen. Wie Freud es ausdrückte: ‚Wo Es war, soll Ich werden‘ [E. J.]⁶⁸⁶

Das Onlineromanprojekt *Neid...* wird hier – über die Ebene der Handlung sowie der Verarbeitung spezifischer intermedialer Bezüge (z. B. Hieronymus Bosch)⁶⁸⁷ des Motiv des Neids hinaus – als ästhetisches Verfahren entworfen, dessen Verfahren selbst »neidisch« mache.

Auf der Ebene der Handlung ist es zunächst die unzuverlässige Protagonistin Brigitte K., deren Geschichte uns mittels der unzuverlässigen Erzähler*instimme als Geschichte einer Mörderin halbwegs erzählt wird. Motiv des Mordes ist Neid und zwar auf die Partnerin des jungen Mannes, der zunächst Schüler der Geigenlehrerin und dann ihr Geliebter oder eher

685 Klein, Melanie: »Neid und Dankbarkeit«, in: *Psyche*, Psychosozial-Verlag 11/5 (1957), S. 241–255, hier S. 242.

686 MEYER, Eva und Elfriede JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman‹.«

687 SALETTA, Esther: »Die Allegorie ›des Sehens‹ in Hieronymus Boschs Tafelbild ›Die sieben Todsünden‹ und in Elfriede JELINEKS Fortsetzungs-Roman ›Neid‹«, in: JeliNetz (17.06.2017), <http://jelinetz.com/2007/06/17/ester-saletta-die-allegorie-des-sehens-in-hieronymus-boschs-tafelbild-die-sieben-tod-sunden-und-in-elfriede-jelineks-fortsetzungs-roman-neid/> (abgerufen am 04.09.2019).

ihr Sexarbeiter wird, denn der junge Mann lässt sich den Job als Objekt des Begehrens wiederum mit dem Versprechen auf ein gewünschtes Auto bezahlen. Brigitte K. kompensiert so ihren Neid auf die Jüngeren, den sie mit der Erzählerin teilt – aufgrund fortschreitenden Alters sei sie von ihrem Ehepartner durch ein anderes, nämlich jüngeres und zumal fruchtbares Begehrensojekt ersetzt worden, womit sie im Milieu der Kleinstadt in der Steiermark ebenso sozial herabgesetzt wird. Das Motiv des Neides ist auf dieser Handlungsebene des Romans bereits in doppelter Weise Motiv, nämlich Mordmotiv wie Motiv verschiedener, miteinander verflochtener Wunsch- und Objektbeziehungen. Zudem wird die Erzähler*in und Autor*instanz des Romans als neidisch entworfen, weil sie nicht am Leben der anderen teilnehmen kann.

In Meyers/Jelineks zitierter Beschreibung wird Neid aber auch als Verfahren mobilisiert, das die therapeutische Normalisierung von Subjekten fröhlich bestreite, indem es die subjektiven Spaltungsprozesse, wie es hier heißt, vorantreibe. Die Klein'sche Objektbeziehungstheorie legt den Fokus ihrem Namen gemäß insbesondere auf die »Objekte« – also Dinge, Personen, oder auch Abstrakta – die die individuellen Subjektivierungsprozesse motivieren. Neid ist Effekt eines primordialen Konfliktes zwischen Befriedigung und Enttäuschung bzw. Versagung von Bedürfnisbefriedigung, deren ursprünglichen Schauplatz Klein in der Beziehung zwischen mütterlicher Brust und kindlichem Wohlbefinden ansiedelt. Sublimierung versagter Bedürfnisbefriedigung müsse erlernt werden, will eine Fähigkeit zur Dankbarkeit oder zum Glücklichsein⁶⁸⁸ allmählich erworben werden. Somit behält Kleins Konzept der Objektbeziehung die Ähnlichkeit zu Freuds Bestimmung libidinöser Objektbeziehungen: Auch Erfahrungen von Befriedigung und Versagung, die in der Beziehung zum geliebten Objekt gemacht werden, müssen durch eine Art Trauerarbeit sublimiert werden (vgl. zur Trauerarbeit Abschnitt 3.2.5). Es wird als Phänomen einer spezifischen Störung der Objektbeziehung gelesen.

Ebenso wie Freuds ist Kleins Konzept der Psychoanalyse insofern verpflichtet, als dass es von einem Modell des Subjekts als gespaltenem ausgeht. Meyer/Jelinek interessiert nun an Kleins Konzept insbesondere dieser Aspekt der Spaltung als Effekt von Wunschökonomien: Sie bezie-

688 Klein: »Neid und Dankbarkeit«, S. 242.

hen sich auf ein psychoanalytisches Konzept, um es letztlich auf ein ästhetisches Verfahren zu übertragen.

Dabei versteht Klein den Neid als einen Prozess der Projektion: Das Individuum projiziert die durch das Versagen der Brust bzw. des geliebten Objekts ausgelösten negativen Affekte auf eine andere Person, insbesondere zunächst die Mutter. Ziel der Projektion ist es, die Mutter bzw. ihre »schöpferische Fähigkeit« zu zerstören.⁶⁸⁹ Spätere Erfahrungen von Versagen und Enttäuschung arbeiten laut Klein in gewisser Weise diese primordiale Beziehung noch einmal durch. Sie wiederholt sich insbesondere auch mittels der psychoanalytischen Therapie: Gute Objekte, die die Kur herstellt, werden in einer ersten Reaktion zu entwerten versucht. Die Fähigkeit, ein gutes Objekt zu wünschen, nennt Klein somit Dankbarkeit. Eine gesunde Subjektivierung erzieht somit zur Dankbarkeit, während die neidische Subjektivierung bei Klein immer eine paranoide und schizoide Tendenz hat.⁶⁹⁰

Jelinek/Meyer interessieren sich nun insbesondere für die Spaltungsprozesse, die »Fragmentierung des Ichs«⁶⁹¹, die Klein als pathologische Tendenz des Subjekts ausmacht. In diesem Aufsatz erkennt Klein an, dass sie ihr Verständnis der durch die Objektbeziehung des Säuglings zur mütterlichen Brust unvermeidbare Erfahrung der Versagung und die hieraus resultierenden Modi gelungener oder gescheiterter Sublimierung dieser Objektbesetzung, die nur mittels spezifischer Teilungsprozesse und nur als Symptom einer Spaltung des Ichs beschrieben werden können, erweitern muss um weitere Spaltungsprozesse.⁶⁹² Die Vorstellung einer guten und einer bösen Brust etwa, einer Mutter, der man zur Dankbarkeit verpflichtet ist sowie einer Mutter, die man hasst, weil sie einer Bedürfnisbefriedigung nicht nachkam, ist dann ein – in Kleins Auffassung gewissermaßen ursprünglicher, eben »primordialer« – Spaltungsprozess, nach dessen Modell aber unzählige weitere Prozesse der subjektiven Projektion vollzogen werden. Pathologisch würden diese, wenn sie das Ich unentwegt fragmentierten, weil es die Spaltungsprozesse nicht mehr zu sublimieren in der Lage ist.

689 Ebd.

690 Ebd., S. 245.

691 Ebd., S. 246.

692 Ebd.

Während aber Kleins Theorie immer auch einer psychoanalytischen Klinik verpflichtet ist, und daher die psychoanalytische Kur als Medium der Übertragung subjektiver destruktiver Phantasien und Impulse entwirft, in der sie selbst erlebt und durchgearbeitet werden können, sodass eine Integration des Ich⁶⁹³ (wieder)hergestellt werden könnte, behauptet der Kommentar *Das digital geborene Ich*, der Roman stelle sich in den Dienst unaufhörlicher subjektiver Spaltungsprozesse. Die Sprecherinnen betonen in *Das digital geborene Ich*, dass das Ich, um das es hier ginge, nicht feststehe, und nur »in immer neuen Spaltungsprozessen« eine »relative Stabilität« erreiche.⁶⁹⁴ Meyer/Jelinek interpretieren diese Fähigkeit als eine Art primordialer psychischer Kreativität.⁶⁹⁵ Zitiert Klein Freuds Satz »Wo *Es* war, soll *Ich* sein«⁶⁹⁶ [Herv. i. O.], verschreibt sich die Poetik Jelineks in dieser Lesart gewissermaßen dessen Umkehrung: »Wo *Ich* war, soll *Es* werden«. Zielt Klein auf eine therapeutische Technik, die ein stabiles, starkes Ich ermögliche, und etwa Verwirrtheit als Symptom einer pathologischen Disposition werte,⁶⁹⁷ unternimmt der Roman gerade die Inszenierung eines verwirrten, instabilen Selbst, und zwar im Medium eines Romans, der selbst ein prozessuales, unabschließbares Verfahren entwickelt.

Was ist aber gemeint damit, dass Neid eine »Methode« des Romans sei?⁶⁹⁸ Welche Implikationen birgt eine solche Übertragung des psychoanalytischen Konzepts des Neids auf ein poetologisches Programm? Diese Frage stellt sich insbesondere, weil sie das Verhältnis von Ästhetik und Therapie betrifft, das die Romanpoetik entwirft.

Hierfür sind zwei Aspekte interessant, die Meyer/Jelinek in ihrem poetologischen Kommentar im Podcast-Format entfalten: Sie beharren darauf, dass es in diesem Roman darum ginge, »Ich-sagen« zu wollen. Das Genre *Privatroman* wird mit diesem Wunsch in Verbindung gebracht:

693 Ebd., S. 253.

694 Vgl. MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman«, Abschn. [04:30].

695 Vgl. ebd., Abschn. [03:00–04:00].

696 KLEIN: »Neid und Dankbarkeit«, S. 253.

697 Vgl. KLEIN: »Neid und Dankbarkeit«, S. 244f.

698 Vgl. MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman«, Abschn. [02:20].

»[E. M.] Jelinek will es. Sie will [E. J.] ›Ich‹ sagen [E. M.] in ihrem Privatroman«⁶⁹⁹. Zweitens bestimmen sie die Poetik, die diesem Wunsch Rechnung trägt, als eine medial bedingte: Das Selbst bzw. das Ich, das dieser Roman entwerfe, sei ein »digital geborenes«.

[...] aber wie kommen wir damit weiter? Schließlich haben wir es hier mit einer sehr speziellen Sprache zu tun, mit einer Sprache, die die Bedingung der Möglichkeit von Begriffen, also die kognitiven Prozesse der Abstraktionen der Identifizierbarkeit und Iterierbarkeit in konkret operative Zusammenhänge einspeist. Das ist ein Prozess der experimentellen Erkenntnisgewinnung, ein sprachvermittelter Forschungsvorgang im Zustand einer potentiellen [E. M.], niemals aktuellen Interpretation. Der Irrtum ist ihre Suchbewegung. Doch nicht, um ihn zu korrigieren, sondern [E. J.], weil er zu wünschen übrig lässt. [E. M.] Ein Hundekuchen für die Aufspürmaschine. Das ist kein Heilsversprechen. Nichts, aber auch nichts [E. J.] kann aufgespürt werden, wenn diese Suchbewegung jede vergangene Bedeutung durch eine zukünftige Bedeutung entmythologisiert, sie spaltet, öffnet, prinzipiell pluralisiert. Sie verweist auf ihre Fähigkeit [E. M.] weiterzuverweisen. Es ist eine Art privater Erfüllungsraum, öffentliche Trivialisierungs- und Kulturalisierungsprozesse in Fortsetzung. Mimesis [E. J.] und Imitation sind dabei auf den Hund gekommen [...] [E. M.]⁷⁰⁰

Die Interpretation folgt einem dekonstruktiven Modell, das von einem unendlichen Aufschub aller Bedeutung ausgeht und den literarischen Text insofern zum Medium der Erkenntnis macht, denn die virtuell unendliche Verweisbarkeit des Textes erweist sich als Modell der Potentialität des Denkens selbst. Der zuvor von Melanie Klein geliehene Ausdruck der Spaltung, der auf die Spaltung des Subjekts als dessen Begehrungsvermögen bezogen ist, wird hier mit dem dekonstruktiven Interpretationsmodell verschaltet. Zweck dieses Verhältnisses ist ein Begriff von Poetik, der ›zu wünschen übrig lässt‹. Überraschend – und fast schon als Effekt des Unbewussten lesbar – ist dann die Notwendigkeit zurückzuweisen, dass es sich bei diesem Modell selbst um ein Heilsversprechen handeln könnte. Dem widerspreche die stetige Tendenz zur Entmythologisierung, das die Technik des unendlichen Weiterverweisens bedinge. Dabei ist es gerade

699 Ebd., Abschn. [00:13].

700 MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman«, Abschn. [13:16–14:35].

die Vorstellung eines unendlichen Möglichkeitsraumes, der die unabschließbaren Iterationsprozesse erlaube, der hier zwar als poetischer Raum beschrieben wird, aber letztlich einen digitalen »Cyberspace« impliziert, dessen Spannung zwischen leibkörperlicher und virtuell-performativer Sphäre aufgehoben werden könnte.

Interessant ist an diesem Modell in diesem Zusammenhang, dass das psychoanalytische Konzept der Spaltung mobilisiert wird für ein poetisches Verfahren. Ästhetik und Therapeutik werden also aufeinander verwiesen. Diese Verwiesenheit verzichtet aber ausdrücklich auf die Fragen, die die Psychoanalyse als Therapeutik (und nicht als Theorie) stellt, nämlich die Prozesse des Durcharbeitens und der Trauerarbeit, die die Spaltungsprozesse in Kleins Konzept verlangen.

Ein zweites Moment konkretisiert die Verbindung zwischen Subjektivität und Medialität, die Jelineks Poetik (in dieser Lesart) entwirft: In direkter Folge des Zitats von Melanie Kleins Konzept des Neids wird ein Zitat aus Johann Gottlieb Fichtes *Die Bestimmung des Menschen* von 1800⁷⁰¹ mobilisiert und mit Textteilen aus *Neid...* montiert, der selbst schon seinen eigenen Zitatcharakter ausweist. Der Kommentar spielt hier also mit einer »Bestimmung des Menschen«, wie sie ausgerechnet der deutsche Idealismus hervorgebracht hat und verknüpft dieses Spiel mit einer Reflexion von Darstellungsbedingungen.

Die montierte Textstelle aus *Neid...* reflektiert dessen Verfahren anhand der Ununterscheidbarkeit von Autor*in, Erzähler*in und Protagonist*in Brigitte K.: Deren unendliche Ähnlichkeitsbeziehung bedeutet die Unmöglichkeit ihrer Identifizierung. Reflexionsfigur dieser unendlichen Ähnlichkeitsbeziehungen ist wieder der Topos des Hauses als Einfamilienhaus wie Textgebäude. Die erneute Montage des Romans in den poetologischen Kommentar führt also die potentiell unendliche Verweisstruktur dieser Texte auf, und weist diese als Reflexion der Darstellbarkeit von Figuren aus.

Und auch mein Haus, doppeltes Glück, gibt es nur einmal, und zwar ausschließlich für mich, und ich verzeichne keinen Anstieg der Wohnbevölkerung, ich bin und bleibe eine, ein Stück Mensch, ähnlich wie Brigitte K., aber doch irgendwie

701 FICHTE, Johann Gottlieb: *Die Bestimmung des Menschen*, hrsg. v. Fritz Medicus und Erich Fuchs, 5., durchges. Aufl., Hamburg: Meiner 1979.

anders. Genau deswegen wählte ich sie aus. Weil ich anders bin, aber irgendwie ähnlich. Sie will es nicht, von mir erwählt werden, aber sie muß, ich will es, und hier, nur hier habe ich etwas zu wollen und etwas, mich aus und in Wolle zu verstricken [...] [NEID, 12]

In *Das digital geborene Ich* werden die direkt an diese anknüpfenden Sätze montiert:

Aber hier ist es, hier [E.M.], nur hier habe ich etwas zu wollen und etwas [E.J.] mich aus und in Wolle zu verstricken. Diesen Satz habe ich mindestens schon zehnmal benutzt. Aber er ist immer noch gut, oder? Er rennt schnüffelnd die ganze Zeit herum, der Satz, und wenn er einen anderen Zusammenhang findet, einen neuen, dann frisst er ihn auf und setzt sich dorthin, wo der Zusammenhang hätte mit etwas anderem zusammenhängen sollen. Das ist so einer von den vielen Sätzen, den ich [E.M] mir aufgehoben habe, obwohl schon ausgerissene Haare, Wollfasern und Brezelbrösel darin verfangen sind, so wie sich Menschen in anderen Menschen verfangen [E.J.] [NEID, 12]⁷⁰²

Dieser Montage folgt wiederum eine aus Fichtes *Die Bestimmung des Menschen*, und zwar aus dessen zweitem und mittleren Abschnitt, der den Titel »Wissen« trägt und als Dialog zwischen zwei Sprecherpositionen organisiert ist, nämlich zwischen »dem Geist« und »Ich«. Voran geht diesem Kapitel ein mit »Zweifel« überschriebenes, und gefolgt wird es von einem drittel Teil namens »Glaube«. Diese Struktur erinnert an eine klassische Übung zur Selbstsorge, eine Anleitung zur Selbsterkenntnis nämlich, mit deutlichen formalen Ähnlichkeiten zu Augustinus' *Selbstgesprächen* und Descartes' *Meditationen*.

Das ist so einer von den vielen Sätzen, den ich [E.M] mir aufgehoben habe, obwohl schon ausgerissene Haare, Wollfasern und Brezelbrösel darin verfangen sind, so wie sich Menschen in anderen Menschen verfangen und Menschen wie Bilder, wie Sätze sind. Doch halt!, wo bleibt da [E.J.] der Mensch? Wir brauchen eine Bestimmung für ihn. Nehmen wir die Bestimmung des Menschen von Fichte und hören wir diesen Satz: »Bilder sind: Sie sind [E.M] das Einzige, was da ist, und sie wissen von sich, nach Weise der Bilder: – Bilder, die vorüberschweben; die durch Bilder von den Bildern zusammenhängen, Bilder, ohne etwas in ihnen Abgebildetes, ohne Bedeutung und Zweck. Ich selbst bin

702 MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman«, Abschn. [04:35–05:20].

eins dieser Bilder; ja, ich bin selbst dies nicht, sondern nur ein verworrenes Bild von [den] Bildern. Alle Realität verwandelt sich [E. J.] in einen wunderbaren Traum, ohne ein Leben, von welchem geträumt wird und ohne einen Geist, dem da träumt.«⁷⁰³ Immer ist es ein Traum, wenn eintritt, [E. M.] wovon ich nichts wissen kann, weil ich es nicht gewollt habe, weil es keinem Bedürfnis entspricht, [E. J.] außer demjenigen, was es selbst erst erschaffen soll. Ein losgelöstes Schweben, noch bevor ich, die weiß, dass sie nichts vom Schweben versteht, aus meinem Traum erwache und realisiere: »Ich bin ein verworrener Satz von Bildern.«⁷⁰⁴

Im Kontext betrachtet, erscheint das Zitat Fichtes wie eine Ironisierung seiner idealistischen Subjektphilosophie, die dieses in eine gemeinhin ›postmodern‹ genannte Universalisierung der Relativität und Medialität jedes Erkenntnismodells verweist: Das universal erkennende Subjekt erweist sich als unendlich vermittelt, als etwas, das von sich nur mittels verworrener Bilder, die aufeinander verweisen, wissen könne.⁷⁰⁵ Dabei impliziert das postmoderne Modell in gewisser Weise auch ein Nachleben des philosophischen Idealismus, indem die Realität letztlich in den Traumbildern der Vorstellung aufgehoben wird, und dadurch letztlich beherrschbar wird.

703 FICHTE: *Die Bestimmung des Menschen*, S. 81.

704 MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman‹«, Abschn. [04:30– 06:30].

705 Eine genauere Lektüre wiederum von Fichtes Anleitung zur Selbsterkenntnis vermag womöglich noch einmal scharf zu stellen, dass diese Tendenz eine Geschichte hat, die bereits in den idealistischen Subjektphilosophien angelegt ist. Denn ist nicht ausgerechnet die Frage der Objekte – oder, in den Begriffen der Aufklärung formuliert, das ›Ding an sich‹ – hier prekär geworden? Taucht nicht in Meyer/Jelineks Lektüre genau nicht mehr die Frage danach auf, wie die Objekte bzw. die Realität beteiligt ist an Prozessen der Subjektivierung, weil diese nur noch als Hin- und Herlaufen unendlicher Lektüreprozesse gedacht werden? Ich muss diese Frage hier weitgehend offen lassen. Aber zumindest lässt sich bemerken, dass es kein Zufall ist, dass Fichtes Text die Form einer Anleitung zur Selbsterkenntnis hat und somit die Form klassischer Sorge-Übungen, wie zu Beginn dieser Arbeit diskutiert. Mir scheint vielmehr, dass sich hier eine Perspektive auf die Poetik Jelineks abzeichnet, die eine Konsistenzebene mit dieser teilt, obwohl sie im Modus des zitathaften Nachlebens ihrer Geschichtlichkeit die moderne Subjektphilosophie aufs Spiel zu setzen sucht.

Im vorangegangenen Abschnitt habe ich auf die zwei Pole des Verhältnisses von Autor*in und Werk innerhalb der modernen Epistemologie verwiesen, die man unterscheiden kann: Subjektivität scheint jenem Pol zugeschlagen zu werden, der »jegliche Form der Subjektivität [als] durch das Medium bestimmt« versteht⁷⁰⁶. Das wäre insofern eine mögliche Situierung des Modells, als Eva Meyers stark psychoanalytisch informierte Monographie *Die Autobiographie der Schrift*⁷⁰⁷ von 1989, wie der Titel schon andeutet, jenem Paradigma folgt, das das Subjekt zu einem Schrifteffekt der Autobiographie macht. Diese Studie arbeitet dezidiert feministische und psychoanalytische Perspektiven auf und fungiert dabei wie eine Art Gegenspielerin zur zuvor diskutierten und einflussreicheren Literaturtheorie Manfred Schneiders.⁷⁰⁸ Nichtsdestoweniger teilt sie deren epistemologische Bedingungen. Sie liest sich als vom Wunsch getragen, mithilfe der Technik der Psychoanalyse – insbesondere des Freud'schen Konzepts der Übertragung – den literarischen Text zum Ereignis einer »Autopoesie« zu machen. Als Hintergrund zu jenem poetischen Programm, das Meyer/Jelinek in *Das digital geborene Ich* beschreiben, ist das nicht uninteressant. Mit Blick auf *Neid...* ist von unendlichen Spaltungsprozessen die Rede, die das Subjekt zum schriftbasierten Effekt unendlicher Medialisierung macht: »Ich lese mich als Umschrift meiner selbst«⁷⁰⁹, heißt es sodann im Podcast, und: »In dem durch diese Spannweite [der Sprache] abgesteckten Bereich bin ich, [E. M.] **nur als Mittel oder Medium zu sehen. Digital geboren, ja meinetwegen** [...] [E. J.]« [Herv. J. D.]⁷¹⁰. Ein Ich wird als Effekt der Rekursivität der (digitalen) textuellen Produktion begriffen – als ständiges Zurücklaufen der textuellen Prozesse des Verweisens – und Sprache und Bewusstsein als Prozesse medialer Simultanität, die man im Schreiben »anzapfen« könnte wie eine Quelle.⁷¹¹ Folgt man der Analyse hier, klingt *Neid...* wie ein psychophysisches Experiment, das zur Pro-

706 DÜNNE/MOSER (Hrsg.): *Automedialität*, S. 10.

707 MEYER, EVA: *Die Autobiographie der Schrift*, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1989. Im Gegensatz zu Schneiders Literaturtheorie arbeitet Meyer allerdings an einer dezidiert feministischen Perspektive.

708 SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzenschrift*.

709 MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks »Neid. Privatroman«, Abschn. [24:20–20:22].

710 Ebd., Abschn. [20:20–20:32].

711 Vgl. ebd., Abschn. [23:08–24:02].

grammierbarkeit der Subjektivierung anleiten würde. So wäre dann auch der stetige Hinweis auf die Technik des automatischen Schreibens zu verstehen: »aber weiter. nur nichts Reflexives oder Sentenziöses aufkommen lassen. Weiter. Erzählen. Kann ich nicht. [...] es gibt da nämlich eine Abmachung [E.J.] mit mir selbst, keinen Augenblick Pause beim Schreiben [E.M.]«. ⁷¹²

Kleins Konzept des Neids wird mobilisiert als eine Theorie unendlicher Spaltung bzw. Fragmentierung des Ichs, als poetische Praxis, die eine schizoide Dispersion des Subjekts affirmiert. Hierfür wird ausdrücklich das Problem der Trauerarbeit bzw. der Sublimierung vernachlässigt, das für die Psychoanalyse als Therapeutik und Klinik unabdingbar ist. Vernachlässigt wird das Problem der Therapeutik bei aller Bezugnahme auf die Psychoanalyse, weil es eine andere Politik und Poetik der Subjektivierung erfordern würde, als eine solche, die auf Tilgung des Unbewussten, auf Auslagerung der Ich-Instanzen in die Gestalt des Textes drängt. Hier wird deutlich, dass die Übertragung psychoanalytischer Konzepte auf eine Poetik mit dem Zweck, diese als Technik zur Subjektivierung zu entwerfen, paradoxerweise gerade ausgehend von Konzepten unendlicher Spaltungs- und Verweisungsprozesse zu einer Theorie subjektiver Unmittelbarkeit tendieren kann: Wird das Subjekt als Effekt ästhetischer Produktion konzipiert, wird Ästhetik zum Spielfeld aller potentiellen, wenngleich uneinholbaren Selbstentwürfe. Anders formuliert: Meyers und Jelineks Lektüre schlägt hier im Prinzip eine Theorie der Ästhetisierung (des Subjekts) vor. Ihre Tendenz zur Universalisierung ist dabei anfällig für die Tendenz, den Universalismus und die Schriftfixierung moderner idealistischer Subjektmodelle zu restaurieren. Eine solche Ästhetisierung des Subjekts, das zeigt sich gerade mittels dieser spezifischen Bezugnahme auf die Psychoanalyse, setzt durchaus eine Sorge um das Selbst ein, aber diese Sorge ist als ästhetische selbst gewissermaßen antitherapeutisch.

Nicht zufällig ist jenes Subjekt, das hier als Effekt einer Ästhetisierung entworfen wird, ein »digital geborenes«. Im Medium des Podcasts leben 2011 cyberfeministische Träume wieder auf: Unendliche Subjektivierungseffekte erweisen sich sehr wohl als Heilsversprechen nämlich des Digitalen. Selbst situiert sich dieser poetologische Kommentar im Feminismus,

712 Ebd., Abschn. [11:50–12:22].

nämlich explizit in der Literaturgeschichte feministischer Autobiographie am Beispiel von Gertrude Stein, deren Romane *Everybody's autobiography* und *The autobiography of Alice B. Toklas*⁷¹³ ausführlich kommentiert werden,⁷¹⁴ sowie im Feminismus der 70er Jahre,⁷¹⁵ der das ›Ich-Sagen‹ problematisiert hat, wie ich zuvor diskutiert habe (vgl. Abschnitt 3.2.1). Wird in dieser feministischen Traditionslinie, in die sich der Podcast einschreibt, die Kritik an Identitätspolitiken – ihren Diskursen, Poetiken, Medienbedingungen – in den Vordergrund gestellt, verbindet *Das digital geborene Ich* diese aber mit einer Subjekttheorie, die operative Zeichenprozesse der Schrift von der Frage des Körpers trennt. Das auf diese Weise als digital entworfene Subjekt wird so zum Effekt von Zeichenprozessen. Jelinek »übereignet« sich »dem Netz«,⁷¹⁶ artikuliert die Stimme Eva Meyers, und ruft damit jene Vorstellung des Cyberspace wieder auf, die Subjektivierung als etwas Virtuelles entwirft, wobei diese Vorstellung an eine Metaphysik von »mind over matter«⁷¹⁷ gebunden ist.

Methodisch stellt sich die Frage, wie sich der Podcast *Das digital geborene Ich* samt seiner impliziten Ästhetiktheorie in Bezug auf den Roman *Neid...* situieren lässt: Er kann als Symptom jenes Wunschgefüges, das der Cyberfeminismus produziert hat, und das der Podcast in Bezug auf *Neid...* nachleben lässt, situiert werden. Versteht man ihn in einem weiteren Sinne als Teil des Onlineromanprojekts *Neid...*, dann kann aus mediengeschichtlicher Perspektive gerade die Geschichtlichkeit des Internets als virtuellen Raum sowie als Wunschgefüge spezifischer Subjektivierungspolitiken an dessen Beispiel problematisiert werden. Diese haben, wie ich skizziert habe, ebenso eine medientheoretische Dimension, indem sie das Paradigma eines »medialen Apriori« instituierten mit entsprechenden Konsequenzen für die immanenten Subjektivierungskonzepte. Gleichzeitig ist zu bezweifeln, dass die Poetik, die in *Das digital geborene Ich* so

713 STEIN, Gertrude: *Everybody's autobiography*, London: William Heinemann 1938; STEIN, Gertrude: *The autobiography of Alice B. Toklas*, New York: Vintage Books 1990.

714 Vgl. MEYER/JELINEK: »Das digital geborene Ich – Zu Jelineks ›Neid. Privatroman«, Abschn. [35:00–46:00].

715 Ebd., Abschn. [16:00].

716 MEYER/JELINEK: »Eva Meyer«, Abschn. [47:16–47:20].

717 DRAUDE: »Introducing Cyberfeminism«.

vielfersprechend für den Roman *Neid...* behauptet wird, eine sensible Lektüre des Onlineromanprojekts ermöglicht. Sie erzählt symptomatisch etwas über die Mediengeschichte der Versprechen und Wünsche, die an die Frage der Subjektivierung geknüpft werden. Gerade aber die Frage nach einer Praxis der Selbstsorge, die *Neid...* als experimentelles Verfahren des Über-sich-selbst-Schreibens aufwirft, wird hier ausgeschlossen. Der folgende Abschnitt beschäftigt sich noch einmal mit einem psychoanalytischen Konzept, der Trauerarbeit, und diskutiert, wie dieses *Neid...* literarisch informiert, gleichzeitig aber eine Möglichkeit gibt, nach den Dimensionen der Selbstsorge und der Therapeutik zu fragen. Dabei erweist sich das psychoanalytische Konzept der Melancholie als produktiv für die Analyse, indem dieses, wie sich zeigt, die Differenz von Realität und Fiktion umarbeitet.

3.2.5 Psychoanalytische Techniken II: Trauerarbeit

Das Onlineromanprojekt *Neid...* spielt mit dem Onlinetagebuch als Formzitat, mit der Geschichte diaristischer Praktiken sowie mit dem Diskurs und der Literaturgeschichte der literarischen Autobiographie. Der Text verunsichert unablässig die Stimmen, die er artikuliert. *Neid...* sowie andere Texte Jelineks unterminieren den sogenannten »autobiographischen Pakt«⁷¹⁸, nach welchem die Autobiographie sich mittels einer stabilen Referenz zwischen Autor*in und Erzähler*in herstelle. Die komplexen Verfahren der Verunsicherung der Referenzen zwischen Autor*in, Erzähler*in, Protagonist*in lassen, wie der Handbuchartikel zum Roman *Neid...* dokumentiert, so manche Frage nach dem Status des autobiographischen etwas ratlos erscheinen:

Die Parallelaktion, bisweilen auch Zweigleisigkeit von Fremdem und Eigenem, Öffentlichkeit und Privatem hat Kritik wie Wissenschaft beschäftigt. Die »fili-grane Anwesenheit der Autorin« (Jandl 2007) im Text wird als dessen Novum

718 LEJEUNE, Philippe: »Der autobiographische Pakt«, in: Günter Niggel (Hrsg.): *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2., um ein Nachw. zur Neuausg. und einen bibliogr. Nachtr. erg. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998.

beschrieben, andererseits wird die Entwertung des Privaten in einem Medium inflationärer Selbstentblößungen festgestellt (vgl. Kastberger 2008). Unleugbar hat Jelinek selbst mit ihren öffentlichen Statements das Augenmerk auf die Form der Beichte bzw. des Bekenntnisses gelenkt: Für sie bedeute die Entscheidung für eine Art Selbstverlag im Netz mehr Risikofreude im Literarischen, nämlich eine Aufladung des Textes mit Privatem, die sie früher nie gewagt habe (vgl. Kralicek/Nüchtern).

Dennoch ließ die Warnung vor dem biographischen Kurzschluss nicht lange auf sich warten: Der Ort des Textes sei Jelineks »Hortus Conclusus«; »Wo wir – bei aller Illusion von Nähe – eben nicht sind« (Zintzen 2007). Eine dekonstruktivistische Deutung müsste diese Sicht unterstützen, sie wird aber durch die offenkundig nicht fiktiven, biographischen Details erschwert. Ist dies nun keine private Rede oder, wie Lücke sich selbst korrigiert, eben doch eine, weil sie im Namen der Autorin E. J. geführt wird? (Vgl. Lücke 2009, S. 15–27) Ähnlich erklärt Pottbeckers die Konstruktion einer Identität von Autorin und Erzählerin für »abwegig«, um dann doch genau das anzunehmen (vgl. Pottbeckers 2008). Auch wer den Romancharakter betont, kommt um die Autobiographie nicht herum: Hier spricht die Autorin.⁷¹⁹

Dieser Abriss der Rezeptionsgeschichte zeigt schon, dass die Entscheidung darüber, ob es sich um eine fiktionale oder dokumentarische Form handelt, die Frage also nach der Referentialität, zu einer methodischen Aporie werden kann. Eine dekonstruktive Lektüre des unendlichen Spiels

719 JANKE (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 121. Zitierte Literatur: JANDL, Paul: »Mit Tricktinte«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (26.04.2007), <https://www.nzz.ch/articleF4QSY-1.149090> (abgerufen am 13.09.2018); KASTBERGER, Klaus: »Herzstich, ganz ohne Messer«, in: *Die Presse* (2008), <https://diepresse.com/home/spektrum/literatur/382767/Herzstich-ganz-ohne-Messer> (abgerufen am 13.09.2018); NÜCHTERN, Klaus und Wolfgang KRALICEK: »Stolz ist mir sehr fremd«, in: *Der Falter* (02.05.2007), <https://www.falter.at/archiv/wp/stolz-ist-mir-sehr-fremd> (abgerufen am 13.09.2018); ZINTZEN, Elfriede Christiane: »Arbeit am Alibi«, in: *JeliNetz* (01.05.2007), <https://jelinetz.com/2007/05/01/christiane-zintzen-arbeit-am-alibi/> (abgerufen am 13.09.2018); LÜCKE, Bärbel: *www.todsuede.com: Lesarten zu Elfriede Jelineks Neid*, Wien: Praesens 2009; POTTBECKERS, Jörg: »Man soll den Text überhaupt nicht ausdrücken«. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman »Neid«, in: *JeliNetz* (02.01.2011), <https://jelinetz.com/2011/01/02/jorg-pottbeckers-man-soll-den-text-ueberhaupt-nicht-ausdruecken-medialer-uebergang-und-narratives-identitaetsspiel-in-elfriede-jelineks-internetroman-neid/> (abgerufen am 13.09.2018).

mit Sprecher*inpositionen analysiert das literarisch erzeugte Maskenspiel zwischen der ohnehin schon im Zitat auftauchenden Figuren der Autorin, Erzähler*in(nen) und Protagonistin. In dieser Perspektive wird das Maskenspiel zu einer repräsentationskritischen Absage an jede mittels der Literatur verbürgte Identitätspolitik, sowie an eine Beglaubigung der Realität mittels der Literatur.

Nichtsdestoweniger leistet der Onlineroman eine spezifische Erzählung der Familiengeschichte der Jelineks: Indem sich die autobiographischen und zeitgeschichtlichen Elemente mit den wichtigsten Sujets und Leitmotiven des Romans verknüpfen – dem Neid auf die Lebenden sowie der Allegorie des Hauses – werden Geschichte und Fiktion zu einer gemeinsamen Konsistenzebene des Textes. Literarisch zeigt sich hier Jelineks Arbeit an Verfahren der Darstellbarkeit von Geschichte, insbesondere in Bezug auf den Faschismus und Nationalsozialismus seit dem 20. Jahrhundert, deren Geschichtsschreibung von gesellschaftlichen Verdrängungseffekten geprägt ist. Dabei interessiert es Jelinek gerade mittels der Literatur, wie bspw. in *Die Kinder der Toten*,⁷²⁰ die Problematik gesellschaftlicher Erinnerungs- und Verdrängungsprozesse zu bearbeiten. Ihre literarische Technik verunsicherter Referenzen vermeidet dabei einfachen Dokumentarismus. So reflektiert *Neid...* darüber, wie einfach es wäre, die fiktionale Erzählung mittels der Aneignung der familiären Opfergeschichte zu »dekorieren« und auf diese Weise auch zu beglaubigen: »...mein Onkel Adalbert, den ich hervorziehe und mir umwickle wie eine scharlachfarbene Toga [...] ich biete für jeden etwas, in modischen Dingen bin ich bewandert[...]«, [NEID, 337].

In diesem Abschnitt geht es um eine Analyse der autobiographischen und zeitgeschichtlichen Darstellungspraktiken und -politiken des Onlineromanprojekts. Dabei interessiert mich weniger, ob es sich bei diesen Elementen der Erzählung um Fakt oder Fiktion handelt. Der Text soll nicht als Beglaubigung einer spezifischen Wahrheit des Nachlebens des Faschismus gelesen werden, die dann die autobiographische Familiengeschichte der Jelineks dokumentieren könnte. Vielmehr wird *Neid...* als poetischer Prozess und ästhetische Arbeit an einer »Fantasie« gelesen.

720 VOGEL: »Keine Leere der Unterbrechung – Die Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte«.

Suspendiert man die scharfe Differenz zwischen Fakt und Fiktion als Analysekategorien und mit ihr die möglichen, jedoch nie passend erscheinenden Genrebestimmungen als Onlineblog, Tagebuch oder autobiographischer Roman, wird *Neid...* als eine Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens lesbar, die Trauerarbeit leistet. Daher ist das Verhältnis der Poetik zur Psychoanalyse bzw. zur psychoanalytischen Technik wichtig für die folgende Analyse: Schon der Titel des Romans verweist auf das psychoanalytische Konzept des Neids von Melanie Klein (vgl. Abschnitt 3.2.4). Aber nicht nur dieser äußere Bezug sowie der Umstand, dass Jelinek als Wienerin im Milieu der Psychoanalyse sozialisiert worden ist, sondern Elemente der Poetik des Textes verweisen auf die Technik der Psychoanalyse. Spielerische Bezugnahmen auf sie sind Teil der literarischen Verfahren des Romans, etwa wenn ein simulierter Gedankenstrom eine psychoanalytische Therapiesitzung inszeniert: »[...] äh, was wollte ich gleich sagen? Na, gleich nicht, das kennen Sie schon, Sie werden warten müssen, bis ich es sagen kann.«, [NEID, 365f.]. Stellenweise entfalten sich Redeweisen eines Ichs, wie sie Sigmund Freud in Trauer und Melancholie⁷²¹ beschrieben hat. Lange Textpassagen bearbeiten die Vaterfigur Jelineks, wobei die Prominenz der Vaterfigur selbst schon als Effekt psychoanalytisch informierter Darstellungspraxis gelesen werden kann. Wichtige Topoi des Textes beziehen sich, wie schon erwähnt, auf das Freud'sche Modell des gespaltenen Subjekts als Metapher des Einfamilienhauses. Zudem gibt es Referenzen auf das Konzept des Heimlichen/Unheimlichen bei Freud [vgl. NEID, 275]. In diesem Sinn dient die Psychoanalyse dem Romanprojekt *Neid...* in vielfacher Hinsicht als konzeptionelles und historisches Referenzfeld sowie zu einem spezifischen Wissen, das dessen Poetik insbesondere in Bezug auf Fragen des Traumas, der Subjektivierung und Sublimierung, und der Praxis der Melancholie informiert. Der psychoanalytische Diskurs arbeitet an einer Praxis ästhetischer Therapeutik und einem für Jelineks Poetik spezifischen Diskurs der Sorge mit. In der folgenden Analyse soll es daher darum gehen zu beschreiben, in welcher Weise das Wissen und die Technik der Psychoanalyse an den Darstellungsverfahren des Onlineromanprojekts mitarbeiten.

721 FREUD, Sigmund: »Trauer und Melancholie«, *Gesammelte Werke, Bd. 10 Werke aus den Jahren 1913–1917*, 4. Aufl., Frankfurt a. M.: S. Fischer 1967, S. 428–446.

Bemerkenswert hinsichtlich der Bearbeitung von Trauer und Melancholie ist eine längere Passage, die eine für die digressive Erzählweisen des Onlineromans vergleichsweise konsistente Erzählung entwickelt. Selbstverständlich reflektiert der Roman auch diese feine Veränderung in Form und Erzähltechnik selbst mit: »[...] – Sie merken, ich erzähle jetzt wirklich, wenn auch nur kurz und nichts, was Sie hören wollten – [...]« [NEID, 378]. Im als »Kleine Novelle« bezeichneten, fünften Teil des Romans [NEID, 267] wird auf gut 100 Seiten die Familiengeschichte verhandelt,⁷²² die sich mittels der literarischen Leitmotive in die Struktur der Prosa einwebt: so wird der Topos des Einfamilienhauses der Jelineks zur Allegorie ihrer Familiengeschichte sowie zur Allegorie eben jenes Abseits', in welchem sich die Autorinfigur Jelinek positioniert. Überblendet wird diese doppelte Allegorisierung drittens mit dem Motiv des Hauses, das die Protagonistin Brigitte K. allein bewohnt und das sie bis zuletzt unfähig ist zu verlassen.

Neid... erzählt eine Geschichte um die Vaterfigur Friedrich Jelinek. Über die Familie Jelinek und insbesondere Friedrich Jelinek sind mittels Autor*in-Porträts,⁷²³ Lexikon- und Handbucheinträgen⁷²⁴ einige biographische Daten bekannt. Sie finden sich wie Spuren einer Zeitgeschichte im Text des Onlineromanprojekts *Neid...* wieder. 1900 als Sohn eines tschechischen, jüdischen Vaters geboren, wurde Friedrich Jelinek Chemiker. Von den Nazis daher als kriegsdienlich eingeschätzt, musste er in der Rüstungsindustrie arbeiten [vgl. NEID, 324f.]. Nach Kriegsende erkrankte er psychisch.⁷²⁵ Jelinek wurde 1946 geboren; der Vater starb in der

722 Die Familiengeschichte wird insbesondere im Rahmen der »Kleinen Novelle« erzählt. Wenngleich sich auch in anderen Teilen des Romans immer wieder Referenzen finden, ergibt sich eine verhältnismäßig konsistente Erzählung etwa zwischen den Seiten 275 und 399. Danach taucht nur noch einmal im Text eine Vaterfiguration auf [NEID, 519–526].

723 MAYER, Verena und Roland KOBERG: *Elfriede Jelinek: Ein Porträt*, überarb. u. erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.

724 JANKE (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, S. 2f.

725 MAYER, Verena und Roland KOBERG: »Der Wanderer. Robert Walser als Vater-Imago im Werk von Elfriede Jelinek«, in: Autour de Jelinek. Regards croisés sur une artiste autrichienne [carnet de recherche], (05.05.2014), <https://jelinek.hypotheses.org/824>; »Elfriede Jelinek«, in: Wikipedia (09.07.2017), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Elfriede_Jelinek&oldid=167113111 (abgerufen am 16.08.2017); MAYER/KOBERG: *Elfriede Jelinek*, S. 219ff.

Psychiatrie 1969. Dass diese Umstände Elfriede Jelineks Kindheit prägten, wird über eine längere Passage in *Neid...* erzählt. Diese Beziehung zum Vater während Kindheit und Jugend wird als eine Geschichte von Schuld und Gewalt dargestellt, nicht nur, weil Friedrich Jelinek von den Nazis in den Dienst genommen wurde, und nur so verhindert hat, ebenfalls deportiert zu werden. *Neid...* schildert die Erkrankung Friedrich Jelineks in der Nachkriegszeit als eine Phase, in der sich innerhalb der Familie die Traumatisierungen wiederholten: Olga Ilona Jelinek, die Ehefrau sowie Mutter Elfriedes, misshandelte Friedrich Jelinek psychisch und physisch,⁷²⁶ wofür sich die Tochter, so zumindest erzählt es *Neid...*, mitschuldig fühlt. Zuletzt untergebracht in einer psychiatrischen Klinik – als Institution der Ausgrenzung und Aussonderung Mitte des 20. Jahrhunderts sehr eng verbunden mit der Geschichte des Faschismus – stirbt Friedrich Jelinek, nach Darstellung in *Neid...*, im Zustand fortgeschrittener Demenz (»[...]das Vergessen des fjordartigen, von uninteressanten Erlebnissen ausgehöhlten Gehirns des dement Sterbenden (Papi!), das Verlassen sein, das in mir ist[...]«), NEID, 275). Diese Unterbringung des Vaters in der Anstalt stellt *Neid...* als eine Deportation dar:

[...] meinen Papa haben wir dafür selber, Mama und ich, in Eigenregie, in einer beispiellos energetischen Eigenmaßnahme, deportiert, es war eine exklusive Privatdeportation ganz für ihn allein, für meinen Papi eigens veranstaltet, sogar mit Personal, vielleicht zuviel der Ehre, aber wir haben uns das was kosten lassen: Für die Nazis hat er chemisch arbeiten müssen und dann hat er für uns chemisch arbeiten müssen, wenn auch woanders und für etwas anderes, damit wir uns nämlich dieses Einfamilienhäuschen überhaupt leisten konnten.[...] [NEID; 391]

Es heißt, Elfriede Jelineks Erkrankung an Angstzuständen, die sie daran hindert, das Haus zu verlassen, habe bereits 1967 begonnen, zu einem Zeitpunkt also, an dem die Erkrankung des Vaters bereits fortgeschritten gewesen sein müsste. Diese Angaben zur Biographie Jelineks, die sich ebenso im entsprechenden Wikipedia-Eintrag finden,⁷²⁷ sind wiederum inzwischen in deren Selbsterzählung und »Autor*infiktion« eingegangen:

⁷²⁶ Der Roman thematisiert die Schläge Olga Ilona Jelineks, genannt Loni, für den Ehemann, aber auch die Tochter Elfriede Jelinek. Vgl. [NEID, 377f.].

⁷²⁷ »Elfriede Jelinek«, in: Wikipedia (06.09.2018), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Elfriede_Jelinek&oldid=180683205 (abgerufen am 13.09.2018).

Sie sind Teil des Autor*indiskurses geworden. Für eine Analyse des Romans ist es weniger wichtig, diese Geschichte der Autorin zu beglaubigen. Interessanter ist, inwiefern der Roman eine Selbsterzählung zu stiften versucht, und inwiefern diese als Geschichte eines traumatischen Verlusts und dessen Verhandlung, als Trauerarbeit also, entworfen wird. Literarisch befragt der Onlineroman die Erzählbarkeit des Verlusts des Vaters, und bezieht sich hierfür auf die Technik und das Wissen der Psychoanalyse. In diesem Sinn interessiert mich, inwiefern und in welcher Weise *Neid...* eine spezifische Praxis ästhetischer Therapeutik probiert.

Die folgende Textstelle ist rhetorisch an die Figur eines Vaters bzw. Papas oder Papis adressiert. Diese Vaterfiguration tritt immer auch als Wanderer oder Spaziergänger auf (vgl. Abschnitt 3.3.): Sie schreibt sich somit in die Geschichte der antisemitischen Figur des »Ewigen Wanderers« (»Ahasver«) ein:

Das Diaspora-Judentum wurde als das »universale Fremde« wahrgenommen, da bis zur Gründung Israels kein Land existierte, das sie als ihres hätten beanspruchen können: »Die Juden waren die »verkörperte Fremdheit«, die ewigen Wanderer, der Inbegriff der Nicht-Territorialität, das Wesen der Heimatlosigkeit und Wurzellosigkeit«, schreibt Zygmund Bauman.⁷²⁸ Aus dieser »Verkörperung von Fremdheit« ist das Bild des »Ewigen Juden« oder des »Wandernden Juden« entstanden, das auf der literarisch überlieferten Weigerung des Juden Ahasverus beruht, den mit dem Kreuz beladenen Jesus an seinem Garten ausruhen zu lassen. Daraufhin wurde er von Jesus zur ewigen Wanderschaft verdammt. Dieser Mythos verbreitete sich im frühen 17. Jahrhundert in Deutschland über die Schrift *Kurtze Beschreibung und Erzehlung von einem Juden mit Namen Ahasverus*, deren Wirkungsgeschichte sich bis zum NS-Propagandafilm *Der Ewige Jude* (1940) erstreckt – und weit darüber hinaus. Der vermeintlich heimatlose Jude, der Wanderer, stellte nach Bauman eine Bedrohung der formierenden Nationalstaaten dar.⁷²⁹

728 Zitiert nach: BAUMAN, Zygmunt: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*. Hamburg: Hamburger Edition 2005, S. 140.

729 ENGELMANN, JONAS: *Wurzellose Kosmopoliten: Von Luftmenschen, Golems und jüdischer Popkultur*, Mainz: Ventil 2016, S. 45. Engelmanns Buch arbeitet sehr klar heraus, dass die christlichen Projektionsfiguren auf Jüd*innen wie heimatlose Wanderer, Luftmenschen und Golems gerade mit Blick auf die Popkultur des 20. Jahrhunderts nicht allein eine antisemitische Geschichte ist, sondern dass etwa Heimatlosigkeit und die Diaspora, Wurzel- und Schwerelosigkeit auch produktive Bezugspunkte und Aneignungsprozesse jüdischen Lebens und jü-

Im folgenden Abschnitt werde ich noch einmal auf die Ahasverus-Figur zurückkommen. Die Spuren dieser christlich-abendländischen, antisemitischen Projektionsfigur des heimatlosen Wanderers, die die (jüdische) Vaterfigur in *Neid...* zeichnen, verdeutlichen die traumatischen Aspekte, die in diesem Abschnitt im Vordergrund stehen.

Du willst zwar über den Berg gehen, spazierengehen, aber dann willst du wieder zurück zu uns kommen, aber nicht bei uns sein, wie soll das gehen, wenn du deine Adresse schon nicht kennst und uns ja auch nicht mehr, du weißt zwar, wir sind mit dir irgendwie verwandt, zumindest eine von uns, aber du mußt mich deswegen nicht so zerren und schubsen, denn ich und mein Häuschen, wir bleiben dir, Papa, ja, nur keine Angst, Mama ist jetzt auch schon weg, aber du bleibst nicht, das Haus bleibt schon, das Haus kann eh nicht weg, das war Mama ganz recht so, das war sogar ihre Grundbedingung, daß das Haus auf seinem Grund stehenblieb, und deswegen, nur weil das blöde Haus hierbleibt, muß ich auch hierbleiben, kann hier nicht weg, mach dir nur keine Sorgen, Papa, denn du kannst ja weg und auch wieder nicht, du willst zwar weg, aber wieder zurück dürfen, und das darfst du nicht, haben Mama und ich gemeinsam beschlossen... [NEID, 369]

In diesen Passagen wird die Position ›im Abseits‹ und die Unmöglichkeit, am Leben teilzuhaben, lesbar als Ingefangennahme durch das Haus. Das Haus wird hier zu einer absoluten Referenz für die Sprecher*in und die Kleinfamilie: Sie können sich nicht vom Haus lösen. Erst mit dem Ende des Romans wird das möglich, weil die Häuser der Stadt weglaufen und sich ihren Einwohner*innen entziehen (vgl. Abschnitt 3.4.1).

Papi, das ist meine Strafe, ich muß leider hierbleiben, denn es gehört mir, mein kleines Haus, und ich gehöre ihm, ja, du gehörst zu mir! [NEID, 370]

Über die längere Passage der »Kleinen Novelle« behält der Onlinerooman eine relativ konstante Erzählstruktur bei, in der Elfriede Jelinek als Ich-Erzählerin auftritt und die Rede direkt an einen Vater adressiert. Be-

discher Kulturgeschichte bilden: die Ambivalenzen dessen anzuerkennen und nachzuvollziehen, wie jüdisches Leben mit der Geschichte und Gegenwart von Antisemitismus und Ausgrenzung umgeht, leistet einen wichtigen Beitrag, um die Gegenwart jüdischer Kultur überhaupt wahrnehmbar zu machen – und sie nicht einfach strukturell unsichtbar zu machen.

merkwürdig ist, dass diese relativ konsistente Fokalisierung den Status der abschweifenden und weitschweifigen Narration verschiebt:

...äh, was wollte ich noch gleich sagen? Na, gleich nicht, das kennen Sie schon, Sie werden warten müssen, bis ich es sagen kann. [NEID, 365]

[...] wie Sie wollen und wie gesagt, nein, noch nicht gesagt, wieso säße ich sonst hier? [NEID, 367]

Die Digressionen, wie sie für die Erzähltechnik des ganzen Romans charakteristisch sind, verweisen in diesem Abschnitt auf die psychoanalytische Szene, deren Technik auf einen unkonzentrierten, abschweifenden, lückenhaften, redundanten aber schier unendlich mitteilbaren, mündlichen Diskurs spezialisiert ist. Die Narrationstechnik des Romans als Simulation schier unendlicher Gedankenströme, der Hinweis auf Techniken des automatischen Schreibens [NEID, 153], erscheinen in dieser Ich-Erzählung plötzlich gerade durch ihre Redundanz und Inkonsistenz als Protokoll einer Redekur. Inhalt dieser Ich-Erzählung ist ein allzu klassisches Thema der Psychoanalyse: die Familiengeschichte und die Beziehung zum Vater. Insofern lässt sich diese Stelle doppelt lesen, nämlich als Selbstreflexion der Narrationsstrategie des Romans, sowie als Referenz auf eine psychoanalytische Kur, in welcher die Wege der Artikulation der Analysantin verschlungen, abwegig und von Unterbrechungen geprägt sind, sodass gewartet werden muss, bis vielleicht doch sagbar wird, was eben – als Effekt des Unbewussten – nicht gesagt werden kann. Eine weitere Stelle verdeutlicht diese Abschweifungen noch einmal:

[...] die Stadt so still, die klare Nachmittagsluft so friedlich, daß man das Brüllen meiner Mutter weithin hören konnte oder den einzelnen Glockenschlag vernehmen oder die einsame Ohrfeige von vorhin vernehmen oder in bestem Einvernehmen voneinander scheiden, nein, der Glockenschlag fiel soeben von einem Turm oder einer Kirche, Entschuldigung, ich meine vom Turm der Kirche, ich habe mich verschaut (wenn er wenigstens neu gewesen wäre, der Fahrschein, dann hätte man ihn noch brauchen können, aber sogar der Tarif hat sich inzwischen längst und nicht gerade zu unserem Besten geändert), wo dieser Irre also in meinen Schlitz einen Schein einwerfen wollte, damit er durchkäme, einmal wenigstens durchkäme, nein, das ist doch nicht das Prädikat, das ist ein Relativsatz, der weiter oben, und dort, eingeworfen, hingeworfen, liegt mein Papa jetzt, nein, nicht der

Papa, der längst entwertete Fahrschein liegt dort, ich erinnere mich nicht [...] [NEID, 378f.]

Es ist möglich, diese Stelle als eine Erzählweise zu lesen, die ihre eigene Technik der Digression selbst reflektiert. Gleichmaßen lässt sie sich als Diskurs einer Analysantin lesen, die im Versuch, eine lang zurück liegende, traumatische Episode zu erzählen, eine Erfahrung unwillkürlich zurückkehren lässt, in der eher Geräusche und Affekte eine Erinnerung strukturieren, als dass diese die Form einer linearen Geschichte annehmen könnte. Der Vater, als Wanderer-Figur, tritt hier in Beziehung zu einem Fahrschein, der irgendwo aufgelesen wurde und als Bruchstück in der Erinnerung wiederkehrt. Den Wanderer mit dem Fahrschein zu verknüpfen mutet wie ein klassischer Fall von Freud'scher Verdichtung und Verschiebung als Praxis des Unbewussten an. Eine ähnliche Bewegung gilt für das Szenario einer landschaftlichen Idylle als einem Außen, das mit der Krise der familiären Beziehungen verbunden wird, in dem sich der Schlag der Mutter metonymisch verschiebt zum Schlag der Kirchenglocke.

Die landschaftlichen Idyllen der Steiermark werden mit Rückbezug auf romantische Bilder des Waldes erzählt. Unmittelbar an die soeben zitierte Stelle schließt eine Überblendung der Vater-Figur mit Wagners »wandelndem Wotan«⁷³⁰ an und verweist somit auf spätromantische Bilder der deutschen Wälder samt ihrer Verwicklung in die antisemitischen Bilder der Figur des Juden als »Ewigen Wanderer«:

[...] der längst entwertete Fahrschein liegt dort, ich erinnere mich nicht, daß Papa gefahren bzw. gefallen wäre, er ist nur noch zu Fuß gegangen, weit, weit, sehr weit, der wandelnde Wotan, der aber noch beide Augen hatte, sonst aber nicht mehr viel, beide Augen weit offen für die Natur, mit denen er als Städter die Vorberge des Wienerwalds besuchte, die Schöpfl und die schöne Sophienalpe [...] [NEID, 379]

Mittels der in Texten Jelineks entwickelten Technik der Wiederholung und Variation von Topoi, ermöglicht der Text eine Verdichtung und Verschiebung von Erinnerungsspuren innerhalb der Sprache. Mit dieser

⁷³⁰ Die Figur Wotan stammt aus dem Zyklus *Der Ring des Nibelungen*. Im vierten Teil »Siegfried« tritt Wotan als Wanderer auf. Auf die Beziehung der Wotan- zur Ahasver-Figur geht Alfred Bodenheimer in seinem Buch zur Geschichte der Ahasver-Figur ein: vgl. BODENHEIMER, Alfred: *Wandernde Schatten: Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen: Wallstein 2013, S. 15f.

Technik verwebt und überblendet *Neid*... Familiengeschichte, Erinnerungsdiskurs und literarische Intertexte.

Wiederum wenige Zeilen später folgt sodann ein Moment, in welchem der Roman selbst das Problem der Therapeutik bzw. Selbstsorge aufwirft:

[...] das kann man dem Fahrschein nicht nachsagen, der ja fährt bzw. zum Fahren berechtigt, sofern er entwertet wurde, der hat seine Mitfahrgelegenheit, der muß nicht zu Fuß gehen, aber von meinem Papa kann man das schon behaupten, es ist egal, es hört eh keiner, **nur Papier, und auch jetzt hört mir nur dieses liebe Papier noch zu, mein ich und alles, jetzt, da es vorbei ist, mit Papa vorbei und auch mit Mama, wenn auch viel später, hört das Papier mir zu?, nein, dieser Bildschirm hört ebenfalls mein Flehen nicht**, meine leisen Lieder, welche flehen durch die Nacht zu dir, Leserin, Leser, ihr könnt mich mal!, also mein Medium, das mich Gespenst nicht erhören mag, das aber gar kein Papier ist, nein, ich sehe, es ist ein Bildschirm, bitte, noch besser, mit Fernsehen hab ich doch insgesamt, ich kann diese Bilanz jetzt ziehen, schönere Sachen erlebt als je mit einem einzigen Menschen, der mir in die Nähe kam, obwohl ich es zu verhindern suchte, **willkommen, lieber Bildschirm, wo ist dein Schutz, wo ist dein Schoner**, womit bedecke ich diese Novelle, eine Klammer hatte ich schon, aber bedeckt hat die nichts, und schon gar nicht eine Novelle, die eh keine mehr wird, ich würde so gern noch etwas zum sich Bedeckthalten finden, damit wenigstens ein paar Leute glauben, die Novelle sei drunter? Keine Sorge, ich weiß ja, was drauf ist, und jetzt kommt er nicht, weil ich ihn ja benütze, den Schirm, warum auch, hier innen regnets ja nie, sonst wäre es schnell hin; und Sie wollen sicher endlich wissen, wie das alles ausgeht, denn eine Novelle muß ein Ende haben, ja einen Anfang meinetwegen auch, also meinetwegen nicht, ach nein, wen interessiert?, **denn von allein befreien hätte ich mich von meinem Papi nicht können**, der hat sich an mich gekrallt, als wollte er, ich sollte ihm im Heim Gesellschaft leisten, nachdem er sein eigen Heim verloren hatte, in einem fremden Heim senil werden [...] [Herv. J. D.] [NEID, 379f.]

Indem der literarische Text hier als Dialogpartner figuriert wird – »jetzt hört mir nur dieses liebe Papier noch zu?, nein, dieser Bildschirm hört ebenfalls mein Flehen nicht« –, schreibt sich *Neid*... in die lange Genealogie literarischer Subjektivierungspraktiken ein, wie sie Christian Moser von der klassischen Antike bis zur Renaissance in Stationen nachgezeichnet hat.⁷³¹ Jene »literarischen Formen der Selbstsorge« beginnen gerade in

⁷³¹ MOSER: *Buchgestützte Subjektivität*.

den klassischen Formen – etwa in den platonischen Dialogen oder in der Stoa bei Seneca bis hin zu Montaigne – als dialogische Form zwischen Schreibenden und Geschriebenem, als mediale Anordnung also, in welcher die entstehende Literatur selbst Medium einer spezifischen Selbstsorgeschule wird. Das heißt, dass etwa die Briefe Senecas an Lucilius⁷³² nicht Dokumente einer Briefkorrespondenz sind, sondern Versuche, zur Selbstsorge anzuleiten. Sie sind fiktionale Dialoge, die als Geistige Übungen und Medien der Sorge fungieren (vgl. Abschnitt 2.1.2). Jelineks Roman schreibt sich in diese Geschichte mit einer spezifischen Geste ein: »nein, dieser Bildschirm hört ebenfalls mein Flehen nicht«, und sogar die Leser*innen werden direkt adressiert – »Leserin, Leser, ihr könnt mich mal!«. Der Romantext formuliert hier eine direkte Absage an die Tradition literarischer Selbstsorge, und bleibt trotz dieser widerständigen Geste in diese eingeschrieben. Im Ruf nach einem Bildschirmschoner (»willkommen, lieber Bildschirm, wo ist dein Schutz, wo ist dein Schoner«) wird das Geschriebene als Schutz figuriert, als Wunsch nach einer Positionierung »im Abseits«. Hier handelt es sich um ein wesentliches Motiv des Romans, das gerade mit Blick auf dessen Poetik des Endes relevant ist: Im Wortspiel um Dichtung als Dämmung und Poetik wird das Geschriebene als »Isolierschichten gegen eine Welt« [NEID, 589] figuriert. Wenn sich zuletzt die Häuser mobilisieren und gewissermaßen alle Dämme brechen, kann das Schreiben enden. Als literarisches Motiv wird somit die Selbstisolation verendlicht. Der Text muss sozusagen enden, so wie die Novelle scheitern muss (»Sie wollen sicher endlich wissen, wie das alles ausgeht, denn eine Novelle muß ein Ende haben, [...] wen interessiert?«).

So viel muß ich gleich am Anfang sagen: Da es noch eine Novelle werden soll, hätte ich das nicht übersehen und übergehen können? Besser sagen können, was ich noch gar nicht gesagt habe? Ich habe keine Eselsbrücke, auf der ich einen Ort übergehen könnte, an dem ich nichts zu suchen habe und auch nichts finden werde. Dies handelt von einem menschenscheuen Menschen, und wie sollte ich selbst mich da herauslassen? Wie soll ich mich andererseits mit ins Spiel bringen, ich würde ja gerne mitspielen, das werden Sie schon noch merken, ich, eine Figur, die zu nichts taugt? Mich draußen lassen? [NEID, 267]

732 SENECA: »Dialoge. Briefe an Lucilius«.

Die Gattung der Novelle bezeichnet eine kleine Erzählung in komponierter Form, die ihren Höhepunkt innerhalb der deutschsprachigen Literatur im 19. Jahrhundert hat, der Epoche von Realismus und Romantik. Ob realistisch oder romantisch: *Neid*... erzählt nur noch vom Scheitern dieser prosaischen Erzählweisen. Jedoch lebt die Romantik in *Neid*... auch nach, kehrt doch in der Formulierung »nein, dieser Bildschirm hört ebenfalls mein Flehen nicht, meine leisen Lieder, welche flehen durch die Nacht zu dir...« das in der Vertonung durch Franz Schubert bekannt gewordene Gedicht von Ludwig Rellstab (1827) *Leise flehen meine Lieder*⁷³³ wieder. In Schuberts Version ist es ein typisches romantisches Kunstlied. Mit den intertextuellen Bezügen zu Schubert, Jelineks Adaption von *Winterreise*⁷³⁴ und den dort auftauchenden Vater- und Wandererfiguren, beschäftigt sich der folgende Abschnitt (vgl. Abschnitt 3.3.1).

Vom Vater kann man sich nicht befreien, er kann, wie es ebenso heißt, nicht »hinter sich gebracht werden«. Diese Stelle über die Unmöglichkeit, den Verlust des Vaters zu akzeptieren, unterhält eine Beziehung zur Trauerarbeit:

Wie hast du das ausgehalten, Papa, dazu muß ich dich noch extra vernehmen, inventarisieren und mir vornehmen, **bis ich dich endlich hinter mir habe, dich hinter mich gebracht habe**, keine Ahnung, was du dann dort tun sollst. Aber sprechen kannst du noch ganz ordentlich, es ergibt bloß **keinen Sinn, was du sagst, aber dafür wiederholst du es oft genug, wie ich**, daß jeder es sich merkt, aber keiner es versteht. [...] Du unterliegst dem Bann des Vergessens, Papi, du Glücklicher, ich aber unterliegen [sic!] keinem [...]. [Herv. J. D.] [NEID, 368]

Das Zitat zeigt, dass das Problem der Trauer an das Problem der Erzählbarkeit geknüpft ist: »es ergibt bloß keinen Sinn, was du sagst, aber dafür wiederholst du es oft genug, wie ich«. Die Demenzerkrankung eines Vaters, die erneut als Symptom eines geschichtlichen Verdrängungsprozesses des Nationalsozialismus adressiert wird, schreibt sich als Wiederholungszwang im Roman weiter, als zwanghafte Wiederholung nämlich seiner

733 RELLSTAB, Ludwig: »Leise flehen meine Lieder«, in: Volksliederarchiv (1827), <https://www.volksliederarchiv.de/leise-flehen-meine-lieder/> (abgerufen am 17.08.2017).

734 JELINEK, Elfriede: *Winterreise: Ein Theaterstück*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.

Sujets und als unüberwundene Trauerarbeit der Sprecherinposition. Das Erzähltempus des Präsens sowie die direkte Adressierung der Rede erzeugen zudem den Eindruck des erneuten Erlebens: Der Fixierung auf das Trauma, das im Modus des Wiederholens und Erlebens durchgearbeitet werden soll, entspricht dabei das Freud'sche Konzept der Wiederholung.⁷³⁵ Die Redeinstanzen sind hier in einer auf Dauer gestellten, bewegungslosen Fluchtbewegung an das Familienhaus als Ort dunkler Familien- und Zeitgeschichte gebunden. Dieser Ort verräumlicht einen Schuldkomplex, ebenso wie eine Selbsteinrichtung der Selbstbestrafung und des Ausgestoßenseins, die der Roman ästhetisch im Medium zwanghafter prosaischer und unendlich repetitiver Mitteilbarkeit symptomatisch macht. Freud analysiert »aufdringliche Mitteilbarkeit«⁷³⁶ als Merkmal melancholischer Subjektivierung.

Warum also, warum rede ich so viel? Weil Sie mich hier nicht dran hindern können! Und wieso ist Brigitte dann, im Gegensatz zu mir (**schon im nächsten Satz spreche ich natürlich wieder von mir**, das ist ja unnatürlich, das hab ich ja noch nie gemacht, ich bin hier unverbesserlich, falls Sie mich fragen, wieso ich das hier nicht verbessert habe, als noch Zeit dafür war, aber das ist das Gute an dieser Art von **Zeilenschänderei**, Sie können mich jederzeit verbessern und von sich selbst reden! Ja, tun Sie das! Reden Sie von sich, hier ist genug Platz, und Sie tun es eh andauernd, nur bin ich jetzt dran! Ich tu es erst, seit ich hier bin, flach wie eine Scheibe, kopflos wie nach drei Minuten abgespülte Haarkur), so voll von vielem, kann aber nichts draus machen oder damit anfangen, denn es ist niemand mehr da [...] [Herv. J. D.] [NEID, 50]

Die Erzählstrategie des Romans als einer im Modus der »gescheiterten Novelle« vorgetragenen, repetitiven Zeterei erscheint dann wie eine Literarisierung des Freud'schen Konzepts der Melancholie:

Die Melancholie ist seelisch ausgezeichnet durch eine tief schmerzliche Verstimmung, eine Aufhebung des Interesses für die Außenwelt, durch den Verlust der Liebesfähigkeit, durch die Hemmung jeder Leistung und die Herabsenkung des

735 FREUD, Sigmund: »Jenseits des Lustprinzips«, *Gesammelte Werke, Bd. 13*, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1920, S. 1–69

736 FREUD: »Trauer und Melancholie«, S. 433.

Selbstgefühls, die sich in Selbstvorwürfen und Selbstbeschimpfungen äußert und bis zur wahnhaften Erwartung von Strafe steigert.⁷³⁷

Trauer hat in Freuds Konzept grundsätzlich die gleiche Erscheinungsform wie Melancholie, nur die »Störung des Selbstgefühls fällt bei ihr weg«⁷³⁸. Dabei fasst Freud Trauer als eine Arbeit auf, bei welcher aufgrund des Verlusts eines geliebten Objekts »alle Libido aus ihren Verknüpfungen mit diesem Objekt abzuziehen«⁷³⁹ wäre. Der Beziehung zu einer Person kommt innerhalb dieser psychoanalytischen Theorie ebenso der Status einer Objektbeziehung zu. Die Trauerarbeit besteht also darin, dass etwas, das geliebt worden ist und eine bestimmte Einrichtung der Wunschökonomien und Beziehungsgefüge eines Subjekts bedeutet hat, überwunden werden kann. Der Verlust dieses Etwas erfordert die Arbeit daran, neue Gefüge und neue Wunschökonomien auszubilden. Ein*e Melancholiker*in hat eine bestimmte Wendung in diesem Prozess vollzogen: Während Freud zufolge die trauernde Person aufgrund ihrer Tätigkeit so restlos absorbiert wird, dass ihr die Welt für die Dauer der Trauerarbeit »arm und leer«⁷⁴⁰ erscheinen muss, erscheint im Fall der melancholischen Person das Ich selbst als arm und leer! Freud findet hierfür einen Ausdruck, der ebenso als Beschreibung der Erzählstrategie des Romans *Neid*... taugt: eine »großartige Ichverarmung«⁷⁴¹.

Tatsächlich treten die Erzählstimmen des Romans nicht nur dadurch, dass ihre Referenzen und somit ihre Sprecher*inposition ungesichert sind, als »verarmt« auf. Die weiteren Attribute, die Freud zur Beschreibung einer »großartigen Ichverarmung« findet, charakterisieren eine Herabsetzung des Ichs als »nichtswürdig, leistungsunfähig und moralisch verwerflich«, und erinnern an die Erzähler*innen des Romans, die sich stetig Vorwürfe machen und sich beschimpfen. Dabei korrespondiert die Selbsterniedrigung der Erzählstimmen, die sich etwa beklagen, keine Novelle zustande zu bringen, oder hoffnungslos umständlich jede zuverlässige Narration zu unterlaufen, als Symptom »großartiger Ichverarmung« immer mit einer poetologischen Lesart, die einer Kritik am Diskurs psychologischer Figu-

737 FREUD: »Trauer und Melancholie«, S. 429.

738 Ebd.

739 Ebd., S. 430.

740 Ebd., S. 431.

741 Ebd.

ren und Hermeneutiken des Selbstausdrucks gilt. In der Konsequenz sind Ausstoßung und Selbstbestrafung poetologisch begründet als literarische Arbeit an einem Abseits des Autor*indiskurses. Nimmt man aber, ähnlich wie bei einem Kippbild, eine andere Perspektive ein, werden sie lesbar als Symptom eines fiktionalen Vaters-Diskurses und der Unfähigkeit zu trauern.

[...] die meinen Papi auch schon wegen seiner nicht rassereinen Abstammung leider entlassen mußten, die haben wohl damals schon gewußt, daß er dereinst wahnsinnig werden würde, dreißig Jahre später ungefähr wahnsinnig werden, also dreißig Jahre später, das ist recht viel, [...] **Ich hätte allen folgen sollen, die mein Schreiben für unwert hielten, für lebensunwert, ich meine zumindest für schreibensunwert. Es ist meine Schuld, daß ich nicht auf sie gehört habe. Sehen Sie, und genau deswegen schreibe ich nun hier, rein privat,** [NEID, 324f.]

Hier überträgt sich die nationalsozialistische Entwertung des Lebens auf eine absolute Selbstabwertung des Lebens der Instanz der Erzähler*in und Autor*in. Zahlreiche Stellen im Roman dokumentieren ein spezifisch melancholisches Motiv der Ich-Verarmung, das geknüpft wird an einen poetologischen Diskurs der Erschöpfung und Verarmung literarischer Sujets und narrativer Instanzen:

[...] und damit Schluß, ach was, das habe ich auch schon oft gesagt, sogar das wurde bis zur Unkenntlichkeit wiederholt, was ja Sinn und Zweck ist, und sicher kommt es gleich nochmal, damit es noch mehr **Sinn gibt, den ich zwecks Aufblasen meiner Persönlichkeit, meines Persönchens, nicht wahr, selbst hineingelegt habe, den Sinn**, er gehört zu mir, ich setze ihn mir nämlich an Stelle meiner Sinne ein, und dann werden Sie staunen! **Sie werden mich nicht wiedererkennen, wenn ich mit mir fertig bin.** Weiter im Text, Sie müssen ja nicht, aber ich muß: Auch was man heimlich zu sagen versucht, aber nicht sagen kann, wird irgendwann unheimlich, ist das der Grund, **weshalb ich alles hier, was man ohnehin sieht oder woanders nachlesen kann, hundertmal ausspreche? Um es zu bannen, da ich alleinstehend bin [...].** [Herv. J. D.] [NEID, 65]

Ich soll leise sein? Seien Sie doch selber leise! Ich wollte eigentlich etwas erzählen, glaube ich, mich dunkel zu erinnern, aber **ich erinnere mich stattdessen nur ans Dunkle, nur ans Dunkle in mir.** [Herv. J. D.] [NEID, 465]

Macht nichts, es ist egal, wie alles, sagt mir meine liebe Depression [...] [NEID, 133].

Nicolas Abraham und Maria Torok haben am freudianischen Konzept der Trauer weitergearbeitet⁷⁴² und schlagen eine Interpretation vor, die hilft, die literarische Vater-Figuration, an die die melancholische Arbeit in *Neid...* gebunden wird, sowie die psychoanalytische Technik des Romans besser zu beschreiben. Die beiden Psychoanalytiker*innen haben in Anschluss an Freuds Konzept zum Verhältnis von Trauer und Melancholie vorgeschlagen, das Moment ernstzunehmen, das sich als Hinderung des*der Analysant*in zeigt, eine Veränderung zu bewirken. Ähnlich wie Freud, der betont, dass Trauerarbeit bedeute, neue Verknüpfungen zu bilden und damit den Verlust des geliebten Objekts zu sublimieren, verstehen Abraham/Torok Melancholie als Möglichkeit, einen Verlust am Laufen zu halten.⁷⁴³ In ihrer Analyse gehen sie davon aus, dass immer eine spezifische Fantasie vorliege, die erfunden werde, um einen Prozess der Trauer zu verhindern. Während Realität einfach das meint, was in einer Psyche eine Veränderung bewirken könne, meint Fantasie jene konservative Kraft, die darauf dränge, einen Status Quo zu erhalten: »Understanding a fantasy entails the identification of the specific topographical change the given fantasy is called upon to resist.«⁷⁴⁴

Diese Bestimmung einer Fantasie ernstnehmend, kann mit Blick auf das Onlineromanprojekt *Neid...* die Frage gestellt werden, inwiefern der Text mittels der Vaterfiguration einer Fantasie Raum gibt, die Widerstand leistet gegen jede Veränderung und gegen jede – psychoanalytisch verstandene – Realität. *Neid...* ist dann nicht so sehr ein fiktionaler Text, dessen autobiographischer oder zeitgeschichtlicher Realitätsgehalt überprüft werden könnte oder sollte, sondern vielmehr die Artikulation einer literarischen Fantasie, die im Internet Raum gewinnt. Entfaltet wird diese Fantasie gerade in jener Onlinesphäre, die *Neid...* entwirft, als einem asketischen Raum, der abgetrennt von einer als offline begriffenen Realität nur »virtuell« erscheint. Die diegetisch entfaltete Fantasie des subjektiven Eingeschlossenseins im Einfamilienhaus findet so Raum im Roman, wie dessen Textgebäude – poetologisch gewendet – sich im Internet aufbaut.

742 ABRAHAM, Nicolas und Maria TOROK: »Mourning or melancholia: Introjection versus incorporation«, in: *The shell and the kernel I* (1994), S. 125–38.

743 Ebd., S. 126.

744 Ebd., S. 125.

In diesem Sinn problematisiert das Romanprojekt durch seine Form selbst noch einmal das Verhältnis seiner Fantasien zur Realität.

[...] das ist wie mit dem Schreiben, man kann alles sagen, aber nicht gleichzeitig, sondern hintereinander, ich würde es gar nicht anders haben wollen, aber ich bin da eigen, ich würde ja auch nicht mit allen Menschen verbunden sein wollen, da fehlt mir irgendein Sinn, den ich hier auch nicht mehr hineinbringe, obwohl dies ja eine Novelle werden sollte, nun, das ist sie schon jetzt nicht mehr, ich weiß nicht, wie ich je glauben konnte, es würde eine werden; ich will trennen, nicht verbinden, ich will mich ja nicht verletzen, ich will mich vernetzen, deswegen verlasse ich ja mein Haus nicht, denn verletzt kann ich schon werden, wenn ich in meinem Vor- oder Hintergarten hinfliege und keiner rettet mich, doch im Netz, da bin ich sicher aufgehoben, also bleibe ich drinnen, während andre hin- und herfliegen, um woandershin zu kommen [NEID, 287]

Der Widerstand, den die Fantasie einsetzt, und die Weigerung an einer Realität teilzuhaben, d.h. eine Veränderung zu ermöglichen, werden – nicht unähnlich zu einer Psychoanalyse – in einem asketischen Raum entfaltet, der, gerade in seiner Unabhängigkeit, zu einer großen, dramatischen Bühne für ein Leiden werden kann: »Being a melancholic, I stage and let everyone else see the full extent of my love object's grief over having lost me.«⁷⁴⁵ Aber wie genau ist diese Fantasie in *Neid*... strukturiert?

Zur Konkretisierung der melancholischen Fantasie führen Abraham/Torok ein anderes Begriffspaar anstelle des freudianischen Konzepts von Trauer und Melancholie ein, nämlich Introjektion und Inkorporation. Die Spannung, die zwischen Trauer und Melancholie besteht, wird noch einmal betont: Der Titel des Aufsatzes lautet daher *Mourning or Melancholia: Introjection versus Incorporation* [Herv. i. O.]. Während die Introjektion solche Prozesse bezeichnet, die gewissermaßen eine erfolgreiche Sublimierung eines Verlusts bewerkstelligen, und damit hier an die Stelle kommen, die Freud Trauerarbeit genannt hat, ist Inkorporation jenes Phänomen, dessen spezifische Struktur der Weigerung dient, einen Verlust zu akzeptieren. Abraham/Torok legen nun mit Inkorporation den Fokus auf die Bereitschaft eines Subjekts, dem verlorenen Objekt gewissermaßen den eigenen Körper zu leihen⁷⁴⁶: »Melancholics seem to inflict

⁷⁴⁵ Ebd., S. 136.

⁷⁴⁶ Vgl. ebd., S. 130.

pain on themselves, but in fact they lend their own flesh to their phantom object of love.«⁷⁴⁷

Eine Veränderung zuzulassen ist unmöglich, denn das subjektive Leiden an einem Verlust des geliebten Objekts wird nicht anerkannt. Es wird daher als Leiden des Objekts chiffriert, für welches der eigene Körper erhalten muss⁷⁴⁸. Das Leiden, das *Neid*... diegetisch darstellt, inszeniert sich als lebendiges Zeichen für das Leiden einer Vaterfigur. Seine Insistenz wird ermöglicht durch das Verbot, dieses Leiden zu vergessen. Dadurch wird die Unmöglichkeit, den Verlust zu sublimieren, maskiert als ein unvergessliches Leiden.

ich bin eine lebende Tote, wie ich bereits mehrmals ausgeführt habe, aber vielleicht noch zuwenig ausführlich, [...] ich bin tot, denn mich führt keiner mehr aus, aber hallo, mein Grab öffnet sich bereits, so früh hab ich das gar nicht erwartet, aber ich sehe gerade, es öffnet sich, damit ich hineinkann, nicht hinaus, damit ich dort eingeführt werden kann, aber ich gehe nicht aus dem Haus, weil nur dieses Grab auf mich wartet, ich brauche es nicht zu besichtigen, **ich weiß, wie ein Grab aussieht, von vielen Verwandten her weiß ich das**, [...] Aus mir spricht der Neid auf die Lebenden, doch immerhin, ich habe erreicht, eine lebende Tote zu sein, ich glaube, ich bin überhaupt die erste ihrer Art, weitere sollen lieber nicht folgen. Andre sollen nicht bekommen, was man auch nicht bekommt, dieses durch Feigheit angetriebene Vorankommen, nachdem man einen Menschen abgetan und sekkiert und selektiert und abtransportiert hat. Auf diesem Verfahren, auf dieser Fähigkeit, sich abzuputzen, nachdem man ein Verbrechen begangen hat, fußt meine kleine neidische Wirklichkeit, die eben deshalb so klein und verkniffen ist, ein zusammengezogener faltiger Mund, ein Schnürl, mit dem meine Jogginghosen zusammengezogen werden, dessen eines Ende immer verschwindet, rettungslos. **Es wäre vielleicht anders gekommen, wenn mein Verbrechen gegenüber Papi an die Öffentlichkeit gelangt wäre**, wohin heute ja alles gelangt, was der Erwähnung auch nur im entferntesten wert ist, **aber ich habe Papi entfernt, und was ist mir passiert? Ich bin jetzt selber tot, und keiner merkt es**. Es gibt in der Welt nichts mehr für mich zu tun. Hoffnungslos. Ich bin ein hoffnungsloser Fall, [...]. **Eine verdiente Strafe, aber wieso hab ich sie gekriegt?** Wenn, dann hätten wir beide, Mama und ich, gemeinsam bestraft werden müssen, finden Sie nicht? **So bin nur ich übriggeblieben, ich und meine Schuld, die ich am Schluß auch noch Mama gegenüber auf mich geladen habe, und jetzt steh**

⁷⁴⁷ Ebd., S. 136.

⁷⁴⁸ Vgl. ebd., S. 127.

ich da, breche fast zusammen unter dieser Ladung, wie ein Packesel steh ich da, die Säcke auf meinem Rücken platzen auf, Leichenteile rieseln mir seitlich herunter wie der Regen, den wir eigens für den Papstbesuch bestellt haben und der auch brav gekommen ist. Ich falle in eine entsetzliche Trauer, aus der heraus ich gar nichts mehr sagen kann, und ich finde, dafür sage ich eh genug, eigentlich viel zuviel. Aus Neid auf die Lebenden will ich nicht, daß andre leben. Ja, das glaub ich. Deshalb lasse ich so viele Leute sterben. Ich freu mich, wenn andre sterben, aber am meisten habe ich mich gefreut, als Mama starb. Seltsam, aber ich habe sie nicht geliebt. Zuerst viel zu sehr, dann zuwenig, wie es halt so geht. **Aber das ergibt natürlich und immer noch nicht eine Erzählung.** Strengen wir uns mehr an! [NEID, 398f.]

»Ich falle in eine entsetzliche Trauer«, meint eine Trauer, die dem unvergesslichen Verbrechen gilt, dessen dieses Ich schuldig geworden ist. An anderer Stelle heißt es auch: »Ich sitze auf seinem Leichnam« [NEID, 519]. Bemerkenswert ist, dass von »meinem Verbrechen« am Vater die Rede ist: Ist es nicht das Verbrechen der Nazis, von dem hier die Rede ist? Und im Verweis auf das Grab, das sich für die lebende Tote bereits öffne, und das sofort in Verbindung gebracht wird mit den Gräbern der Verwandten, die, davon ist in *Neid*... die Rede, Opfer des Nationalsozialismus geworden sind, vermischen sich erneut die Schuldkomplexe miteinander: Das Opfer wird universalisiert. »Ich habe den Papi entfernt« artikuliert gewissermaßen: Ich bin schuldig, die Verbrechen des NS zuende geführt zu haben. Das Haus/Textgebäude erscheint als unvergängliches, im Internet fortbestehendes Faktum dieser Schuld. Die Fantasie entwirft das Ich, das dieses Haus bewohnt, als Chiffre all der Opfer.

[...] nun, genauso wenig wie ich war mein Papi einverstanden mit einem Haus, das zu erbauen so innig erwünscht war, wenn auch nur von Mama, wir wußten beide, Papi und ich, es würde uns keine erbauliche Zeit bevorstehen, aber dafür eine sehr lange, nur hatte er später, als es fertig war, noch weniger davon als ich. Da war er dann selber fertig. Erledigt. **Und nun darf ich hier nicht weg, kann auch gar nicht weg, das ist meine Strafe,** das heißt, ich dürfte wahrscheinlich schon, aber ich kann nicht, denn draußen ist es finster und ungemütlich, dort sind die Menschen, die ich alle nicht liebe und die auch mich nicht lieben. **So. Uff. War das schwierig, Sie glauben es nicht! Jetzt habe ich es gesagt, alles Unsinn, sinnlos und überflüssig, wen interessiert.** Bitte, ich weiß, daß es Sie nicht interessiert, aber hier ist es, wie oft gesagt, folgenlos. **Weg damit und aus! Marsch, raus hier, die Elektronen, alle raus! Weg mit meinem Leben und Schluß!** [NEID, 394]

Der Onlineroman inszeniert das Aussprechen dieser Schuld. Zwar ist dieses Aussprechen lesbar als Parodie der Autobiographie als Beichte: »Endlich habe ich meine Schuld gebeichtet, nur leider interessiert das niemanden«. Gleichzeitig gibt diese Stelle Aufschluss über die konkrete Struktur der Fantasie. Denn es ist nicht selbstverständlich, dass von einer Schuld, die verkörpert werden muss, gesprochen werden kann. Die Stelle kann daher als Hinweis auf den Prozess der Sublimierung in der psychoanalytischen Kur gelesen werden. Dass diese Vater-Figuration als Chiffre einer universalisierten Schuld im digitalen Raum des Internets als »Cyberspace« auftaucht, situiert sie doppelt als eine phantasmatische Figur: Erstens figuriert der Vater eine Fantasie im Sinn von Abraham/Torok – als eine der Realität widerständige Figur. Zweitens kommt diese Vater-Figuration im Cyberspace zur Darstellung, wobei dieser von der Realität abgekoppelte Möglichkeitsraum⁷⁴⁹ selbst eine Art phantasmatischer »Wunschmaschine« (Sherry Turkle) figuriert. Den Vater als eine Fantasie zu figurieren, für welche im Medium des Onlineromans Trauerarbeit geleistet wird, ermöglicht eine dezidiert ästhetische Therapeutik. Der Cyberspace wird so selbst als eine Fantasie entworfen, die der Realität widerständig ist. Es handelt sich in diesem Sinn um ein kritisches, feministisches Projekt an solchen phantasmatischen Strukturen. Das Onlineromanprojekt *Neid...* ist ein ästhetisches Experiment, das eine Therapeutik seiner eigenen – medialen und literarischen – Fantasien betreibt.

Auf literarischer Ebene lädt der Onlineroman dazu ein, wie ein Kippbild gelesen zu werden, das mit dem Perspektivwechsel zwischen einer antihermeneutischen Lesart als poetologischem Kommentar zur Genealogie des Über-sich-selbst-Schreibens, und einer psychoanalytischen Lesart als Trauerarbeit an einer spezifischen Fantasie spielt. So ist der Inhalt des Romans nicht zu verwechseln mit einer psychoanalytischen Kur und das Onlineromanprojekt ist keine psychoanalytische Klinik. Vielmehr ist *Neid...* vom Wissen, Diskurs, und von Begriffen psychoanalytischer Technik informiert, um eine dezidiert ästhetische Arbeit an der Struktur melancholischer Fantasien zu leisten. Diese Lesart geht über den Kommentar von Meyer/Jelinek über die Psychoanalyse und die Technik des

749 Vgl. DRAUDE: »Introducing Cyberfeminism«.

Romans hinaus (vgl. Abschnitt 3.2.4): Denn deren Perspektive treibt letztlich eher eine Ästhetisierung des Subjekts voran, indem sie eine mittels der Literatur ermöglichte Abschaffung des Unbewussten erkennt, die die konservativen, nämlich auf Sublimierung im Sinne von Anpassung ausgerichteten, Züge psychoanalytischer Klinik mittels unendlicher ästhetischer Zeichenprozesse umzukehren erprobe. Ästhetik würde zum virtuellen Spielfeld aller potentiellen, wenngleich uneinholbaren Selbstentwürfe im unendlichen, sogenannten Cyberspace. Aber dieser Raum hat selbst eine Geschichte: *Neid...* mediengeschichtlich zu situieren ermöglicht es, seine doppelt phantasmatische Struktur beschreibbar zu machen. Das Ende des Romans, das im Sinne Abraham/Toroks eine topographische Veränderung ermöglicht und schließlich das Onlineromanprojekt selbst in Virtualität auflöst und damit verendlicht, wird dann lesbar als eine kritische, medial und historisch situierte, Arbeit am Verhältnis von Fiktion und Realität.

3.3. Literarische Figurationen des Wanderns

3.3.1 Motivgeschichten und Figurationen des Wanderns

Die im vorangegangenen Abschnitt diskutierte Fantasie, die im Onlineromanprojekt *Neid...* als jüdische Vaterfigur chiffriert wird, hat eine längere Motivgeschichte, literaturgeschichtlich ebenso wie in den Arbeiten Jelineks. An der Chiffre des Vaters in *Neid...* zeigt sich beispielhaft Jelineks sensible Arbeit an der Figuration und Defiguration literarischer Sujets: Die Vaterfantasie wird wieder und wieder als (jüdischer) Wanderer figuriert und damit in eine spezifische, romantische und deutsche ebenso wie abendländisch-christliche Literatur- und Diskursgeschichte samt ihrer Antisemitismen eingeschrieben. Die Rezeptionsgeschichten, die sich an der Konsistenz des Wanderertopos bei Jelinek abzeichnen – in Jelineks Texten selbst sowie in ihrer Rezeptionsgeschichte – dokumentieren eine spezifische Genealogie und Politik des Subjekts, die man ein Paradigma der Nicht-Identität oder des Nicht-bei-sich-Seins nennen kann.

›Wandern‹ ist in *Neid...* nicht nur ein Motiv, das vom Milieu des Schauplatzes des Romans, der Steiermark'schen Kleinstadt, zu erzählen vermag. In seiner naheliegenden und prominenten Semantik evoziert das Wandern Bilder österreichischer Bergidyllen: Von einem Berg gesäumt, wird in der Steiermark'schen Kleinstadt auf den Landschaften zwischen Weidewiesen und Alpenpanorama gewandert. Dieses Wandern nimmt im Roman Teil an den ökonomischen Prozessen des städtischen Milieus, das nun nicht mehr vom Bergbau, sondern vom Tourismus zu leben versucht, die hierzu nötige Funktionskleidung anbietet und die ehemals industriell geprägte Landschaft mit dem Versprechen von Naturidyllen dekoriert. Es wandern aber auch die Texte selbst in den mäandernden Bewegungen der Narration, ihren eigensinnigen Rhythmen, denen lesend folgend Aufmerksamkeiten immer wieder zerstreut werden, und die mehr und mehr eine spezifische Aufmerksamkeitsökonomie erzeugen, die den Text, wie eine Landschaft, immer wieder sich selbst ähnlich erscheinen lässt.

Indem die Erzählung selbst schon prekär, jedenfalls unzuverlässig, geworden ist, erzeugt sie mittels ihrer mäandernden und redundanten Bewegungen Wiederholungsstrukturen. Diese Wiederholungen, als poetische Strukturen unendlicher Ähnlichkeiten, erschöpfen mehr und mehr die Semantiken. Erzählen wird so in *Neid...* etwas eminent Künstliches, wie im folgenden deutlich werden wird. Die Künstlichkeit (und mithin Geschichtlichkeit) der Anschauung, der Beschreibung, der Wahrnehmung werden thematisiert als ein Prozess, als Arbeit an der Mitteilbarkeit bzw. ihrem Scheitern. Wandern wird im Roman zur Allegorie dieses Prozesses, und figuriert somit einen Wahrnehmungs- wie Artikulationsprozess im Sinne einer mitunter vorsichtigen und vernehmenden, mitunter forschenden und geleiteten Bewegung. Aus dieser Perspektive unterhält der Topos des Wanderns eine Beziehung zu einer spezifischen, ästhetischen und literarischen Zeitlichkeit. Die »Landschaft«, von der der Text erzählt, und als die er sich gleichzeitig selbst entwirft, wird zu seiner eigenen »Umwelt«, deren Beziehung zu einem Außen fraglich wird. Die autobiographische Signatur des Topos des Wanderns wird dabei in dem Sinn zu einem Problem der Selbstsorge, als das Erzählen als Akt einer – subjektiven wie zivilisatorischen – Selbsteinrichtung figuriert, die im komplexen Spannungsverhältnis steht zu ihrem Außen, zu ihrem »Wegesrand«. Oder anders gesagt: Die Frage nach der Möglichkeit einer Erzählung wird in *Neid...* geknüpft

an die Bewegung (der Sprache, des Schreibens, der Wahrnehmbarkeit), ihrer Zeitlichkeit und letztlich ihrer Mitteilbarkeit. Damit schreibt sich das Onlineromanprojekt ebenso in die Kulturgeschichte des Wanderns als einer tradierten Praxis der Meditation ein: Schon für diese Literaturgeschichte des Wanderns, wollte man sie selbst erzählen, wäre von Belang, dass das Wandern in der westlichen Moderne eine Praxis der Lebenskunst geworden ist – ein wichtiger Aspekt auch für Robert Walsers *Der Spaziergänger*, ein für Jelinek wichtiger Referenztext, auf welchen ich im folgenden eingehe.⁷⁵⁰ In *Neid...* wird Wandern als Sorgepraxis narrativ mit einer Problematisierung der Konzepte von »künstlich« und »natürlich« verknüpft. So entwirft der Roman eine implizite Wahrnehmungstheorie, die über die Semantiken des Wanderns vermittelt wird als imaginäre »Naturerfahrung«, welche Effekt von menschlichen zivilisatorischen Aneignungen von Landschaften ist.

Insofern schreibt sich *Neid...* in die Kultur- und Literaturgeschichte des Wanderns samt seiner christlich-abendländischen Projektionen, industrialisierten Idyllen und spätkapitalistischen Romantiken der Alltagsflucht ein, und arbeitet diese Motive in unablässigen Figurationsbewegungen ästhetisch zu einer poetischen Form von Werdensprozessen um. Diese ästhetische Arbeit am historischen Werden der Wanderer-Figur ist dabei bislang innerhalb der deutschen Literaturgeschichte und auch in Bezug auf die Rezeption der Jelinek-Texte kaum je als christliche, strukturell antisemitische Geschichte diskutiert worden, wie die folgenden Lektüren auch der Rezeptionsgeschichte deutlich machen, die den Einfluss der Ahasver-Figur in Texten Jelineks nicht thematisieren.

Dieser genauer nachzugehen wäre interessant: Denn auch die Figur des Juden als »Ewigen Wanderer« hat eine jüdische Aneignungsgeschichte,

⁷⁵⁰ Man kann einwenden, dass Wandern und Spazierengehen zwei ganz verschiedene, moderne Praktiken geworden sind, deren Literatur-, Diskurs- und Sorgegeschichten in Differenz zueinander geschrieben werden müssten. Ich glaube, dass das stimmt: Walsers Spaziergänger könnte kein Wanderer sein. Der einfachste und gleichzeitig ganz wichtige Unterschied liegt schon darin, dass die Wanderung notwendig Ziel und Planung braucht, der Spaziergang das Privileg genießt, den Zufall zu schätzen – das arbeitet Walser in *Der Spaziergänger* sehr sensibel heraus. In Jelineks Texten aber werden diese Topoi miteinander verflochten, wie sich zeigen wird. Daher gehe ich ihrer Verflochtenheit hier nach und merke eher stellenweise an, wenn sich die Differenz beider Praktiken andeutet.

die einen wichtigen Hintergrund für die poetische Arbeit am Wandertopos in *Neid...* bildet: So schreibt Jonas Engelmann in seinem Buch *Wurzellose Kosmopoliten* über jüdische (Pop-)Kulturgeschichte:

Im Angesicht der Zerstörung des symbolischen Universums des Judentums existiert in den Werken vieler jüdischer Künstler ein positiver Bezug auf eine produktive Heimatlosigkeit, auf die Ortlosigkeit des Judentums, und auf die Schwerelosigkeit, was Finkielkraut mit dem Begriff des Luftmenschen zu fassen versucht und wofür Georges Perec die Umschreibung der »Verwurzelung in der Ortlosigkeit« geschaffen hat.

Die Idee einer Verwurzelung in Ortlosigkeit kann helfen, Heimatlosigkeit, Umhertreiben, Wandern als positive Gegenentwürfe zur Starrheit von Grenzen, Wurzeln, Heimat und Verortung zu setzen.⁷⁵¹

So wenig es möglich ist, wie Engelmann einige Seiten später schreibt, die Figur des Luftmenschen im Deutschen nach der Shoah als utopische Figur zu lesen, ist sie doch, immer auch ein »Grab in den Lüften« konnotierend, immer schon »von der Realität der Vernichtung eingeholt worden«⁷⁵², wäre es doch zu kurz gegriffen, die jüdische Geschichte von Heimat- und Ortlosigkeit auf die Perspektive der christlich-antisemitischen Projektion zu verkürzen. Vielmehr erscheinen Wandererfiguren, Luftmenschen und »wurzellose Kosmopoliten« als ambivalente Figuren, die mal auf die »diasporische Existenz der Juden« und dann wieder auf den »antisemitischen Vorwurf der Heimat- und Wurzellosigkeit« verweisen, mal »Selbst- und mal Fremdbezeichnung, mal mit der Hoffnung verbunden, dem Elend mit Glück zu entschweben und mal die Begründung für ein antisemitisches Pogrom.«⁷⁵³

Eine ausführliche Analyse des Wandertopos bei Jelinek und speziell in *Neid...* unter Einbeziehung der jüdischen Kulturgeschichte der Wanderer-Figur kann an dieser Stelle nicht geleistet werden. Allein, dass die jüdische Vaterfiguration mit dem Wanderer-Motiv verbunden wird und dieser Umstand in der Rezeptionsgeschichte unter Absehung der Geschichte Figur des »Ewigen Wanderers« in der deutschen Literaturgeschichte verankert wird, verdeutlicht, dass auch wissenschaftlich das Wandern als Motiv deutscher Literaturgeschichte entworfen und so wie-

751 Engelmann: *Wurzellose Kosmopoliten*, S. 47.

752 Ebd., S. 53.

753 Ebd., S. 54.

derholt die jüdische Perspektive unsichtbar gemacht wird. Die Hypothese, die sich hier perspektivisch öffnet, betrifft die ästhetische Arbeit Jelineks an der Wanderer-Figur in *Neid*... Ausgehend von der Chiffre der jüdischen Vater-Figur wird eine Poetologie des Wanderns entworfen, die im Modus mäandernden Erzählens und andauernder literarischer De-Figurationsbewegungen als Erschöpfung der Geschichte dieses christlich-abendländischen Topos gelesen werden kann, die ihn gewissermaßen in eine narrative Schwerelosigkeit überführt.

Denn der Topos des Wanderns ›wandert‹ selbst durch viele verschiedene Texte der Autorin. Er weist damit eine poetologische Dimension wie eine spezifische literarische Intertextualität auf, welche in eine lange (Literatur-)Geschichte eingeschrieben ist. Ich werde daher kurz bei diesen Geschichten verweilen, ehe die Analyse auf das Onlineromanprojekt *Neid*... zurückbezogen wird, denn dessen De/Figurationsbewegungen bilden selbst Rezeptionen früherer Texte aus.

In seiner 2017 erschienenen und bereits erwähnten Dissertation *De-konstruktion der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek* gibt Peter Clar eine Liste der Texte Jelineks an, für die der Topos des Wanderns wichtig ist.⁷⁵⁴

Die AutorInnenfigur als Wandernde, als Exilantin, als Fremde findet man auch in Jelineks* vorgeblich essayistischen Texten, in ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits*, in

⁷⁵⁴ Zu den folgenden Referenzen müsste auch *Totenauberg: Ein Stück* gezählt werden, als wichtiger Text über Heidegger, der bei Jelinek ebenfalls als Wanderer auftaucht. In vielen Texten Jelineks findet eine Heidegger-Rezeption statt. Ich kann dieser im Rahmen dieser Arbeit nicht nachgehen, weil sie, wie schon Claus Zittel festgestellt hat, es erfordern würde, den Einfluss der Philosophie Heideggers auf Jelinek zu prüfen, über den offensichtlichen Umstand hinaus, dass Jelineks Rhetorik dessen Ontologie als Jargon zu entlarven imstande ist. Zittels Aufsatz liefert bereits einige wegweisende Thesen zu Jelineks Heidegger-Rezeption: ZITTEL: »Heidegger-Variationen: Elfriede Jelineks ›Totenauberg. Ein Stück«. Vgl. auch: SCHÖSSLER, Franziska: »Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards ›Alte Meister‹ und Elfriede Jelineks ›Totenauberg«, in: SCHÖSSLER, Franziska und Ingeborg VILLINGER (Hrsg.): *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 208–229. Zudem wäre es nötig, den Sorge-Diskurs bei Heidegger ins Verhältnis zum Konzept der Sorge bei Foucault zu setzen, was im Rahmen dieser Arbeit ebensowenig zu leisten ist, wohl aber kürzlich an anderer Stelle vorgenommen worden ist: KIRSCH, Sebastian: *Chor-Denken: Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020.

Textflächen, etc., wieder. Aber auch Texte, die der *Winterreise*, *er nicht als er* und *Der Wanderer* chronologisch voraus-gingen, werden (auch) von Wanderer-/Wanderinnenfiguren der nach-geschriebenen Texte durchwandert, wie jene, die in *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften* versammelt sind und zum Teil das Wandern, als Nicht-zu-Hause-Sein schon im Titel tragen: *nicht bei sich und doch zu hause, wer ist denn schon bei sich zu haus: Robert Walser und Friedrich Glauser, wer ist denn schon bei sich. Friedrich Hölderlin/Scardanelli, Georg Trakl, Ernst Herbeck, Werner Schwab, wer ist denn schon zuhause. Paul Celan, Imre Kertész, Binjamin Wilkomirski, Danilo Kiš* und *wer denn dann? Der Dandy: Walter Serner, Konrad Bayer, Unica Zürn, Sylvia Plath*. In ihnen ›verortet‹ Jelinek* entlang AutorInnenfiguren, die als VorläuferInnen des »gegenwärtigen Ich(s)«⁷⁵⁵ fungieren, die eigene Position (die nie eigene, immer schon nachgeschriebene, eine zitierte Position ist, zumal das ›eigen‹ ein Mit-sich-selbst-ident-Seins voraussetzte, dass gerade durch das Gesetzt-Werden des Identisch-Seins eben dies nicht sein kann). ›Verortet‹ stelle ich unter Anführungszeichen, da, wie gezeigt wurde, und weiter gezeigt werden wird, der ›Ort‹ des ›Autors‹/›der Autorin‹ immer schon ein Nicht-Ort ist. [Herv. i. O.]⁷⁵⁶

Aus Clars (dekonstruktiver), germanistischer Perspektive infiziert der Topos des Wanderns die Figur der »AutorIn(nen)« selbst, und wirkt als poetische Technik der Verunsicherung ihrer Gestalt und ihrer Referenzen. Clar – in Anlehnung an Paul de Mans Konzept von Autobiographie als »Maskenspiel«⁷⁵⁷ – weist somit eine im herkömmlichen Sinn autobiographische Lektüre des Wanderers als Chiffre einer Vaterfigur zurück, nicht nur insofern diese auf eine psychologische Lektüre drängt, sondern auch im Sinne einer grundsätzlichen Relativierung oder Verunsicherung ihres »Realitätsgehalts«⁷⁵⁸. Dabei führt auch Clar das hier bereits zitierte Bild von der »leere[n], aber formatierten Diskette, der wir den Na-

755 DE MAN, Paul: *Shelleys Entstellung. Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 147–182, hier S. 148, zitiert nach: CLAR: *Ich bleibe, aber weg*, S. 165. 756 Ebd.

757 DE MAN, Paul: »Autobiographie als Maskenspiel«, *Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 131–146; CLAR: *Ich bleibe, aber weg*, S. 52ff. Clar formuliert, dass dekonstruktive Literaturwissenschaft »die Geste der Literatur zu wiederholen habe«, welche, so könnte man diese Position zusammenfassen, letztlich zielt auf die Wiederholung der Erkenntnis der Unmöglichkeit der Unterscheidung von Literatur und Theorie, Figur und Referenzen, und das heißt letztlich auf die Unmöglichkeit der Unterscheidung selbst, Vgl. ebd., S. 53; 61f.

758 CLAR: *Ich bleibe, aber weg*, S. 130.

men Ich geben«⁷⁵⁹ an, und liest das darin entworfene – und im Rahmen dieser Arbeit problematisierte – Modell eines Subjekts, das nur Effekt von Aufzeichnungstechniken sei, als Korrelat einer solchen Dekonstruktion, womit diese gewissermaßen zu einer Form des Heilsversprechens für Identitätspolitik wird. Wie die vorangegangenen Analysen zeigen, ist es weniger interessant, nach dem Verhältnis von Realitätsgehalt und Fiktionalisierung zu fragen, mit dem Ziel, jeden Realitätsgehalt als Effekt einer poetischen Technik der Fiktionalisierung auszuweisen, ohne dabei das implizierte Konzept von »Realität« zu überprüfen. In dieser theoretischen Geste zeigt sich eine (dekonstruktive) Methode, die mittels der Fokussierung auf die (Gattungs-)Geschichte der Autobiographie den Blick verstellt für eine Frage nach Selbstsorge und Selbsttechniken: Selbsttechniken und Selbstsorge erscheinen dann als naive Zugriffe auf ein außerliterarisches Selbst und eine empirische Person. Notwendig ist Kritik an einer effektiv literarischen Identitätspolitik zwar. Im Anschluss an Peter Clars gut begründete Zurückweisung psychologisierender Lektüren scheint es mir daher im Kontext dieser Arbeit interessant, nach der Mitarbeit literarischer Schreibweisen an Techniken des Selbst und nach medialen Verhältnissen von Ästhetik und Sorge zu fragen, ohne diese wieder auf die Polarität einer amedialen Hermeneutik des Selbstausdrucks und einem medial-technischen Apriori jeder Subjektivierung zu reduzieren. Die Fragen, die sich mir stellen, betreffen die Beschreibung einer literarischen Technik der Melancholie im Fall von *Neid...*, einer Poetik, die ein spezifisches Verschwinden-Wollen des Subjekts inszeniert, diese Inszenierung aber in einem spezifischen, virtuellen Raum situiert. Sie betreffen die praktischen, exerzierenden, performativen und prozessualen Dimensionen, die kennzeichnend sind für Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens, und diese öffnen für einen Prozess der Differenzierung, der sensible ästhetische Arbeit an Fragen von Materialisierung erprobt, die nicht reduziert werden kann auf ein idealistisch und psychologisch verstandenes Konzept von einem zu beglaubigenden Selbst als einer authentischen Person.

Dem von Clar aufgezählten Korpus von »Wanderer-Texten« möchte ich neben dem jüngsten Roman *Neid...* noch den frühesten hinzufügen,

759 Vgl. ebd., S. 164f.; JELINEK: *Jelineks Wahl*, S. 12f.

nämlich die Monologe »der Autorin« bzw. »Elfi Elektras« in *Ein Sportstück*.⁷⁶⁰ In den Jahren 1998 und 1999 erschienen in kurzem Abstand *Ein Sportstück, er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*, *Macht Nichts* sowie *Jelineks Wahl*. 1998 erhielt Jelinek ebenfalls den Georg-Büchner-Preis, und die Inszenierung von EIN SPORTSTÜCK (UA 23.01.1998 Burgtheater/Wien, R. Einar Schleef) wurde zum Theatertreffen eingeladen: Einige Jahre vor der Nobelpreisverleihung war die Autorin etabliert und gefragt. Mit steigendem öffentlichen Interesse an der Autorin Jelinek beginnt diese stärker literarisch am Autor*indiskurs Jelinek mitzuarbeiten.

Auffallend ist, dass die Inszenierung der Autor*ininstanz in Jelineks Poetik gleichzeitig auftaucht mit dem Topos des Wanderers als einer Figur, die »nicht bei sich ist« und die die Schriften durchquert. Im frühesten Text wird diese – ganz wie in *Neid...* – als »Papa« benannt: Literarische Autobiographie und die Literarisierung des Autor*indiskurses hängen also in der Poetik Jelineks immer zusammen.

So heißt es in *Ein Sportstück*, dem frühesten der genannten Texte:

Ich sage nur, daß der Körper von meinem Papa sein ganzes Leben lang nur eine Messerschneide von dem Stahl meiner Mutter entfernt gewesen ist. Da hat sich schon lang nichts mehr abgespielt. **Und ich sage weiters, daß ich die ganze Zeit rede, Sie hören es ja selbst, aber es ist, als wäre es zu Schlafenden** [Herv. J. D.].⁷⁶¹

Schon in *Ein Sportstück* wird die Redseligkeit des Autor*indiskurses ausgestellt, dem so recht doch niemand zuhört. Diese Stelle erscheint bereits hier wie eine Wiederholung. Die Autor*infigur tritt in diesem Theatertext unter zwei Namen auf – wobei diese sich, wie der Nebentext ironisch feststellt, durchaus auch vertreten könnten:⁷⁶² »Elfi Elektra« und »Die Autorin«. Mit dem Verweis auf die Figur der Elektra schreibt sich die Autorin als mythische Figur in den Text und verweist auf die lange Darstellungsgeschichte jener weiblichen Figur, die ihren Vater rächte und ihre Mutter der Schuld anklagte, und die schließlich populär wurde als Bezeichnung des weiblichen Pendants des Ödipus-Komplexes. Jelinek schreibt also den literarisch reflektierten Autor*indiskurs zugleich in die Literatur- und

760 JELINEK, Elfriede: *Ein Sportstück*, 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.

761 Ebd., S. 173f.

762 Ebd., S. 184.

Diskursgeschichte der Elektra-Figur ein, und verbindet ihn auf diese Weise mit einer literarisierten autobiographischen Signatur.

Die Uraufführung als Chortheaterinszenierung von *Ein Sportstück* in der Regie von Einar Schleaf am Burgtheater Wien ist theatergeschichtlich eine Zäsur, findet doch das literarische Spiel der Stimmen theaterästhetisch zur Form in der Figur von Schleafs Chören. Ließ die Inszenierung die Autor*in-Rede, auf Tuch gedruckt und auf dem Bühnenboden ausgelegt, buchstäblich zur Textlandschaft werden, führte sie das Problem der Einzelfigur, der Referenzierbarkeit der Stimme, in das Bühnendispositiv ein, indem dieser zunächst von Schleaf, sodann von Jelinek selbst gesprochen wurde.⁷⁶³

Ein Sportstück ist zudem der erste literarische Text Jelineks, in welchen der Autor*indiskurs hineingeschrieben ist,⁷⁶⁴ und ihr Auftritt ist von vornherein mit dem Verweis auf die Figur der Elektra sowie mit dem Motiv des wandernden Vaters verbunden:

Papa, du bist nicht im Streit erschlagen worden, warum bist du nur angewurzelt stehengeblieben? Warum bist du nicht weggelaufen? Na, gelaufen bist du, aber nicht weg. Sondern immer fest auf mich zu in meine gelackmeierte Stadt, wo ich zurückgeblieben bin. Meine Worte sind seither wie deine Hiebe waren.⁷⁶⁵

Bereits hier figuriert der Vater die Wiederkehr verdrängter Schuld: »Ich bin ein Beispiel dafür, daß die Schuldigen am Leben bleiben«⁷⁶⁶. Bereits hier produziert diese Fantasie eine Bewegungsunfähigkeit und Handlungsunfähigkeit der Sprecherin. Die formale Ähnlichkeit dieser an einen Vater adressierten Rede zu jener späteren in *Neid...* ist bemerkenswert (vgl. Abschnitt 3.2.5).

Eine weitere formale Ähnlichkeit besteht zwischen der schier unendlichen Rede und dem Moment, mit dem das Stück endet und somit die Rede verendlicht. Es handelt sich bei *Ein Sportstück* um einen Theatertext, dessen Dramaturgie nicht in der Handlungslogik einer klassischen, dramatischen Regelpoetik aufgeht. Das gilt im wesentlichen für alle Theater Texte Jelineks. Die Figurenrede, die den Text mittels der Kennzeichnung differenter Sprecher*innenpositionen durchaus strukturieren – »Elfi Elek-

763 Vgl. MAYER/KOBERG: *Elfriede Jelinek*, S. 219ff.

764 Vgl. CLAR: *Ich bleibe, aber weg*, S. 18.

765 JELINEK: *Ein Sportstück*, S. 186.

766 Ebd.

tra«, »Andi«, »Mann«, »Opfer«, »Die Frau«, »Sportler«, »Hektor«, »Achill«, »Täter«, »Anderer Täter«, »Erster«, »Anderer«... –, die aber, wie diese Liste schon zeigt, eher Stimmen und Räume denn Personen und deren Verortungen entstehen lässt,⁷⁶⁷ wirft also auch in diesem Text die Frage auf, wer spricht, sowie, wie sich die Rede je adressiert.

Der Auftritt der »Autorin« liefert einen Grund für die Rede:

Und ich habe selber dabei mitgemacht, als mein Papa umgebracht worden ist. Das wollte ich Ihnen jetzt, da wir allein gemütlich beieinander sind, noch einmal sagen. Bitte lassen Sie mich einmal wenigstens ausreden!⁷⁶⁸

Es ist eine Schuld, die ihre Artikulation sucht und die Rede immer und immer wieder einholt. War der Vater schon zu Lebzeiten verstummt, ist die Nachlebende nicht still zu kriegen.⁷⁶⁹ Der letzte Satz aber ermöglicht das Schweigen und die Stille – endlich:

Mein Gebrüll übertönt die Menge. Sie haben schon längst Schweigen geboten, und ich will immer noch, daß mich alle hören sollen. Papa, du bist mein Gott gewesen und hast für mich gekämpft. Das braucht ein Gott nicht, daß er sich dermaßen anstrengen muß. Ich sage das hier, damit Sie es wissen. Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück. Genug geredet jetzt. Die Worte einen Augenblick bedenken, aber das ist schon nach dem Ende und Stille Stille, kein Geräusch gemacht.⁷⁷⁰

Enden kann die Rede und kann *Ein Sportstück* erst in Anerkennung der Endgültigkeit des Todes: »Wenn einer tot ist, dann kommt er nicht zurück«. Offenbar kehrt die Schuld am Tode hingegen immer wieder und sucht die Rede heim – wie die Schattenseite der christlich-abendländischen Moderne, ihr »unbewältigtes Böses«⁷⁷¹: das Nachleben der Rede kreist um das Schweigen, die Nicht-Mittelbarkeit des (als verschuldet anerkannten) Todes.

⁷⁶⁷ Zur Theaterästhetik Jelineks und insbesondere deren Arbeit an der Darstellungsform und Geschichte der Figur ist sehr intensiv und mit weitreichenden Ergebnissen gearbeitet worden. Ich schließe mich hier implizit den genauen Analysen an, deren Lektüre ich insbesondere empfehle bei: HASS, Ulrike: »Theaterästhetik«, in: JANKE, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: J.B. Metzler 2013, S. 62–67; ANNUSS: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*.

⁷⁶⁸ JELINEK: *Ein Sportstück*, S. 184.

⁷⁶⁹ Vgl. Ebd., 185.

⁷⁷⁰ JELINEK: *Ein Sportstück*, S. 188.

⁷⁷¹ BODENHEIMER: *Wandernde Schatten*, S. 15.

»Der Wanderer ist, ähnlich wie im *Sportstück*, der Schlußmonolog, ein Text, den mein Vater spricht«⁷⁷², schreibt Jelinek in einer *Nachbemerkung* zur Sammlung dreier Theatertexte, nämlich *Erlkönigin*, *Der Tod und das Mädchen*⁷⁷³ und *Der Wanderer*, die unter dem Titel *Macht Nichts – Eine kleine Trilogie des Todes* erschienen sind. Bereits die Titel dieser kurzen Theatertexte verweisen auf die Romantik: Konkret verweisen sie auf die von Franz Schubert und Carl Loewe vertonte Ballade Goethes *Der Erlkönig*, sowie das ebenso von Schubert komponiert Kunstlied *Der Tod und das Mädchen*. Nicht zuletzt verweist der Wanderer ohnehin auf die Leidenschaft für das Motiv des Wanderns bei den Romantiker*innen⁷⁷⁴: Mitunter gilt das Wandern sogar als Erfindung der (deutschen) Romantik. Romantiker seien, so schreibt Jochen Hörisch, »[a]uf dem Weg zuhause«⁷⁷⁵. Jelinek dagegen interessiert sich insbesondere für Figuren, die nicht zuhause, nicht »bei sich« sind, wie sie in ihren *Literarischen Wahlverwandtschaften* mit Bezug auf ein Gedicht von Elfriede Gerstl mehrfach bemerkt.⁷⁷⁶ Nicht nur die literarische, auch die Spätromantik in der Musikgeschichte ist für Jelinek immer wieder wichtiges Bezugsfeld.

So ist der Theatertext *Winterreise*⁷⁷⁷ eine Bearbeitung von Wilhelm Müllers und Franz Schuberts *Winterreise*,⁷⁷⁸ die ebenso in den Kanon

772 JELINEK, Elfriede: *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002, S. 87.

773 JELINEK, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen*, 2. Aufl., Berlin: Berlin Taschenbuch 2004.

774 DICK, Alexander: *Die romantische Wander-Metapher in Literatur und Musik – Kultur*, in: *Badische Ztg.* (2010), <http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik> (abgerufen am 29.09.2017).

775 »Romantiker sind Wanderer, Suchende, fahrende Gesellen, von Sehnsucht Umgetriebene. Wenn sie ihr Ziel erreicht haben, hören sie auf, Romantiker zu sein. [...] Eben deshalb ist die prototypisch romantische Figur des Glücks der Wanderer«, siehe: HÖRISCH, Jochen: »Figuren des Glücks in der Romantik. Wanderung ins Anderswo«, *Glück*, Stuttgart: J. B. Metzler 2011, S. 219–223, hier S. 219f.

776 JELINEK: *Jelineks Wahl*, S. II., Vgl. auch JELINEK: *Macht nichts*, S. 50.

777 JELINEK: *Winterreise*.

778 VEDDER: »Längst im dunklen Wasser unter dem Eis«, *Elfriede Jelineks Kältelehren der Winterreise*; Antrittsvorlesung, 11. Januar 2012, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Deutsche Literatur.

moderner Wanderer-Literatur gehört. Ulrike Vedder bemerkt in ihrer ausführlichen Analyse der modernen »Kältelehren«, die diese Intertexte entwickeln, zwar die Bezugnahme auf die biographische Geschichte des dementen Vaters, kann diese aber nur als »diskurskritisches Zitatwesen« im Sinne eines »identitätszertrümmernden« Verfahrens Jelineks lesen.⁷⁷⁹ Dass es sich um eine Literatur als Überlebenslehre⁷⁸⁰ – gegen romantischen Liebeskummer, zielloses Herumwandern als Symptom politischer Desertion in Zeiten politischer Repression und letztlich als zeichenhafte Kommunikation mit dem einsamen Selbst⁷⁸¹ – handelt, die bei Jelinek zu einer Literatur der Fremdheit⁷⁸² und einer »Poetik der Verlorenheit«⁷⁸³ werde, wird aus Vedders Perspektive bei Jelinek retrospektiv zu einem Kommentar jener Romantik, der ihrem Nachleben gewissermaßen eine Absage erteilt. Denn jener Moment in *Winterreise*, der den Wunsch zu überleben artikuliere als Wunsch danach, gehört zu werden, mitteilbar zu sein,⁷⁸⁴ werde als »leerer Schall!«⁷⁸⁵ ausgewiesen.⁷⁸⁶ Vedder liest Jelineks Bezugnahme auf die Romantik also als Arbeit an deren Verendlichkeit, indem das romantische Subjekt, dem »alles zum Zeichen und zum Spiegel seiner selbst«⁷⁸⁷ werde, in seiner Zeichenhaftigkeit ausgestellt werde. Gemäß einer gängigen Rezeptionsdebatte, die sich etwa auch bei Peter Clar gezeigt hat, wird also eine gewisse Praxis der Dekonstruktion in den Schreibweisen Jelineks zu einem methodischen Blickwechsel, der die Frage der »literarischen Überlebenstechnik« bzw. ästhetischen Therapeutik ausblendet, und sich dafür auf die Frage (unmöglicher) Selbsterkennt-

779 Ebd., S. 4f.

780 Ebd, S. 6.

781 Ebd., S. 12.

782 Ebd., S. 18.

783 Ebd., S. 24.

784 Die Nähe zu den Schreibweisen in *Neid...* ist hier zu beachten: »Nur noch wir Tote sind da und drehen jetzt mächtig auf. Wir können nicht mehr richtig aufdrehen, denn es ist nicht viel, was wir können, aber irgendwas drehen können wir noch. Es ist immer die gleiche alte Leier. **Wir würden so gern noch leben. Keiner hört mir mehr zu, das ist natürlich bewußt.** Aber ich komm auch immer mit der gleichen alten Leier an.«, JELINEK: *Winterreise*, S. 117.

785 Ebd., S. 127.

786 Vedder: »*Längst im dunklen Wasser unter dem Eis*«, S. 24.

787 Ebd., S. 20.

nis fokussiert. Meine folgenden Analysen, die die Literaturgeschichte des Wander-Topos auch zum Ausgangspunkt nehmen, versuchen eine Differenz zu dieser Lesart vorzuschlagen, indem nach der poetischen Praxis der Sorge gefragt wird. Die Kontinuität zur Romantik ist in dieser Perspektive durchaus gegeben.

Ulrike Vedder ist darin zu folgen, dass sich die Arbeit an der Romantik bei Jelinek – nicht erst die Nachbemerkung stellt das klar⁷⁸⁸ – mit der jüngeren Geschichte, von Macht und Moderne nämlich, verbindet. Über die Vater-Figur, in diesem Text als Figur des romantischen Wanderers entworfen, schreibt Ulrike Haß:

[d]as ist ein alter Mann, der nichts anderes kann als wandern bis zum Umfallen. Ein Jedermann auf dem Weg, den wir alle gehen. Bei Jelinek ist der Wanderer »ein halber Mensch (aus) einem halben Haus«, ein halbfertiger, fertig gemachter, vielfach gedemütigter, ängstlicher, vielleicht bettnässender alter Mann mit einer Neigung zum Philosophieren und einer flackernden Phantasie. Jetzt traut er sich etwas und ist unterwegs just auf dem Weg, den ein jeder geht.⁷⁸⁹

Dieser Weg, »den ein jeder geht«, hat bei Jelinek eine Geschichte. Im Laufe des Textes, der den Wanderer figuriert, indem dieser selbst »wandert« und die Rede eines (jüdischen) Wanderers ist, wird deutlich, dass diese Bewegung sich in einer postnazistischen Welt vollzieht: »Will ein Staat lebendig sein, müssen viele tot sein«⁷⁹⁰, heißt es, sowie »[d]as Subjekt wird zum Selbstbewußtsein. Ganz Recht, Aber nicht jedes«⁷⁹¹, und weist die Rede deutlich als Absage an die nazistische Hypostase des modernen Subjekts, seines idealistischen Selbstbewusstseins, aus. Stattdessen wolle diese Rede nichts – oder: Nichts. Dieses titelgebende Nichts artikuliert eine nihilistische Geste, die selbst Effekt einer Vernichtungspolitik und Begehrensökonomie ist, wie eine andere Textstelle darstellt:

Machtlos bin ich längst, will nichts, nicht einmal das Nichts, denn letzteres hätte man mir schon vor Jahren geschenkt, wenn ich es nur ernsthaft hätte haben wol-

788 JELINEK: *Macht nichts*, S. 87.

789 Haß, Ulrike: »Das Bergwerk Einar Schleef: Hören & Sehen«, in: *TheWis – Online-Z. Für Theaterwiss. Schleefblock I* (2006), <http://www.theater-wissenschaft.de/das-bergwerk-einar-schleef-hoeren-sehen/> (abgerufen am 27.09.2017).

790 JELINEK: *Macht nichts*, S. 66.

791 Ebd.

len. Es war ihr ebenfalls gesundes Geschäft, mir das Nichts zu zeigen. Na, wollen Sie es jetzt oder nicht? Selbstbedienung.⁷⁹²

In einer *Nachbemerkung* beschreibt die Autorin diesen Wanderer so:

Für diesen Wanderer, der nichts mehr retten will, nicht einmal sich, weil er weiß, daß er das nicht kann, bereitgestellt wurde ein **halbes Einfamilienhaus, dessen Besitzer sich an ihm und den übrigen Irren, die darin untergebracht sind, gesundstoßen wollen.** Es bleibt der Weg des Wanderers unsichtbar am Boden liegen, der Verstand ist schon länger fort, Widerstand zwecklos. Die **Aufdringlichkeit der jeweiligen Moderne, die alles nivelliert hat, jeden Zustand, auch nachträglich noch, in Totalität verwandelt:** in ihr ist es auch unwichtig geworden, ob dieser eine Wanderer, als rassisch Verfolgter, für seine Nachfolger als Naturwissenschaftler mit Buna und anderem Kunststoff hat arbeiten müssen oder ob er zu diesem Zeitpunkt schon tot gewesen ist, was eigentlich für ihn vorgesehen gewesen wäre. Es ist alles eins. **Macht nichts. Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.**⁷⁹³

Im Licht, aus einem halbfertigen Häuschen heraus, mach ich mich selber mit meinem Vater wichtig und zeige Ihnen dieses eine, mir kaum noch bekannte Gesicht, weil ich es zufällig gekannt habe. **Ein alter, geisteskranker Mann, der nichts als wandern kann (wie eine Brieftaub' in meinem Sold – auch von Schubert!) bis zum Umfallen, er betätigt auf seinem Weg die Zeitschranke, damit er hindurchgehen kann, er spricht etwas, aber das meiste bleibt unbegreiflich, wenn man meine privatesten Obsessionen und die Geschichte meines Vaters nicht kennt. Wer sollte sie schon kennen? Ich rede und rede. Es gibt für ihn ja doch kein Nachhausekommen mehr, egal was ich tue.** [Herv. J. D.]⁷⁹⁴

Die Figur des Wanderers gerät auch hier zu einer Fiktion, die Chiffre aller Opfer wird, und die ein Ich entwirft, das bewegungsunfähig wird und keine Zukunft hat. Der traumatische Topos des Einfamilienhauses, der zum Leitmotiv in *Neid...* wird, ist hier Chiffre des Nicht-bei-sich-Seins der wandernden Vaterfigur, die die Ahasver-Figur konnotiert. Es handelt sich hier allerdings um ein niemals fertigzustellendes Haus, um eine Baustelle ohne Fenster und Türen, ein »mangelhaft gesichertes Loch«⁷⁹⁵. Der Wanderer ist in diesem Text immer schon draußen. Es ist

792 Ebd., S. 50.

793 Ebd., S. 90.

794 Ebd., S. 89.

795 JELINEK: *Macht nichts*, S. 52f.

eine Figur der Umweltlichkeit, die keinen Innenraum bewohnen kann: ein »Ewiger Wanderer«. Ähnliche Szenen rufen die Ruinen auf, die am Ende von *Neid...* die letzten Stimmen der Übriggebliebenen nicht mehr beherbergen können, sondern selbst schon auf Wanderschaft gegangen sind: Schon in *Der Wanderer* droht die Behausung, wie in *Neid...*, selbst fortzugehen.⁷⁹⁶

Zahlreiche intertextuelle Elemente bilden ein enges motivisches System von Verweisen zwischen dem Romanprojekt *Neid...* und dem etwa zehn Jahre älteren Theatertext *Der Wanderer*, welcher wiederum Intertexte ausbildet mit einer Reihe weiterer Texte. So taucht das Einfamilienhaus als Leitmotiv immer auch personifiziert auf, und erinnert dabei an die Allegorisierung des Einfamilienhauses mit dem (psychoanalytischen) Subjekt in *Neid...* Das Haus wird zur Allegorie der Anschauung, indem es verglichen wird mit einem Antlitz, einem Gesicht, auf dem dessen Geschichte als ein »Denkweg«⁷⁹⁷ ablesbar wird. Textuelle Bewegungen, die narrativen und poetischen Prozesse der Figuration, werden in diesen Texten immer wieder als »Denkwege« beschrieben. Dieser Aspekt der Figur des Wanderers steht wiederum im Vordergrund in Jelineks Text *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. Diese Bewegungen und Figurationen verweisen rhetorisch auf das Spazierengehen als Meditationspraxis. So wird das Spaziergangsmotiv auch in Robert Walsers *Der Spaziergang*⁷⁹⁸ entfaltet, den Jelinek in *er nicht als er* montiert und bearbeitet. Ihre Arbeit mit Walsers Poetik beschreibt sie im Klappentext als einen »Gedankenflug«. Jelineks Texte konnotieren das Umwegige des Spazierengehens – die konstitutive Ziel- und Zwecklosigkeit, die es zu einer Geistigen Übung und Praxis der Sorge macht – allerdings als kranke, demente Bewegung – als Unfähigkeit also:⁷⁹⁹ Der Modus der Bezugnahme von *er nicht als er* auf *Der Spaziergänger* hat daher Astrid Deuber-Mankowsky Anlass geboten zu diskutieren, ob nicht Jelineks Text als melancholisch zu beschreiben ist: So liegt der Wanderer zu Beginn von Jelineks Theatertext im Schnee⁸⁰⁰ und ruft damit

796 Ebd., S. 58f.

797 Ebd., S. 54f.; 64.

798 Walser, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben: Der Spaziergang, Bd. V*, hrsg. v. Jochen Greven, 14. Aufl., Zürich: Suhrkamp Verlag 1985.

799 Ebd.

800 Ebd.

das letzte, bekannte Foto des Autors Robert Walser auf, der bei einem Spaziergang im Schnee verstarb: In Jelineks Text *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* referenziert jene wandernde Vater-Figuration, die nicht nach Hause kommen kann und nicht bei sich sein kann, den kranken Autor Robert Walser. Damit schreibt sich bei Jelinek Walser motivgeschichtlich in jene Opferfigur ein, die der Autorin eine Position ›im Abseits‹ sichert.

Die Bezüge zwischen Walsers und Jelineks Poetik sind dabei durchaus ambivalent, und mir geht es darum, diese Ambivalenz ernstzunehmen: Die Walsersche Poetik entwirft das Spazierengehen als eine Übung der Wahrnehmung und in diesem Sinn als eine ästhetische Übung wie eine spezifische Therapeutik, eine Selbsttechnik also, und genauer sogar als Überlebenstechnik.⁸⁰¹ Das Verhältnis von Therapeutik und Poetik als einer Frage nach der Gesundheit des Denkens, dem wir bereits unter der Perspektive einer möglichen literarischen Trauerarbeit begegnet sind, zeichnet sich in *Neid...* anhand einer allgemeineren Poetologie des Wanderns ab. So heißt es in Walsers *Spaziergang*:

»Spazieren«, gab ich zur Antwort, »muß ich unbedingt, um mich zu beleben und um die Verbindung mit der lebendigen Welt aufrecht zu halten, ohne deren Empfinden ich keinen halben Buchstaben mehr schreiben und nicht das leiseste Gedicht in Vers oder Prosa mehr hervorbringen könnte. Ohne Spazieren wäre ich tot, und mein Beruf, den ich leidenschaftlich liebe, wäre vernichtet. Ohne Spazieren und Bericht-Auffangen könnte ich auch keinen Bericht mehr abstatten und nicht den winzigsten Aufsatz mehr, geschweige denn eine ganze lange Novelle verfassen. Ohne Spazieren würde ich ja gar keine Beobachtungen und gar keine Studien machen können. Ein so gescheiter und aufgeweckter Mann wie Sie darf und wird das augenblicklich begreifen. Auf einem schönen und weitschweifigen Spaziergang fallen mir tausend brauchbare nützliche Gedanken ein. Zu Hause eingeschlossen, würde ich elendiglich verkommen und verdorren.«⁸⁰²

Spazieren, schreibt Deuber-Mankowsky, ist bei Walser eine »Einübung in eine besondere Haltung«, die die »Aufrechterhaltung einer Verbindung mit der [lebendigen, J. D.] Welt«⁸⁰³ betrifft. Das Spazierengehen versetzt in die

801 DEUBER-MANKOWSKY: »Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks ›er nicht als er (zu, mit Robert Walser)‹«, S. 62.

802 Walser: *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, S. 50.

803 DEUBER-MANKOWSKY: »Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks ›er nicht als er (zu, mit Robert Walser)‹«, S. 52.

Lage, lange Novellen zu verfassen: Es scheint, als habe die zu Hause eingeschlossene Autorinfigur, die *Neid*... als unmögliche Novelle inszeniert (vgl. Abschnitt 3.2.5), sich kein Vorbild genommen an Walsers Poetik der Selbstsorge. *Neid*... führt die Unmöglichkeit einer Verbindung mit der Welt mittels der neidischen, am Leben nicht teilnehmenden, im Einfamilienhaus eingeschlossenen, bewegungsunfähigen, melancholischen Figur vor. Der Protagonist in *Der Spaziergang* begegnet an einer Stelle seines Spaziergangs einer Gestalt namens Tomzack, die die Melancholie allegorisiert:

Tomzack.

[...] Für ihn gab es keine Ruhe. Ruhelos ging er in der Welt umher. In keinem sanften Bett schlief er, und in keinem wohnlichen heimeligen Hause durfte er wohnen. Er hauste überall und nirgends. Heimat hatte er keine, und irgend ein Heimatrecht besaß er keins. Ohne Vaterland und ohne Glück war er; gänzlich ohne Liebe, und ohne Menschenfreude mußte er leben. Anteil nahm er nicht, und auch an ihm und an seinem Treiben und Leben nahm niemand Anteil. Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft waren ihm eine wesenlose Wüste, und das Leben war zu gering, zu klein, zu eng für ihn. Es gab keinerlei Bedeutung für ihn, und er selbst wieder bedeutete für niemanden etwas. Aus seinen großen Augen brach ein Glanz von Überwelten- oder Unterwelten-Gram. Ein unendlicher Schmerz sprach aus seinen müden schlaffen Bewegungen. Er war nicht tot und nicht lebendig, nicht alt und nicht jung. Hunderttausend Jahre alt schien er mir zu sein, und es schien mir, als müsse er ewig leben, um ewig nicht lebendig zu sein. Er starb jeden Augenblick und vermochte dennoch nicht zu sterben.⁸⁰⁴

Tomzack, der dem Spaziergänger erscheint, wird durch diesen beschrieben wie jene Figur, die durch Jelineks Texte wandert:⁸⁰⁵ Es ist eine Figur, die doch kein Zuhause hat, auch keine Heimat, die am Leben nicht teilnehmen kann, und die insofern untot ist, als sie keine Gegenwart, keine Zukunft und keine Vergangenheit hat. Sie hat kein Alter und artikuliert nur

⁸⁰⁴ Walser: *Sämtliche Werke in zwanzig Bänden*, S. 29.

⁸⁰⁵ »... und ich komme [...] vom Weg ab, finde nicht mehr nach Hause. Keiner rührt mich bei meinem Herumirren an [...]. Ich bin ständig angerührt von etwas, das mich nicht sieht und manchmal sogar durch mich hindurchgeht. Meine Schutzlosigkeit bedeutet Abschied von jedem Bezug, bedeutet das Ständige der Gegenstände und das Umkreisen des Umkreises, das Durchsehen des Seienden. [Herv. J. D.]«, JELINEK: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*: Ein Stück, S. 30.

unendlichen Schmerz. Walsers Spaziergänger jedenfalls kennt Tomzack, er kennt sogar seinen Namen. Er begegnet ihm hin und wieder. Die Verbindung zur Welt aufrechtzuerhalten ist also gebunden an die Erfahrung eines Abgrunds der Realität⁸⁰⁶. Mit Bezug auf Walter Benjamins Lektüre Walsers versteht Deuber-Mankowsky dessen Figuren als solche, die »aus der Nacht kommen« und den »Wahnsinn bereits hinter sich haben«⁸⁰⁷. Benjamin sagt also über Walsers Figuren: »Sie sind alle geheilt«⁸⁰⁸. In ihren Geschichten liege die Nervenspannung und Stimmung des »genesenden Lebens«⁸⁰⁹. Benjamin weist Walser sogar epikuräische Sorgepraxis nach, nach welcher die Figuren sich selbst genießen wollten, um zu leben. Lediglich, dass man nichts über den Prozess dieser Heilung erfahre,⁸¹⁰ darin würde ich Benjamin mit Blick auf die Poetik des Spaziergangs nicht so sehr zustimmen. Das Schreiben mit Bezug zum Spaziergang wird hier zur Sorgepraxis der Übung einer Aufrechterhaltung der Verbindung zum Leben aus der Erfahrung ihres Abgrunds, ihres Verlusts, ihrer traumatischen Zersetzung heraus. Poetik und Therapeutik gehen in diesem Sinn einen Konnex ein, der an der Mitteilbarkeit der inneren Zustände als eines Ringens um die Verbindung zur Umwelt arbeitet, und diese Arbeit ist Artikulation des Lebendigen.

So betrachtet, verweist der Wanderer-Topos in vielen Texten Jelineks eher auf Tomzack als eine Figur der Heimatlosigkeit und Zeitlosigkeit. Es ist eine Figur, die nicht sterben kann und auch nicht lebendig ist, eine untote Figur also. Sie ist Gestalt gewordene Melancholie, die niemandem und der niemand etwas bedeutet. In ihrer Redseligkeit ist sie Artikulation unendlicher Wiederholung und insofern rasende Dauer. Damit werden aber, in strenger Konsistenz Jelinek'scher Schreibweisen, Vater-Figurationen und Sprecher*inneninstanzen verwechselbar: Die Melancholie wandert, sie steckt alle poetischen und narrativen Figurationsprozesse an, und Literatur wird hier melancholisch. Die Rezeptionsgeschichten der wandernden

806 Vgl. DEUBER-MANKOWSKY: »Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten!> Zu Elfriede Jelineks »er nicht als er (zu, mit Robert Walser)«, S. 53.

807 Ebd., S. 62.

808 Benjamin, Walter: »Robert Walser«, in: UNSELD, Siegfried (Hrsg.): *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 349–352, hier S. 351.

809 Ebd.

810 Ebd.

Vaterfiguration in Texten Jelineks bis zu *Neid...*, entlang der Intertexte und (romantischen) Literaturgeschichten, die diese mobilisiert, öffnen den Blick für die Genese jener literarischen Schreibweisen als melancholische, die alle Figurationsprozesse und Artikulationsbewegungen betrifft.

Jelineks Schreibweisen erscheinen aus dieser Perspektive als melancholisch, und zwar in der Genese ihrer narrativen Strukturen, Motivgeschichten sowie in ihren formalen, ästhetischen Verfahren. Aber in *Neid...* wird der Wandertopos in der Poetik Jelineks – dessen Intertexte, Diskurs- und Literaturgeschichten – noch einmal neu bearbeitet. Insofern unterscheidet sich *Neid...* hier von der Genese dieses Topos, wie er in früheren Texten auftaucht. Verbunden mit einer poetologischen Selbstdokumentation seiner Verfahren wird der Wandertopos zu einer Figuration, die einen poetischen Prozess ermöglicht. Ich möchte daher zwei miteinander verknüpften Fragestellungen nachgehen: Wie öffnet der Text diese – mehr oder weniger erkenntnistheoretische – Dimension für einen Versuch, eine »Gesundheit des Denkens« herzustellen und eine »Verbindung zur Welt« zu ermöglichen – für eine Poetik der Selbstsorge also? Und zweitens: Kann man diese bislang literaturwissenschaftliche und literaturgeschichtliche Betrachtung des Wanderer-Topos mittels einer Ergänzung um medien- und geschichtliche Perspektiven genauer situieren? Anders formuliert: Was macht es mit diesen textuellen Schreibverfahren, wenn sie, wie im Fall von *Neid...*, als Onlineroman veröffentlicht werden?

3.3.2 Melancholie und Mitteilbarkeit: Poetik der Sorge

Kommen wir an dieser Stelle noch einmal zurück auf die Poetik der Wanderschaft in *Neid...*, die sich gleichzeitig poetologisch lesen lässt.

Es ist erwiesen, daß die Menschen die allergrößte Freude von allen Freuden empfinden, wenn sie sich unversehens [...] offenem Baumbewuchs auf wiesenartigem Gelände nähern, **das nennt man dann Naturnähe, und es stimmt, denn man kommt dort der Natur nur gerade so weit in die Nähe, daß die nicht zurückbeißen kann. Das wäre zwar natürlich, eine natürliche Reaktion**, aber brauchen tun wir sie trotzdem nicht, wir haben uns neue Wanderhosen gekauft, so hautenge, in Weiß, ein Gedicht, sag ich Ihnen, aber keins von mir. **Zu künstlich.** Wenn ich alderdings bedenke, welche Strecken allein so ein ordinärer Blitz zurücklegen kann!

Da kann man sich von der Natur, in der einen sowas trifft, gar nicht weit genug entfernt halten. Weiter ginge es nicht, sonst träte man dem Nichts auf die Zehen. Man käme im Prinzip zwar noch ein **kleines Stück näher ran ans Natürliche**, aber man sollte diesem gelben gefliesten Pfad (**follow the yellow brick road?**) lieber doch nicht weiter folgen, sondern den Anweisungen auf dem Plakat, das besagt, man solle die Wege nicht verlassen, welche von des Menschen Hand markiert wurden, damit diese Gebote eingehalten werden. Sonst kommt noch jemand vorbei und schmeißt uns zwei steinerne Tafeln auf den Kopf. [...] tja, in der Natur spricht eben jeder seine eigene Sprache, egal welche, wir hören sie immer gern, aber verstehn tun wir sie nie. **Die Annäherung an die Natur kann ja in kleinen Schritten, die naturgemäß immer kleiner werden, stattfinden, wenn alle technischen Elemente eliminiert sind aus der Landschaft, und was sagt uns das? Es sagt, daß wir Kulturlandschaften eben doch letztlich, und recht haben wir!**, und zwar ausdrücklich solche mit kleinem Wechsel zwischen offener Landschaft (Wiesen, Weiden, eine Beethoven-Sinfonie, und zwar die folgende, die Pastorale, zweiter Satz, dritter Satz, ach was, egal) und Wäldern, eindeutig einer unberührten Naturlandschaft vorziehen, und zwar von Natur aus. **Das Künstliche gefällt uns eben besser, das Künstliche mit grad einem Schuß Natur**, die bitte abseits bleiben soll, damit der Schuß nicht uns trifft, und so gefällt uns auch Brigitte mit ihren nach außen hin ein wenig schnittig schmaler gezupften Brauen [...], dem etwas idealisierenden, irrisierenden, irritierenden, blauen Lidschatten, der sich, wenn sie beim Geigespielen schwitzt, in der Lidfalte absetzt, und den immer wieder abgezogenen, nachgezogenen und dann versiegelten Lippen – alles dazwischen ist Natur, jedoch mit Puder und Make-up bedeckt, wie normalerweise die Oberschicht, aber die Natur befindet sich immer noch darunter, also Vorsicht beim Abschminken! Nie vergessen! [...] Das gilt besonders für jene, die sich das Leben schon abgeschminkt haben! – und so gefällt uns auch Brigitte besser, als wenn sie nicht Brigitte wäre und daher eine andere. **Könnten wir nicht Brigitte durchstreifen, müßten wir einen Wald oder ein Stück Kunst durchstreifen, müßten wir einen Wald oder ein Stück Kunst durchstreifen, das so schön ist wie Natur, so wie wir uns Kunst vorstellen: als Wege durch die Wildnis, durch die man aber flaniert, nicht klettert oder herumsumpft. Jedes landschaftliche Gesicht ist anders und interessiert einen**, aber noch mehr interessieren einen Menschen [...]. [Herv. J. D.] [NEID, 104f.]

Die Lektüre des Romans wird hier also mit einem Waldspaziergang verglichen: durch den Roman kann man flanieren wie durch einen Wald oder eine Wildnis. Es ist eine »Kulturlandschaft«, in der wir, ähnlich wie in der Landschaft, nach Figuren und »Gesichtern« suchen, indem

die Praxis der Lektüre die Texte anthropomorphisiert. Am Ende interessieren uns doch immer nur die Menschen, heißt es hier, und nicht die sogenannte ›Natur‹, die Umwelt. Der Roman übt hier also mittels des Topos des Wanderns Kritik am Verlust oder am Scheitern einer Verbindung zur Umwelt. Denn, wie es mit ironischem Bezug auf die idyllischen Bilder der Naturnähe heißt, die der Roman anhand seines Schauplatzes, der Steiermark'schen, postindustriellen Kleinstadt, als Bilder erneuter Kulturindustrialisierung durch den Dienstleistungs- und Tourismussektor aufführt, erweist sich das Wandern vielmehr als Bewegung kultureller Einhegung des als natürlich Erscheinenden und mithin als Technik. Wandern als moderne, romantische Kulturtechnik wird verständlich als zivilisatorische Selbsteinrichtung, die das Lebendige technisiert. Denn ›Natur‹, oder vielmehr das Lebendige, erscheinen bei Jelinek, ganz wie die Sprache, vielmehr als Chaos. Das Verhältnis der Sprache zur ›Realität‹ ist dann so prekär, wie das Verhältnis des Wanderns zur ›Natur‹. Die Prekarität besteht in der Praxis der sinnlichen Einhegung, auf die diese Kulturtechniken drängen. *Neid...* betreibt hier gewissermaßen klassisch aufklärerische Erkenntniskritik im Zeichen moderner Entfremdung.

»[Wir] müßten einen Wald oder ein Stück Kunst durchstreifen«: Als Onlineroman lädt *Neid...* in seinen medialen Erscheinungsweisen und ästhetischen Verfahren doch gerade dazu ein, ihn zu durchstreifen wie eine Landschaft. Gerade in der Online-Version materialisiert er sich prozessual im virtuellen Raum des Internets wie eine sich in Bewegung zu erschließende Umwelt. Ganz so, wie das Wandern – wobei hier zuletzt für das ziellose Spaziergehen bzw. Flanieren Partei ergriffen wird gegenüber dem ›Herumklettern‹ und ›Herumsumpfen‹, das Planung erfordert und dem zielgerichteten Wandern angehört – durch Kulturlandschaften eine moderne Meditationstechnik geworden ist, wird hier das Durchstreifen einer Literatur zu einer Meditationstechnik. Jelineks Poetologie des Wanderns in *Neid...* öffnet die Frage nach einer Verbindung zur Welt, die immer schon prekär ist, weil sie industrialisiert, eingehegt werden kann. Kunst bzw. Literatur wird also entworfen als eine Übung der Wahrnehmung und der Sinne, eine Arbeit an ihrer Mitteilbarkeit also, als sie sucht, ihre künstlichen Einhegungen zu öffnen. Diese »Öffnung« wäre also eine Arbeit an jenen Prozessen, die das Verhältnis von Zeichen zum Leben einrichten.

So lesen Ulrike Haß und Sebastian Kirsch Jelineks Poetik gerade als Übung und Praxis einer Teilhabe, die sich um eine solche »Öffnung« bemüht, und die ich eben eine Übung der Mitteilbarkeit nennen würde. Für Haß ist Jelineks Schreiben Mimesis: eine Praxis des ›Nach-Sagens‹. Mit Bezug auf verschiedene poetologische Texte Jelineks⁸¹¹ begreift Haß die Sprache Jelineks als Wiederholung einer Rede, als ein ›Aussprechen‹, um es mit einem bei Jelinek beliebten Ausdruck zu sagen. Dabei erzeuge gerade die Wiederholung zwei Effekte: Sie trenne die Rede von der Person, und also, so könnte man in Anschluss an Haß formulieren, indem diese die Sprache nicht mehr als subjektivierte und subjektivierende artikuliert, zeige sie sich als ein »poetischer Raum« – ein Begriff, den Haß von Maurice Blanchot leiht. Aussprechen und Nachsagen sind in diesem Sinn Praxen der Teilhabe – »Methexis« –, als sie Zugang zum poetischen Raum ermöglichten, welcher »chaotisch« ist, »formlos, unsäglich und unaussprechlich«⁸¹². Jener poetische Raum (Blanchots) wird in *Neid...* als »Natur« bezeichnet, die nicht erscheinen kann. Haß charakterisiert diesen Raum als chorischen, der die Anthropomorphisierungen figuraler Darstellungspolitiken unterläuft. Die Entäußerungen, die die literarischen Redakte des ›Nachsagens‹ in Haß' Lektüre ermöglichen, sind also entsubjektivierend. So erscheinen die literarischen »Sprachflächen« Jelineks gerade als unendliche Modulationsbewegungen, als »wuchernde[r], elastische[r] und bewegliche[r] Materialzustände«⁸¹³, die hierfür – und da bezieht sich Haß insbesondere auf die theaterästhetische Dimension der Schreibweisen Jelineks⁸¹⁴ – die von einem Paradigma visueller Sichtbarkeit gestützte Vorstellung des Subjekts zersetzen.⁸¹⁵ Haß geht es also darum, Jelineks Poetik

811 JELINEK, Elfriede, »Es ist Sprechen und aus«, siehe <http://www.elfriedejelinek.com/>, gesehen am 24.4.2014; JELINEK, *Elfriede Jelinek – Nobelvorlesung*.

812 HASS, Ulrike: »Das Nein, der Tod und die Zeit. Jelineks widerständiges Schreiben«, in: BÉHAGUE, Emmanuel, Hanna KLESSINGER und Amelia VALTOLINA (Hrsg.): *GegenWorte – GegenSpiele: Zu einer neuen Widerstandsästhetik in Literatur und Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2018, S. 181–197, hier S. 197.

813 Ebd., S. 192.

814 HASS: »Theaterästhetik«.

815 HASS, Ulrike: »Der Körper auf der Bühne. Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung«, in: HELLER, Heinz (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg: Schüren 1999, S. 31–46.

noch einmal neu als eine zu bestimmen, die nicht mehr als (Selbst-)Ausdruck gelesen werden kann, die nicht mehr Medium von Identitätspolitiken und anthropomorphen Einhegungen werden kann. Sebastian Kirsch schließt an Ulrike Haß' Überlegungen zur Poetik Jelineks an. Er bezieht diese dann auf die antiken Sorgesschulen: So sei Jelineks »Mit-Schreiben« ebenso ein Akt der Prüfung,⁸¹⁶ mithin der Selbst-Prüfung, und in diesem Sinn eine stoische Übung: die stoische Ethik besteht in der »stoischen« Prüfung der kontingenten Ursachenverkettungen (»clinamen«). Mit Blick auf eine Poetik richtet sich die Prüfung also auf die Kontingenz der in der Rede sich äußernden Verkettungen, ihrer Kausalitäten, Formen, Figurationen. Jelineks Positionierung der »Autorin im Abseits« versteht Kirsch als notwendig⁸¹⁷ für eine Art literarischer Askesepraxis, die Voraussetzung für eine Poetik der Übung der Sinne und der Wahrnehmung ist. Beide Lektüren ermöglichen insofern eine Perspektive auf Jelineks Poetik, die deren darstellungskritische Geste als Sorge um Wahrnehmungsweisen und Übung von Mittelbarkeit versteht, und diese Verfahren daher selbst als Praxis der Sorge und sensible Arbeit an einer Verbindung zur Umwelt thematisieren.

Ich bin nicht der Beweis, daß etwas unbeschreiblich ist, nur weil ich persönlich es nicht beschreiben kann. Ich nähere mich dem Gegenstand, den ich noch nicht identifizieren kann, unterwürfig, um einen Blick zu erhaschen, den noch keiner hatte, einen schönen weiten Ausblick, einen ausufernden Tiefblick, der für die Beschreibung möglicherweise entscheidend sein könnte, ja, der Gegenstand ist noch da, aber er läuft davon, er läuft immer davon. Was ist überhaupt mein Gegenstand? Eine Beschreibung, die aufbegehrt, indem sie beschreibt, ach was. Ich versuche eine Öffnung darin zu finden, durch die ich selber abhauen kann, aber zwecklos, es hat keine. Vielleicht sollte ich offener sein, selber? Vielleicht sollte ich nicht so oft lügen, aus Neid auf andre, die es nicht nötig haben zu lügen, weil sie das alles selber erlebt haben, während es mich schon erledigt, während es mich schon schafft, was ich gar nicht geschaffen und niemals erlebt habe und niemals hätte erleben wollen? [...] Das sind alle außer mir. Wo bin ich? Ich bin selber außer mir, aber ich sehe derzeit noch nicht, wo das ist. Ich bin alles minus ich, oder minus mir? [Herv. J. D., NEID, 424]

816 KIRSCH, *Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik*, S. 646f.

817 Ebd., S. 647.

Dieses Zitat habe ich in der Einleitung in diesen Abschnitt bereits einmal diskutiert (Vgl. S. 189ff.): Es führt exemplarisch – nämlich anhand der philosophischen Frage, ob ein ›Ding an sich‹ Gegenstand der Erkenntnis sein kann – vor, wie der Roman gewissermaßen seine eigenen Verfahren dokumentiert. Betont wird hier die Situierung jeder Wahrnehmungsweise. Als ästhetisches Verfahren werden prozessual, differenzierend Wahrnehmungsmodi geprüft und erprobt. Dieser prüfende, erprobende Modus ermöglicht eine Geistige Übung, und kann daher auch wie ein Gedankenstrom gelesen werden – als einem literarischen Verfahren, mit dessen Formzitat *Neid...* ohnehin immer auch spielt. Die Ambivalenz möglicher Lesarten dieser ästhetisch erprobenden, selbstdokumentarischen Technik einer Geistigen Übung liegt darin, dass sie melancholisch erscheinen kann, versteht man sie als radikale Absage an jede Mittelbarkeit. Bedingung dieser Absage ist die Erkenntnis der Unmöglichkeit des Erzählens und der literarischen Autobiographie, die die letzten Zeilen Politik einer Selbstentsagung lesbar machen. *Neid...* fungiert dann als melancholische Disposition der Sprecher*ininstanz, die mit dem Zweifel an der (literarischen) Möglichkeit einer Verbindung zur Welt als Verbindung der Zeichen zur Realität verbunden wird. Das Motiv des Verschwinden-Wollens wird in dieser melancholischen Lesart dann lesbar als Entsagung der Welt, als »Abfall von allem«.

Aber gleichzeitig kann diese Stelle als ästhetische Praxis erscheinen, die ihre eigene materielle und mediale Situiertheit dokumentiert: Immerhin wird der Frage nach der Möglichkeit des Verschwindens aus dem Text auch eine Absage erteilt! Im prüfenden und performativen Modus einer literarischen Praxis Geistiger Übung wird die abschließende Frage, auf die dieses Zitat zuläuft als einer Klimax (»Ich bin alles minus ich, oder minus mir?«) gleichzeitig zu einer radikalen Absage an subjektivierende Identitätspolitik – die hier immer auch auf die Diskursgeschichte der Autobiographie anspielt – sowie zu einer Betonung der Werdensprozesse, die diese Literatur zu einer ästhetisch differenzierenden, sensiblen Arbeit an Phänomenen des Übergangs machen.

Der Zweifel aber an der Mittelbarkeit überhaupt und an einem Denken bzw. einer Wahrnehmung, die eine Verbindung ermöglicht, ist schmerzhaft, so zeigt sich in der Auseinandersetzung. Die affektive Dimension dieser melancholischen Disposition hängt mit der Infragestel-

lung von Referentialität zusammen. Sie äußert sich in der unentwegten Sorge, dass es keinen Bezug mehr geben könnte, in der wiederholten Angst darum, dass keine Verbindung möglich ist und in der Isolation, die die Sprecher*inneninstanzen als Position ›im Abseits‹ immer wieder figurieren, und die absolut sein könnte. Medialisiert wird hier ein spezifisches Leiden an Subjektivierung selbst. Es ist ein feministisches Leiden, indem es in der Poetik Jelineks verbunden ist mit einer radikal darstellungskritischen Geste und gleichzeitig sensibel für die Sexuierung von Subjektivierungslogiken ist.

Wie zu Beginn dieses Abschnitts diskutiert, zeichnet sich in Jelineks Schreiben bis *Neid...* eine Genese eines Wandertopos samt dessen spezifischer Literatur- und Diskursgeschichte ab, die sich zu einer relativ konsistenten Figur des (jüdischen) Wanderers als einer Vaterfigur verdichtet und eine gewisse literarische Melancholie einsetzt. Das Onlineromanprojekt erzeugt in Differenz zur Konsistenz dieses Topos ein mittels Intertexten und Montagen konstruiertes Echo dieser Figurationen, und führt das Wandern dabei selbst als Topos ständiger De/Figuration ein. Wandern wird zu einer literarischen Technik, die die Selbstdokumentation der poetischen Verfahren des Romans ermöglicht. Schreiben, Literatur, wird mittels dieses poetologischen Verfahrens kritischer Überprüfung zu einer Sorgepraxis der Übung einer Verbindung zum Leben und zur Welt. Die Vaterfigur geht in diesem Topos des Wanderns nicht in diesem Verfahren auf: Sie bleibt, wie sich in der vorherigen Analyse abzeichnet (vgl. Abschnitt 3.2.5), unterscheidbar vom Topos des Wanderns in *Neid...*. Somit figuriert der Vater auf narrativer Ebene eine gewisse Widerständigkeit gegen diese Verbindung zur Welt: Die Vaterfigur ist Chiffre einer Fantasie, die sich gegen die Realität zu widersetzen sucht. Dieser spezifische Konflikt – Widerstand und Öffnung, Askese und Teilhabe –, überträgt sich auf ein Wechselspiel zwischen Topoi, narrativen Strukturen, poetologischen Verfahren und deren Selbstdokumentation.

Die Unsicherheit über die Möglichkeit, eine Verbindung zur Welt aufrechtzuerhalten als einer Praxis der Sorge in Jelineks *Neid...* wird noch einmal verständlicher, nimmt man ernst, dass sich das Romanprojekt im Internet situiert. Über eine – nicht zu vernachlässigende – literaturwissenschaftliche Perspektive auf die Romanpoetik hinaus, bringt eine medien-geschichtliche Perspektive den Gewinn ein, dass Medialität nicht nur als

ein Problem der Schrift erscheint, sondern selbst bereits in weitere, mediale Gefüge eingebunden ist. *Neid...* selbst thematisiert, diegetisch und mittels dessen narrativer Strukturen, tendenziell die Problematisierung der Medialität von Schrift bzw. Literatur. Bezugnahmen auf die komplexeren medialen Gefüge des Textes sind seltener und subtiler: Explizit gemacht durch den Roman wird häufig – wie bereits mehrfach zitiert in den vorangegangenen Analysen – der Bildschirm, der nicht nur als Produktionsstätte und Erscheinungsmedium des Romantextes angeführt wird, sondern insbesondere als Medium einer spezifischen Isolation (Vgl. NEID, 379; 448; Abschnitt 3.2.3). Die sensible Arbeit an der Mitteilbarkeit innerer Zustände ist also verbunden mit der Wahrnehmung einer spezifischen Einsamkeit, die in den technischen und medialen Bedingungen dieses – aus heutiger Perspektive – frühen, populären Internets der Schwelle um 2000 situiert ist. Diese Einsamkeit ist Effekt der Heilsvorstellung, dass die virtuelle Welt endlich von vergesellschafteten Identitätspolitikern und Subjektivierungslogiken befreit. Der »Cyberspace« wird zu einer Tabula Rasa, die diese Freiheit allegorisiert, und die sich in *Neid...* aufführt als implizite Bedingung: Indem nämlich der Raum des Romans, der schreibend erschlossen wird, ein schier unendlicher, leerer Raum mit von der Realwelt unabhängigen Produktionsbedingungen zu sein scheint. Dieses Vakuum, das sich *Neid...* einräumt, ist gewissermaßen Raum einer Askeses im doppelten Sinn der langen Kulturgeschichte der Askeses: als Praxis der Abkehr und Entsagung sowie als Voraussetzung einer Technik der Selbstfürsorge und Meditation. Diese Einsamkeit kann als Effekt der Vorstellung verstanden werden, dass in den virtuellen Realitäten alles möglich sei. Das Leben spielt sich in dieser Vorstellung im Cyberspace ab – und hinterlässt die sogenannte »Realwelt« (»meat space«) in einem merkwürdig unlebendigen Zustand – den das Romanprojekt *Neid...* unentwegt problematisiert als Position »im Abseits«. Es ist jene Körpervergessenheit des frühen Internets, die *Neid...* bedingt, in die es sich einschreibt, und die das Onlineromanprojekt zu einem Medium der Möglichkeit macht, mit affektiven Zuständen und ihren Mitteilbarkeiten zu experimentieren. Dabei kennzeichnet Jelineks Poetiken – das zeigt die Analyse der weiteren Gefüge von Prosa- und Theatertexten, in die *Neid...* intertextuell eingewoben ist – eine besondere Beziehung zu melancholischen Zuständen bzw. »Empfindungen«.

Der folgende, dieses Kapitel schließende Abschnitt wird daher das Ende von *Neid...* analysieren: Wie kann die Poetik des Romanprojekts als eine der Empfindung bzw. des Affekts beschrieben werden mit Blick auf dessen Ende und Verendlichkeit, das selbst eine spezifische Politik der Subjektivierung einsetzt?

3.4 Milieu des Romans: Internet, Leben, Sorge

3.4.1 Verendlichkeit I: Materialität des Schreibens

Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman exerziert die poetischen Prozesse in einem Modus, der nicht nur ob der Länge des Textes schier unendlich zu sein scheint. Es ist spezifisch für Jelineks »Textflächen«, Sprache als Material zu fügen, zu differenzieren, und in rhetorisches, sich verzweigendes Spiel zu verwickeln. Es entsteht der Eindruck einer andauernden, sich selbst serialisierenden Poetik, in die sich Alltäglichkeiten und Aktualitäten ablagern, durchaus vergleichbar mit dem Tagebuchschreiben, hier aber mittels strenger Komposition und rhetorischer Kombinatorik. Durch differenzierende Wiederholungen entstehen Ähnlichkeitsbeziehungen nicht nur im Roman, sondern auch zu einem Archiv benachbarter Intertexte. Gerade diese Wiederholungsstrukturen stellen eine spezifische ästhetische Eigenzeitlichkeit her, die mehr und mehr literarische Sujets erschöpft, Figurationen namenlos und verwechselbar werden lässt. Sie lassen über weite Strecken die implizite Frage auftauchen, ob der Roman ein Ende finden könnte. Selbstverständlich ist das für einen Onlinroman nicht: Immerhin würde die Form es ermöglichen, dessen potentielle Unendlichkeit auszustellen. Auch könnten der Modus der Gedankenstromtechnik wie das Formzitat des Onlinetagebuchs es erlauben, dass der Text kein Ende findet, und eher zufällig abbricht. *Neid...* aber findet und erfindet ein Ende:

So entfalten sich diese unendlich scheinenden Textflächen im Internet als einer medialen Umgebung, für die gerade ihre potentielle Unendlichkeit, ihre Virtualität nämlich, kennzeichnend ist. Aber *Neid...* endet auf eine Weise, die den Text verendlicht: Es handelt sich um eine Poetik des

Endes, die mit einer Zäsur dessen Wiederholungsstrukturen unterbricht und dadurch beendet. Dieses Ende entwirft den Raum des Romans selbst als Milieu, das bereits Geschichte geworden ist, und situiert dieses online in einem virtuellen Raum, das in gewisser Weise zeitgenössisch bereits unzeitgemäß geworden war. In diesem letzten Abschnitt zu Jelineks Onlineromanprojekt *Neid...* soll es daher um diese Poetik des Ende, die den Roman in einem virtuellen »Cyberspace« situiert, der zwar weiterhin kontinuierlich existiert und doch merkwürdig überkommen zu sein scheint. Gerade diesen Raum problematisiert das Onlineromanprojekt als eine virtuelle Umgebung, die ihm eine scheinbar unendliche Materialisierung erlaubt.

Die letzten drei Seiten des Romanprojekts sind vergleichsweise einfach geschrieben, und dabei äußerst komplex komponiert. Auf diesen letzten Seiten wird durch eine Sprecher*instimme, von der unentscheidbar ist, ob es sich um die Protagonistin Brigitte K. oder die Erzählerin oder Autorin des Textes handelt, geschildert, wie sich ihre Behausung, eine Latrine, in der sie hockt, wegzubewegen beginnt, während nebenan der von ihr begehrte junge Mann auf dem Bett wartet. Die Häuser bewegen sich fort, nicht aber die Subjekte, die sich in ihnen eingerichtet haben. Das Motiv des »im Abseits«-Seins, das *Neid...* wie den gesamten Autorindiskurs Jelineks allegorisiert und somit das stärkste autobiographische bzw. autofiktionale Sujet ist, wird dadurch verendlicht, dass die Bedingung seiner Möglichkeit in Bewegung gerät: die Vorstellung nämlich, dass es eine feste Position gibt, die bewohnt werden kann. Nun ist aber diese Allegorie des Einfamilienhauses nicht nur ein autofiktionales Sujet, informiert durch psychoanalytische Subjektivierungstheorie, sondern gleichwohl eine poetologische Reflexionsfigur, die den Textkorpus als Haus seiner Sujets allegorisiert, sowie den virtuellen Raum als solchen, der wiederum das Romanprojekt sozusagen »hostet«.

Auf Seite 628, auf der drittletzten Seite also der hier zitierten, sogenannten *PC-Fassung* im PDF von *Neid...*, wird mittels einer Überschrift ein Schauplatzwechsel des Romans angezeigt, nämlich *Cleveland, Ohio* [NEID, 628]. Diese ist als Titel formatiert, so wie *Neid (mein Abfall von allem)*. *Privatroman* auf der ersten Seite des Dokuments. Zwischenüberschriften, wie die sporadisch und unvollständig auftauchenden Kapitelüberschriften, sind hingegen mittels der Formatierung deutlich als solche

gekennzeichnet. Der Titel der Onlineversion lautet übrigens nur *Neid. Privatroman*. In der Onlineversion ist es auch unentschieden, ob »Cleveland, Ohio« eine Zwischenüberschrift oder ein Titel ist – es ist jedenfalls auch fett gedruckt, wie der Titel, anders als die Kapitelüberschriften. Dafür beendet die Onlineversion den Text tatsächlich mit einem fettgedruckten »Ende« als letztem Wort, wohingegen das PDF eine Linie zieht, die das Ende nur andeutet, und die in der Onlineversion als solche Markierung nicht erkennbar wäre.

Diese drei Seiten stellen also das Ende des Romans dar, das durchaus zuvor narrativ vorbereitet worden ist [vgl. bspw. NEID, 526], und das im Gegensatz zu anderen Teilen des Romans auch nicht an anderer Stelle stehen könnte. Die postindustrielle Kleinstadt Erzberg, in der *Neid...* spielt, und die manchmal als Protagonistin des Romans bezeichnet wird, wird also plötzlich zu »Cleveland, Ohio« – zu einer Allegorie postindustriellen Niedergangs⁸¹⁸, wie es der Roman erzählt. Liest man es als neuen Titel, dann endet *Neid...* eigentlich vorher, und »Cleveland, Ohio« wäre ein

818 Cleveland gebühre eine sehr viel komplexere Erzählung als die einer heruntergekommen, unbewohnten, postindustriellen Ruine. Tatsächlich gibt es auch in Cleveland Anzeichen für einen Strukturwandel, genauso wie Detroit sich längst in einem Transformationsprozess befindet, oder Pittsburgh, das zu einem Zentrum neuerer, neoliberaler Dienstleistungsökonomien geworden ist, um die Zentren des US-amerikanischen sogenannten »Rust Belts« einmal zu nennen. Außerdem wäre es gerade für Cleveland wichtig, nicht nur den ökonomischen Strukturwandel zu perspektivieren, sondern ihn vielmehr ins Verhältnis zu struktureller Ungleichheit und der intersektionalen Verschränkung von Klasse, *race* und Geschlecht zu setzen: Cleveland gilt als Zentrum der Working Class, die in der gegenwärtigen Debatte als eine weiße Klasse erscheint und in *Neid...* implizit auch immer so dargestellt wird. Dabei ist der schwarze Bevölkerungsanteil in Cleveland stetig gewachsen (bzw. der weiße geschrumpft) und beträgt nun mehr als die Hälfte der Stadtbevölkerung. Mir scheint, dass »Cleveland« hier insbesondere als Zeichen einer sehr europäischen, sogar deutschsprachigen, weißen Perspektive auf die USA geprägt ist, die ich für kritikwürdig halte. Aber diese Arbeit bietet nicht den angemessenen Rahmen für diese Kritik. Im folgenden schlage ich daher vor, »Cleveland« als Zeichen spezifischer Vorstellungen zu lesen, ähnlich wie jenes Zeichen, das bei Schlingensief »Afrika« bedeutet. Einen zeitgenössischen und differenzierten Blick auf die Institutionengeschichte der Stadt und ihre Bevölkerung wirft übrigens die dritte Staffel des Podcasts *Serial: R. Sarah Koenig, MP3, WBEZ Chicago: 2018*. <https://serialpodcast.org/> (abgerufen am 16.08.2019).

zweiter, an *Neid*... montierter Kurzprosatext. Eine Kontinuität hinsichtlich Narration und poetischer Strukturen ist hingegen gegeben. Somit entsteht durch diese Zäsur im Textkorpus ein wichtiges Moment, das verschiedene Poetiken und Politiken des Endes reflektiert: So heißt es am Ende des ersten Textes: »So. Was noch? Nichts.« [NEID, 628], und ganz zuletzt dann: »Weiter gibt es nichts zu sagen, als das, worauf wir alle warten, daß wir endlich kommen dürfen.« [NEID, 630]. Nichts weiter, die Behauptung eines absoluten Endes in der ersten Version, wird durch den zweiten Text »Cleveland, Ohio« wiederum in eine unbestimmte Zukunft (samt der Verheißung, dass diese befriedigend sei) verschoben. Der Text spielt zuletzt mit der Frage, welche Zukunft die Zeitlichkeiten des Textes ermöglichen. Dieses Spiel ist durchaus ambivalent. Als Onlineromanprojekt öffnen diese unterschiedlichen Poetiken und Politiken des Endes gleichzeitig die Frage nach ihrem medialen Status im Internet: Anders als etwa Goetz' *Abfall für alle* verschwindet *Neid*... nicht aus dem Web. Es existiert dort vielmehr fort, und erzählt weiterhin seine Geschichte des Verschwinden-Wollens.

Das erste Ende jedenfalls, das *Neid*... erfindet, entwirft eine apokalyptische Szene:

Die Frau ist [...], ohne es zu merken, an den Rand getaumelt, ich erinnere mich jetzt nicht an welchen, **die Häuser krachen ineinander, etwas macht sich Luft**, oder ist es nur die verdrängte Luft, die hinter den Häusern hereilt, weil sie vorn, wo die Luft zusammengeschoben wird, keinen Platz hat, da ist schon eine andre Luft, von Menschen ausgeatmet. Wollen Sie mir nicht noch ein Wort der Liebe sagen? Nein? Dieser Frau vielleicht? Auch nicht? Wo ist ein ausgestreckter Arm, der meinen packt? Nein, nichts. **Da müssen erst Häuser über mich hinwegeilen, daß ich einen solchen schwachen Laut ausstoße**, den kaum einer hört, den kaum einer erhört, aber es ist zu spät. **Ich habe mich bis in meine innersten Winkel ausgeleuchtet und die Frau darüber vergessen, über die ich eigentlich sprechen wollte, bis sogar eine ganze Häuserzeile**, auf die ich nichts mehr schmieren konnte mit meinem blöden Stift oder was ich da habe, **auf mich zukam**, und das ist schon viel mehr als mir zukommt, daß etwas kommt, daß etwas kommt, das ja von irgendwoher gekommen sein muß, ein Haus kommt zum anderen, ein Stein kommt zum anderen, ein Wort gibt das andre, auch wenn es nur so hingeschmiert ist, aber keiner kommt zu mir, äh, sogar Steine kommen schon, aber kein Mensch kommt zu mir, Gottseidank, da bin ich aber froh. So? Haben Sie nicht vorhin etwas ganz andres behauptet? Nein, na gut, Sie können hier Ihre Meinung ohne Schaden wie-

der zurücknehmen, es ist egal, was Sie sagen, ich werde es hier nicht aufschreiben und damit zur Geltung bringen, hier bringe nur ich mich zur Geltung, und es ist mir immer egal gewesen, was Sie sagen wollen. **Hauen Sie ab! Die Menschen kommen nämlich aus ihren Gräbern, und das schlägt natürlich alles, aber sie kommen nicht, wenn der Schöpfer es so will, sondern erst, wenn die leeren, die menschenentleerten Häuser selber losfahren, etwas, das man sich ursprünglich erst nach Ende der Welt vorgestellt hätte, doch diese Erz-Stadt schafft es schon davor, vor dem Ende, ein Ende vor dem Ende, [...].** [Herv. J. D., NEID, 623f.]

Die Häuser verschaffen sich Luft, heißt es, und öffnen damit das Grab des jungen Mädchens, das die Hauptfigur Brigitte K. ermordet hat, und dem hier doch zu einem schwachen Laut verholfen wird. Der Roman verwebt auf diese Weise einen seiner wenigen Erzählfäden, dessen Muster sich, genretypisch für den Krimi, erst retrograd erkennen lässt. Die Stimmen, die sich in diesen Passagen äußern, können mal als Erzählstimme, mal als Stimme der ermordeten jungen Frau gelesen werden, und dann erscheinen diese Stimmen doch wieder als jene der Autorin, die als untote Figur durch diesen Text geistert. Während sich die Umwelt und die Toten vitalisieren, nähert sich die Zeit der Lebenden ihrem Ende. Deren Lebensraum wird von der Umwelt streitig gemacht: »[Die Häuser] kommen auf ihrem unübersichtlichen oder sehr übersichtlichen (es steht ihnen ja nichts mehr im Wege) Gang durch die Vorgärten der noch belebten Welt, die leeren Häuser kommen in den kleinen Raum, in dem wir wohnen, Sie vielleicht nicht, aber ich wohne dort.« [NEID, 624]

Neid... entwirft am Ende immer wieder Erzählmomente starker Prosa – mächtige Bilder und genau erzählte Handlungsstränge. Sie verweben sich mit Elementen literarischer Autobiographie, die den Roman als Wohnort der Autorin ›im Abseits‹ entwirft, deren Fantasien das Onlinero-manprojekt beherbergt:

Warum habe ich bloß all das erfunden, wenn ich es doch nicht erzählen kann? Mir wäre wohler, ich hätte nicht. Es ist unvorstellbar, wieso habe ich es mir dann vorgestellt? Naja, mehr als vorgestellt habe ich es mir nicht. Es hat sich mir ja auch nicht vorgestellt. Das alles ist, als brächte man ein Gebirge her, zu dem man ja eigentlich fahren sollte [...], [NEID, 626]

Die Fiktionen, von denen *Neid...* erzählt, werden so im Medium der Erzählung selbst noch einmal als solche ausgewiesen, die Artikulation leben-

diger Tätigkeit sind. Die operative Dimension des Schreibens rückt hier in den Fokus, nicht unbedingt nur als Kulturtechnik, geschweige denn als »Ausdruck des Selbst«, aber vielmehr als streng selbst/dokumentarische und lebendige Praxis.

nur mein Haus ist inzwischen ein wenig verwohnt, weil ich ja immer da bin und mich nie wegbewege, man muß faktisch um mich herum staubsaugen, ich habe dieses Haus, um bewegt zu sein, nicht um mich selbst zu bewegen, und jetzt geht das alles zu Ende, aber immerhin, es kann noch gehen. Ich kann es nicht. [527]

Als lebendige Praxis thematisiert *Neid...* das Schreiben im Bild des Wohnens, verknüpft mit der ganzen, in vorangegangenen Abschnitten diskutierten, Thematik der Vater-Fantasie, romantischer Wanderlust und psychoanalytischer Subjektivierungstheorie. Wenn der Roman also zuletzt die Häuser mobilisiert, die Selbsteinrichtungen bedroht und abschafft, die Lebenden beerdigt und die Toten heraufbefördert, dann stellt sich nicht nur eine apokalyptische Szene mit posthumanistischen Zügen dar, die eine ganze postindustrielle Zivilisationsform abzuschaffen sucht. Es ist auch eine Erzählung, die den erfundenen, virtuellen Raum als einen Lebensraum nicht abschafft – er existiert immer weiterhin im Internet! –, sondern verabschiedet. Es ist ein Moment, das die im Schreiben hervorgebrachten Fantasien – die Fiktionalität der Prosa – zu einem Medium ästhetischer Therapeutik macht, zur Sublimierung nämlich jener Fantasien, die einer spezifischen Realität zu widerstehen suchen, die in *Neid...* sowie in anderen Texten Jelineks immer eine solche Realität ist, die kaum noch zu dokumentieren und kaum noch zu verstehen ist: Die Welt draußen ist zu bewegt. Beschrieben werden kann sie nur aus einer Position heraus, die bewohnt werden kann. »Ich kann es nicht«, heißt es hier, auf die melancholische Unfähigkeit, am Leben teilzunehmen, verweisend, das den titelgebenden Neid als jene subjektive Disposition ausweist, die die ästhetische Form des Onlineromanprojekts bedingt. Diese wird mit dessen letzten Zügen verendlicht. *Neid...* leistet hier ästhetische und fiktionale Arbeit an der Sublimierung dieses Empfindungskomplexes, der medien/geschichtlich situiert ist.

Das Onlineromanprojekt endet vor dem Schauplatzwechsel mit einer fast lyrischen Passage, welche die im Verschwinden begriffene Gegend um

Erzberg als romantische Landschaft entwirft, die sich auf eine ferne, aber menschenleere Zukunft zubewegt:

Doch die Schienen liegen da, freundlich und still, manchmal glitzernd im Regen. Ihnen ist es egal. Sie nehmen es, wies kommt. Sie geben es, wies geht. Der Stahl als Inbegriff von Treue zum Standort, zum Boden, über den er führt, in zwei parallelen Linien, bis zum Horizont? Der Stahl, über den so viele hinwegfliegen, in der Luft, der Stahl, über den sie hinwegrollen, die Räder? Der Stahl der Eisenbahnschienen, ja, sie werden immer noch gebraucht, und die da waren, sind immer noch in Gebrauch. Die Gegend nimmt sie sanft und offen auf, diese Schienen, und inzwischen gehören sie zur Landschaft, als wären sie hier gewachsen. Doch er wurde erzeugt, der Stahl, am liebsten würde ich ihn mit einem Wald vergleichen, der ja auch einmal gesetzt wurde und jetzt, da er gesetzter geworden ist, für immer, zumindest bis er geschlägert wird, hier wohnt, als wäre er nie nicht gewesen. Die Schienen liegen hier, als hätten sie nie erzeugt worden sein müssen. Der Wind streicht über den Stahl, den Menschen gemacht haben. Sie konnten damals etwas dafür. Sie bekamen damals etwas dafür. Sie konnten den Stahl erschaffen, der jetzt so natürlich hier liegt wie ein Stern, der allerdings steht, am Himmel, während die Landschaft unter dem Sturm wie Wellen wogt. Auf ihrem weißen Bett aus Schotter gehen sie nun weiter, die Schienen, die Eisenbahnschienen, und sie führen uns, nein, sie führen unter uns davon, in die Ferne, wohin wir auch müssen, denn der Zug verläßt seine Schienen nur selten und nur, wenn er muß. Und dann breiten die Menschen ihre Augen um sich herum aus, weil der Zug außerhalb seiner Schienen steht, wohin er gesprungen ist wie ein junger Bock. Und die Menschen breiten auch ihre Glieder um sich herum aus, weil sie tot sind. Nur die Schienen bleiben hier. Nicht ihre Schuld, daß sie verlassen wurden wie die Städte, in denen sie einst geschaffen wurden. So. Was noch? Nichts. [NEID, 627]

Der Onlineroman erzählt literarisch davon, wie Technik eine zweite Natur geworden ist, sowie seine Erfindung medientechnisch davon zeugt, dass Technik und Umwelt ineinander verwoben sind. Nur konsequent ist es also, die Differenz von Unbelebtem und Belebtem aufzugeben, die die Differenz von Technik und Natur aufrecht erhalten hat: Die Umwelt revitalisiert sich.

Am Ende dieser Geschichte sitzt eine Sprecher*in in einem zerfallenen Toilettenhäuschen und es gibt kein Licht, kein Wasser, keinen Strom. Das, was einmal die Stadt als Umwelt eingerichtet hat – die Bahnschienen, Skiloipen, Einfamilienhäuser – hat sich schon davongemacht, aber ein

handlungsunfähiges, der Realität widerstehendes Ich hält in diesem apokalyptischen Szenario immer noch an ihren Gewohnheiten und Selbsteinrichtungen, fest.

Cleveland, Ohio

Nur kein Neid, warum sag ich das andauernd, es ist hier ja niemand neidisch außer jedem?! Ist das nicht das ehemalige Eisenbahnerhaus mit den längst leeren Blumenkästen? Ja, das ist es. Aber wieso ist es hier? Das war doch gestern noch dort drüben, oder? Da ist eine alte eisige Latrine, mindestens zehn Kabinen nebeneinander, meine nackten Füße frieren am Boden beinahe fest, aber ich sollte besser rennen, denn unter mir rennt dieses Haus jetzt los und weiß nicht, daß ich, ich allein, noch drinnen bin. Nein, nicht ich allein, dort in dem letzten Zimmer liegt ein junger Mann, der diesmal mir gehört, mir ganz allein, wenn auch nur kurz und längst vergangen, was hier aber nicht zählt, nackt auf dem Rücken und wartet auf mich, das ist wirklich sehr komisch. Ich werde mir sein bestes Stück sehr sorgfältig ansehen, wenn ich aus dieser Latrine für Eisenbahnarbeiter wieder rauskomme. Am Gang ist kein Licht mehr, überhaupt keins. Das Licht ist schon abgedreht worden. Ich muß wieder zurück zu ihm, nicht dem Licht, das ist weg, dem jungen Mann, der bald weg sein wird, zu dem muß ich hin, das weiß ich. Wir sind die einzigen Menschen hier im leerräumten ausgemieteten Haus, das bald abgerissen werden wird, aber offenbar hat es Angst gekriegt, das Haus, weil nur noch wir drin sind, uns hat es vielleicht übersehen, und ist losgelaufen, mitsamt den Gegenständen, die Menschen gesammelt und dann doch zurückgelassen haben, weil sie sie nicht mehr gebraucht haben. Ich bin aber auch noch drin. Wir sind noch da, dieser Mann und ich. Komisch, das Haus hat sich doch gestern noch nicht bewegt, was will es denn? Was hat es vor? Drängen Sie doch nicht so, Sie erfahren es ja, Sie erfahren es noch rechtzeitig, daß dieses Haus fahren kann und eine Moblie geworden ist, aus einer Immobilie heraus. Was drängen Sie mich, ich habe diese Platten nicht gelegt und nicht verlegt, ich habe die Bewohner, Stahlarbeiter, Eisenbahner und Bergwerksleute ohne Familie, nicht vertrieben. Ich zeige Ihnen nur, was an der Grenze dieses kleinen Gartens vergraben ist, doch ich werde die Stelle nicht wiederfinden, es hat sich alles verändert. [NEID, 628f.]

Die Realität macht sich langsam aber sicher unwiderstehbar: Liest man das Onlineromanprojekt als eine Prosa, die einer Fiktion Raum gibt, welche eine Praxis der Sorge und eine Technik des Über-sich-selbst-Schreibens jenseits der Literatur- und Diskursgeschichte der Autobiographie ermöglicht, dann reißt sie auf diegetischer Ebene gewissermaßen zuletzt die

Wände jener Fantasie ein, die sie bewohnt hat, und die eine spezifische Subjektivierungs- und Empfindungsweise ins Bild gesetzt hat.

Wir geben nichts, aber wir können jederzeit irgendwo auf Besuch gehen, dann sind wir selber woanders, dann geben wir uns woanders aus, doch damit haben wir so lange gezögert, daß jetzt das ganze Haus losmarschiert ist. Wie hat sich doch alles verändert. Ich wußte es schon immer: Da ich nicht reisen kann, wird es sogar mein Haus noch eher können als ich, aber dies ist jetzt ein andres Haus, woanders, in einer andren Zeit. Das sagt eine, die Veränderung haßt! Also können Sie es mir schon glauben. Der eiskalte Boden ist von Sprüngen umgeben, ich hebe am Klo meine Füße an, damit sie nicht mit dem Dreck und der Kälte in Berührung kommen, aber was ist das schon angesichts der Tatsache, daß das ganze Haus gleich Feindberührung haben wird, und ich bin noch, wir sind noch drin. Das Haus weiß vielleicht nicht, daß noch jemand drinnen ist, es hält sich für leer und will unbedingt diese Einfamilienhäuser, nach denen sich Menschen halbe Leben lang gesehnt haben, unterpflügen, vielleicht aus Neid, daß es immer geringgeschätzt wurde gegenüber diesen Individualhäusern, die Kilometer an Gegend fressen, wenn auch billiger als mit Benzin. Wenn das Arbeiterwohnhaus stirbt, sollen die andren Häuser auch sterben. Das ist keine Einstellung, und es war auch keine, denn wäre das Haus richtig eingestellt gewesen, hätte es sich doch niemals bewegen dürfen. So aber kommt es. Es kommt. Weiter gibt es nichts zu sagen, als das, worauf wir alle warten, daß wir endlich kommen dürfen. [NEID, 629f.]

Das Spiel zweier möglicher Enden, einem absoluten Ende (»So. Was noch? Nichts.«, NEID, 627) und einem, das eine Zukunft ermöglicht (»Weiter gibt es nichts zu sagen, als das, worauf wir alle warten, daß wir endlich kommen dürfen.«, NEID, 630), artikuliert ein Spiel um die Geste der Verendlichung dieser Fantasie, und auch ihrer Politiken. Bleibt eine Verbindung zum Leben erhalten, das hieße, die Möglichkeit einer Fortsetzung des Lebens, eine Zukunft? Oder erweist sich diese Verendlichung als eine melancholische, die keine Veränderung, keine Zukunft, keine andere Realität vorstellbar macht? Beide Politiken und Poetiken des Endes unterhalten in *Neid*... ein ständiges Spiel miteinander: Beispielsweise ist mehrfach vom Roman im Sinne einer Komposition die Rede, die die Sphären des Menschlichen und seiner Wahrnehmungsfähigkeiten verlasen haben wird:

Ich glaube, Sie sind überhaupt mehr fürs Praktische, oder? Es ist ganz richtig, daß es praktisch wäre, hörte ich endlich auf, mit allem. Ihretwegen mach ich das aber noch lange nicht, da können Sie in Ihren Gummistiefeln ins Wasser patschen, soviel Sie wollen, aber später vielleicht, wenn ich es will, **dann werde ich mir nichts mehr ausmalen, was wieder nicht stimmig sein wird, denn es wird auf einen Ton eingestimmt sein, den niemand mehr hören wird.** [Herv. J. D.], NEID, 360]

Die Textstelle, wie einige andere, spielt auf das moderne Tonsystem, die Temperatur, an, die die Dimensionen des Sounds auf die menschliche Wahrnehmungsfähigkeit abgestimmt hat. Als posthumanistische Vision bleibt sie in *Neid...* als Wunsch aktiv. Die andauernde Vision eines solchen Endes dokumentiert das melancholische Begehren der Möglichkeit eines endgültigen Verschwindens aus allen Sinngefügen und Empfindungskulturen. Als ästhetisches Projekt handelt *Neid...* die möglichen Politiken von Subjektivierungs- und Empfindungsweisen aus, und kann in diesem Probieren als Praxis einer spezifischen Selbstsorge begriffen werden.

Die Verbindung zum Leben wird aber vom Onlineromanprojekt noch einmal auf anderer, diskursiver Ebene gehalten, für welche die Politik seiner Verendlichkeit ein Scharnier bildet: Apokalyptisch erscheint dieses Romanende gerade aus der Perspektive der im Milieu der Stadt arbeitenden, lebenden, begehrenden Subjekte. *Neid...* leistet mittels der Fantasie des Romans als einem Wohnraum, der abgeschafft wird und mit ihm gewissermaßen das Milieu seiner Bewohner*innen, gleichzeitig eine Kritik biopolitischer Milieubildung einer postindustriellen Zivilisationsweise. Diese Dimension will ich im folgenden Abschnitt mit Fokus auf den spezifischen Diskurs von der Kontingenz des Lebendigen, in welchen sich *Neid...* darstellungskritisch einschreibt, diskutieren.

3.4.2 Verendlichkeit II: Roman als Milieu

Wenn der Damm dieser Dichtung in *Neid...* bricht, dann eignet sich die Umwelt wieder an, was eingeeht und zu menschlichen Zwecken rationalisiert wurde. Die Loipen, Skilanglaufpisten und Golfplätze, die die Kleinstadt in die nächste Phase der Industrialisierung überführen sollen, erfassen die Natur und fassen die Natur ein für menschliche Zwecke [vgl. NEID, 5]. Sie simulieren natürliche Umwelten: Die Künstlichkeit der

Idyllen und die diese vermarktenden Dienstleistungs- und Kulturindustrien sind ein wichtiges Motiv des Romans.

Diese Stadt ist unter der harten Peitsche der Bergmänner langsam gestorben, [...] nachdem sie unter der Peitsche, welche die Knochen von Menschen freigelegt hat, jahrhundertlang immer wieder zum Leben erweckt worden ist; das ging sehr leicht, es war ja alles da, das Erz faktisch auf einem Tablett serviert, und sie ersehnt jetzt die Geißeln des Tourismus, die Stadt, nach dessen feineren Schlägen, der aber nicht kommt. Sie öffnet jeden Tag den Mund, als begriffe sie sich selbst nicht, die Stadt, die immer kleiner wird und abgebaut wird wie der Berg, der früher immer zuverlässig das Erz geliefert hat, bis andre das Erz billiger gaben, sie öffnet den Mund, aber was ihr hereinkommt, ist nicht: Sie werden es auch noch billiger geben! Nein, was wir heute wieder hereinbekommen haben, ist nur die übliche Nahrung an Verstauchungen, Prellungen, Brüchen, von denen ich schon oft gesprochen habe [...] und Infarkten neben tränenüberströmten Frauen, von denen ich verhältnismäßig selten gesprochen habe, und die froh sind, an diesem Nachmittag, da der Mann, noch im Rohr des Berges, schwer verletzt wurde (nach den Verletzungen des Berges selbst fragt ja doch keiner), niemanden zum Kaffee eingeladen zu haben und frei zu sein, [...] Die Loipen sind ein Geheimtip, da es sie noch gar nicht gibt, sogar Trendsportarten kann man ausüben, wo Platz ist (es ist keiner, aber es muß einer geschaffen werden. Noch findet hier ein Werteverfall statt, aber vielleicht werden wir ihn stoppen können [...] [NEID, 2]

Diese Stadt erwartet, nein, erhofft sich von den Zuziehenden, die aber keine Todesmarschierer mehr sein dürfen, das ist ihre Bedingung, außer sie machen den Tod zu einer Tourismusattraktion (darüber wurde im Stadtrat aber noch nicht abgestimmt, ich kann Sie beruhigen, die Stimmen der einen erschallen immer, die andern hört man gar nicht mehr, zum Kuckuck!, so erschallts aus Feld und Wald), einer BELEBUNG DES ORTES. Gut. Was aber bedeutet Belebung? Ist diese Stadt eine Sterbende oder sogar Tote? Also nur, weil sie damals Tote en masse produziert hat, ist sie selber noch lang nicht tot, die hat floriert, die Stadt, mittels Eisens. Mit dieser Aussage tue ich ihr keinesfalls Unrecht, denn die Stadt ist, wie gesagt, ein Opfer. Doch heute? Was ist heute? [NEID, 20]

Erzberg erscheint in *Neid*... als lebendiges Wesen, das durch Ökonomisierung und Rationalisierung verletzt wird. Der Text spielt diegetisch genüßlich mit der aus dem Marketing stammenden Metapher der »Wiederbelebung« der Stadt. Bereits in der Analyse des Wanderer-Topos in *Neid*... in Abschnitt 3.3.2 hat sich abgezeichnet, dass das Wandern als Kulturtechnik

beschrieben wird, sodass zivilisatorische Selbsteinrichtungen als kulturelle Einfassungen und Einhegungen erscheinen, als Milieu-Bildungen, die das Lebendige zunehmend technisieren – bis dieses sich wie mit einer Autoimmunreaktion diesem Rationalisierungszwang entledigt. Der Text leistet eine poetologische Selbstreflexion, indem das Wandern gleichzeitig die Bewegungen und Beweglichkeiten der Sprache allegorisiert: So ist die Dichtung Damm der Einfassungen in künstliche Natürlichkeit und in Bedeutungsregimes und Äußerungsgefüge eingehegte und eingefasste Sprache, deren Sinnregimes poetisch zunehmend ihrer Rationalisierung entzogen, und entgrenzt werden durch die stetige Veräußerung ihrer Referenzsysteme.

Mit dem poetischen Raum des Romans – seinen narrativen und poetologischen Strukturen – und *Neid...* als einem Onlineromanprojekt – situiert im sogenannten »Cyberspace« – strukturieren sich zwei verschiedene Milieus gegenseitig, die je verschiedene ästhetische Entwürfe ihres eigenen Verschwindens oder Erhaltens herstellen. Um die Darstellungspraxis in *Neid...*, ihre Ästhetik, Zeitlichkeit und mediale Praxis, besser beschreiben zu können, lohnt es, sich zunächst mit der Geschichte des Milieu-Begriffs auseinanderzusetzen. Auf diese Weise lässt sich konkretisieren, wie der Roman (Darstellungs-)Kritik an Biopolitik unternimmt und diese mit einer Reflexion über das Verhältnis von Technischem und Lebendigem verbindet. Dann lässt sich die Frage anschließen, wie diese Poetik sich zum Internet als Umwelt des Romans verhält.

In seinem 1952 erstveröffentlichten Aufsatz *Das Lebendige und sein Milieu* untersucht Canguilhem die Epistemologie des Milieu-Begriffs und zeichnet nach, dass es sich um ein genuin modernes Konzept handelt. Es sei auf dem besten Wege: »zu einem universalen und notwendigen Modus der Erfassung von Erfahrung und Existenz der Lebewesen zu werden«⁸¹⁹. Dieser universale Anspruch, den die Wissenschaftsgeschichte des Milieu-Begriffs verdeutlicht, informiert, wie Maria Muhle gezeigt hat, Michel Foucaults Begriff der Biopolitik⁸²⁰. Mit Biopolitik adressiert Foucault die Kritik einer sich universalisierenden Machtform, die sich an den Exis-

819 CANGUILHEM: »Das Lebendige und sein Milieu«, S. 233.

820 MUHLE: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem.*

tenzweisen und mithin am Leben selbst ausgerichtet. Die Geschichte des Milieu-Begriffs beginnt, Canguilhem zufolge, in der Mechanik mit der Vorstellung eines Äthers bei Newton, und wird von Auguste Comte in die Biologie eingeführt als »die Gesamtheit der zur Existenz eines Lebewesens nötigen Umstände«⁸²¹. Zunächst tradiert der Milieubegriff seine mechanistischen und deterministischen Komponenten weiter, indem die Vorstellung vorrangig ist, dass die Umwelt das Lebewesen bestimmt – wobei, wie Canguilhem betont, in dieser die Menschen nicht als Lebewesen mitgemeint sind.⁸²² Im Prinzip informiert dieser Diskurs des Lebendigen eine Geschichte der Konditionierung.⁸²³ Der Onlineroman *Neid...* entwirft mitunter das Milieu der Stadt als Lebensraum mit einer ähnlich deterministischen Geste kühler Berechnung: Die hier zumeist menschlichen Lebewesen scheinen, wie in der Auffassung der Biologen und Mechaniker des 19. Jahrhunderts, Effekt ihrer Umwelt zu sein. Ihr Verhalten wird durch dessen Bedingungen determiniert:

Analog dazu ist das Lebendige im physikalischen Milieu Licht und Wärme; es ist Kohlenstoff und Sauerstoff, es ist Kalzium und Schwerkraft. Es reagiert mit Muskelreaktionen auf sensorielle Reize, es reagiert mit Kratzen auf Juckreiz, mit Flucht auf Explosion. Doch man kann und muss sich fragen, wo hier das Lebendige ist. Wir sehen zwar Individuen, doch sie sind Objekte; wir sehen Gesten, doch sie sind Bewegungen; wir sehen Zentren, doch sie sind Umgebungen; wir sehen Maschinisten, doch sie sind Maschinen. Das Verhaltensmilieu fällt mit dem geographischen Milieu zusammen, das geographische mit dem physikalischen Milieu..⁸²⁴

In *Neid...* stellt sich diese Perspektive kühler Berechnung natürlich mit der gleichen subtilen Ironie ein, die sich hier in Canguilhems pointierter Zusammenfassung artikuliert. Erst mit Alexander von Humboldt gewinnt im Verständnis des Milieus Geschichte an Bedeutung. Erst dann werden menschliche Lebewesen in diese Geschichte einbezogen, und zwar bei Humboldt unter dem Begriff des »Kosmos«, der die gesamte Erdgeschichte

821 CANGUILHEM: »Das Lebendige und sein Milieu«, S. 239. Zitatnachweis ist im Text unvollständig; Comte, Auguste: *Cours de Philosophie positive*, 40. Vorlesung, 1838.

822 Ebd., S. 240; 242.

823 Ebd., S. 254.

824 Ebd., S. 255.

und Menschheitsgeschichte als Totalität umfasst.⁸²⁵ Eine epistemologische Wende in der Geschichte des Milieubegriffs ist mit der Biologie Johann Jakob von Uexkülls⁸²⁶ eingeleitet worden: Die Vorstellung gewann an Bedeutung, dass Lebewesen sich ihr Milieu selbst erschaffen; in der Folge wird das Milieu als ein Effekt der Auseinandersetzung zwischen Umwelt und Lebewesen begriffen.⁸²⁷ Man kann, so Canguilhem, eigentlich im Prinzip zwei verschiedene Milieutheorien und ihre Geschichten verfolgen: Die erste, »cartesianische« legt den Akzent auf das *Mi-lieu* »verstanden als »zentrierte[r], qualifizierte[r] Raum«, und das heißt anthropozentrischer Raum. In der zweiten, mit Galilei verbundenen Raumordnung, ist das »*Mi-lieu* ein Zwischenraum«⁸²⁸. Das Galilei'sche Milieukonzept ist dabei ein kosmologisches,⁸²⁹ das in gewisser Weise stoische Züge annimmt: ein totales und unendliches Ursachen- und Wirkungsgefüge, das nicht unähnlich zu der Relation ist, die Kirsch Jelineks stoischen Schreibtechniken zuweist.⁸³⁰ Canguilhems epistemologischer Ansatz fokussiert sich darauf, den Anthropozentrismus in der Erkenntnis des Lebens durch den Menschen als Erkenntnissubjekt und dessen Perspektivierung des Milieus zu kritisieren.

Dieses Universum des wissenschaftlichen Menschen, [...] steht mit dem Milieu des lebendigen Menschen in einem direkten, wenn auch negativen oder reduktiven Verhältnis. Es räumt dem menschlichen Milieu eine Art Privileg gegenüber den Milieus der anderen Lebewesen ein. Aus seinem Verhältnis zum wissenschaftlichen Menschen, dessen Forschungen der üblichen Wahrnehmung widersprechen und sie korrigieren, bezieht der lebendige Mensch eine Art unbewussten Dünkel, aufgrund dessen er sein eigenes Milieu denen der anderen Lebewesen vorzieht, als habe es nicht nur einen anderen Wert, sondern auch ein höheres Maß an Realität. Tatsächlich hat das Verhaltens- und Lebensmilieu des Menschen, das heißt das Milieu seiner sinnlich wahrnehmbaren und technischen Werte, kein höheres Maß an Realität als das Milieu der Kellerassel oder der grauen Maus. Die Bezeichnung »real« kann streng genommen nur dem absoluten Universum, dem wissenschaftlich verbürgten universalen Milieu der

825 Ebd., S. 252f.

826 Ebd., S. 259.

827 Ebd., S. 264.

828 Ebd., S. 273.

829 Ebd., S. 274.

830 KIRSCH: »Chor-Denken. Sorge, Wahrheit, Technik«, S. 632ff.

Elemente und Bewegungen angemessen sein. Dieses wissenschaftliche Milieuverständnis schließt notwendigerweise alle subjektiv zentrierten Milieus, dasjenige des Menschen eingeschlossen, als vitale Irrtümer oder Illusionen aus. Der ehrgeizige Anspruch der Wissenschaften, die Zentren der Organisation, Anpassung und Erfindung, die die Lebewesen sind, in der Anonymität der mechanischen, physikalischen und chemischen Umgebung aufzulösen, muss total sein, das heißt, er muss auch das menschliche Lebewesen einbeziehen [...]. Doch wenn die Wissenschaft das Werk einer Menschheit ist, die im Leben wurzelt, bevor sie durch die Erkenntnis erhellt wird, wenn die Wissenschaft also eine Tatsache in der Welt und zugleich eine Vision der Welt ist, dann unterhält sie mit der Wahrnehmung eine ständige und verbindliche Beziehung. Und demnach ist das den Menschen eigene Milieu nicht im universalen Milieu enthalten wie ein Inhalt in seinem Behälter. Ein Zentrum löst sich nicht in seiner Umgebung auf. Das Lebendige reduziert sich nicht auf einen Kreuzungspunkt von Einflüssen.⁸³¹

Die Vorstellung also, die das »subjektiv zentrierte[n] Milieu« des Menschen nur als einen vitalen Irrtum oder eine Illusion erscheinen lässt, ist selbst schon anthropozentrisch. Canguilhems Argument ist kompliziert: Vereinfacht gesagt, informieren beide Traditionen einen spezifischen Anthropozentrismus. Das Modell, das alles Lebendige als gleichermaßen objektiven Effekt eines konkreten umweltlichen Zusammenspiels, als »Kreuzungspunkt von Einflüssen«, erkennt und dem menschlichen Milieu darüber kein Privileg gegenüber jenem der Kellerasseln einräumt, verkennt gewissermaßen, dass sich die Wissenschaft und Erkenntnis von diesem Leben nicht immer schon im Milieu selbst verorten kann wie »ein Inhalt in seinem Behälter«. »Ein Zentrum löst sich nicht in seiner Umgebung auf« meint, einfach formuliert, dass auch diese Perspektive auf das Leben im Lebendigen – seiner Geschichte und Umwelt – situiert begriffen werden muss – jedenfalls wenn ein implizit anthropozentrischer Technodeterminismus vermieden werden soll.

Das Ende von *Neid*... aber, seine Poetik wie Politik, könnte man genau als eine solche Zerstörung eines vitalen Irrtums lesen: Dann erschiene die postindustrielle, spätmoderne Lebensform im Milieu der Kleinstadt als eine Art pathologischer Illusion der Naturaneignung und -bewirt-

831 CANGUILHEM: »Das Lebendige und sein Milieu«, S. 277ff.

schaftung, die die revitalisierte Umgebung sich wiederaneigne und gewissermaßen heile. Mit der letzten Stimme in *Neid...* wird eine Endzeit-Vorstellung in Aussicht gestellt – nicht aber als solche erzählt –, in welcher bald kein Mensch diese Geschichte mehr bezeugen könnte, die *Neid...* entwirft. Eine übrig gebliebene Stimme stellt eine unbestimmte Zukunft in Aussicht. Wie aber, wäre die anschließende Frage, situiert sich diese posthumanistische Perspektive auf die Auflösung eines Milieus selbst? Sie ist, im Fall von *Neid...*, Fiktion, und zwar eine solche, die im Internet entworfen wird, und dort fortbesteht.

Gerade die Irrtümer des Lebens sowie dessen Pathologien spielen dabei in der nicht-deterministischen, das heißt vitalistischen Tradition des Milieu-Begriffs eine entscheidende Rolle. Das Lebewesen bringt in Auseinandersetzung mit einer konkreten Umwelt ein Milieu hervor, indem seine Aktivität einen Anspruch an diese Umwelt äußert.⁸³² Die so entstehende Dynamik des Lebens besteht in der inneren Normativität des Lebens, das heißt, dass das Leben dadurch Normen schafft, dass es seine eigenen Regeln übertritt.

Ein Irrtum oder ein Fehlgehen im Leben stößt die normative Dynamik des Lebendigen an, das aufgrund seines Impulses zur Selbsterhaltung danach strebt, Irrtümer und missliche Umstände zu beheben oder auszugleichen.⁸³³

Das Leben, wie es Canguilhem aus der Perspektive der Historischen Epistemologie bestimmt, ist selbsterhaltend, insofern es originell ist. Denn das Vitale richtet sich immer in Auseinandersetzung mit seiner konkreten Umwelt und der Spannung einer ontologischen Ungewissheit dieser Beziehung aus. Gerade dieser immanente Normenbegriff kennzeichnet den Begriff des Lebens. Er unterscheidet die Dynamik des Vitalen letztlich von der Dynamik des Sozialen, das auch Normen einer anderen Ordnung erzeugt. Eine normative lebendige Aktivität, die Äußerung eines Lebewesens, kann fehlgehen. Das Leben, einfach formuliert, kann irren. Somit bewegt das Anormale überhaupt erst die Herausbildung lebendiger Norm⁸³⁴. Jener Spielraum der Ansprüche und Äußerungen des Lebewesens

832 Ebd., S. 276.

833 MUHLE: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, S. 105.

834 Ebd., S. 228.

und der Umwelt territorialisiert das Milieu. Dieses Spiel vermittelt die intrinsische Dynamik des Lebens.

Das Konzept der Biopolitik hat sich in der Form, die Michel Foucault entwickelt hat, insbesondere auf die Geschichte der Stadtentwicklung bezogen, um zu zeigen, dass die Biopolitik dann beginnt, wenn mit natürlichen Gegebenheiten zu rechnen begonnen wird.⁸³⁵ Das Leben der Bevölkerung sowie alle umweltlichen Lebensbedingungen werden ab dem 18. Jahrhundert zu einem natürlich-künstlichen Milieu. Foucault hat gezeigt, dass es mittels des Milieubegriffs möglich geworden ist, das Verhältnis von Bevölkerung und Lebensbedingungen als ökonomisches zu beschreiben. Für diese These greift Foucault, wie Muhle gezeigt hat, auf die Ansätze Canguilhems zur Historischen Epistemologie des Lebens zurück. Denn Biopolitik bzw. Biomacht heißt nicht einfach, dass das Leben, die Bevölkerung, zum Gegenstand der Macht wird, sondern dass der Begriff des Lebens selbst zum Funktionsmodell der Bio-Macht wird⁸³⁶. Machtbeziehungen simulieren somit gewissermaßen die immanente Dynamik organischen Lebens.

Biomacht lässt zu den Techniken der Disziplin, die Normen ausbildet, die sich auf die Einzelnen, ihre Körper und ihre Ausbildung richten, die Sicherheitstechniken bzw. die Kontrolle hinzutreten, die sich auf den Bevölkerungskörper und somit auf die Stadt als Milieu dieses Bevölkerungskörpers richtet. Diese Techniken sind bspw. »demographische und medizinische Techniken, Hygienepraktiken, aber auch die Abschätzung des Verhältnisses zwischen Ressourcen und Einwohnern, die Tabellierung der Reichtümer und ihrer Zirkulation, die Berechnung der wahrscheinlichen Lebensdauer...«⁸³⁷ – mit anderen Worten jene Techniken, die die erneute Industrialisierung in Jelineks Roman vollziehen.

835 Ebd., S. 248f.; FOUCAULT: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung*.

836 »Erstens bestimmt sich die Biopolitik nicht allein dadurch, dass sie sich auf das Leben als ihren Gegenstand bezieht, sondern zugleich dadurch, dass sie das Modell des Lebens, d. h. seine vitale Normativität in ihrer ausgestellten Irrtümlichkeit und Dynamik, als Funktionsmodell adaptiert.«, MUHLE: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, S. 238f.

837 Ebd., S. 27.

Diese beiden Formen von Machttechniken verbinden sich in der Biopolitik miteinander und beziehen sich auf das Leben – das ist die Pointe, die mit dem Begriff bei Foucault zusammenhängt. Indem der Zweck der Biopolitik im Wohlergehen der Bevölkerung liegt, und dieser Zweck realisiert werden soll durch Anpassung, Selbsterhaltung und Wachstum, imitiert die Biomacht die Dynamik des Vitalen. In der Herausbildung dieser Machtform ist das Vitale dem Sozialen nicht äußerlich. Vielmehr ist die Voraussetzung dieser Bezugnahme, wie Maria Muhle herausgearbeitet hat, dass das Leben unbestimmt ist. Es verfolgt keinen ontologischen Zweck, sondern die Vitalität besteht in einer Variabilität der Finalitäten. Das heißt, die Biomacht bezieht sich auf das Leben als ein zu bestimmendes Leben. Rationalisierung oder Industrialisierung bezeichnet die Tendenz des Sozialen, sich die Unbestimmtheit des Vitalen zu eigen zu machen und auf diese Weise den Menschen als Gattungs- und Lebewesen im Sozialen verfügbar zu machen⁸³⁸. Biopolitik ist demzufolge ein Geschichte gewordener Zustand natürlicher Künstlichkeit.

Erzberg als Schauplatz von *Neid...* wird als ein solches Milieu natürlicher Künstlichkeit entworfen: als ein Raum, der durch Anpassung, Selbsterhaltung und Wachstum seine Umwelt in einen geschichtlich gewordenen Zustand natürlicher Künstlichkeit überführt hat. Von seinem Ende her begriffen, ermöglicht der Onlineroman eine vitalistische Perspektive auf dieses Milieu: Indem sich die Umwelt zuletzt revitalisiert, wird ihr ambivalenter Status natürlicher Künstlichkeit erkennbar. Am Ende des Textes gerät die Umwelt in Bewegung als eine Figuration genau jenes Lebens, wie es die Biopolitik bestimmt. Häuser, die sich mobilisieren, die ihren Zweckbindungen entkommen, Finalitäten, die sich reorganisieren, Ansprüche, die sich formulieren, der Toten, der Eisenbahnschienen – das alles erscheint gerade in seiner apokalyptischen Dimension wie eine Autoimmunreaktion des Vitalen, das seinen eigenen Irrtum erledigt: »Die Umwelt ist in uns eingefallen wie ein feindliches Heer«, heißt es zuletzt [NEID, 588]. Übrig bleibt von dieser menschlichen Lebensform hier nur ein bezeugter letzter Rest, der, wie vom Text selbst angekündigt, im Verschwinden begriffen ist: »Weiter gibt es nichts zu sagen« heißt es zum Schluss. Die merkwürdige Unbestimmtheit, mit der dieser Roman en-

838 Vgl. ebd., S. 252ff.

det, ist eine, die die Immanenz des Vitalen ermöglicht, das sich normativ verhält und dessen Zweck-Mittel-Beziehungen nicht total rationalisiert werden können. Apokalyptisch erscheint dieses Ende nur der menschlichen Leserin: Doch nur aus der Perspektive des Menschen erscheinen die Kontingenzen des Lebens monströs, heißt es bei Canguilhem, weil sie uns an die Tatsache erinnern, dass Menschen auch Lebewesen und reale Effekte der Gesetze des Lebens sind.⁸³⁹ Aus vitalistischer Perspektive figuriert das Romanende also einfach die Kontingenz des Lebendigen. Einer spätmodernen Zivilisationsform wird hier die Zukunft versagt. Die Aktivität des Lebendigen, ihr Anspruch auf Selbsterhaltung und Reproduktion, verendlicht deren Milieu.

Kommen wir somit auf die zuvor formulierten Fragen zurück, die es uns erlauben, die Fiktionen, die *Neid...* entwirft, mediengeschichtlich zu verorten: Wie situiert sich diese poetische Poetik und Politik des Endes online im digitalen Raum? Öffnet sich die Unbestimmtheit zuletzt auf eine mögliche Zukunft hin? Welches Spiel der Verendlichung betreibt der Roman als Verendlichung einer melancholischen Fantasie, die fiktional und virtuell im merkwürdigen medialen Status eines *Privatromans* entworfen wird? Welche Technik und Politik der Subjektivierung wird geübt, welche Empfindungsweisen materialisiert, nicht nur literarisch, sondern auch medial und technisch?

3.4.3 Internet als Milieu: Virtualisierung & Selbstsorge

Neid (mein Abfall von allem). Ein *Privatroman* erzählt die Geschichte seines Verschwindens im Internet, aber verschwindet nicht aus dem Internet. Der Roman erzählt die Verendlichung einer postindustriellen Lebensform mittels der Deterritorialisierung seiner eigenen poetischen Form. Medial und technisch materialisiert wird diese Erzählung im Format des Onlineromans in einer virtuellen Welt, deren Unbestimmtheit und utopische Offenheit konstitutiv ist. Über die Produktionsbedingungen bestimmt die Autorin Jelinek weitgehend selbst. Der Buchmarkt gehört hier einem

⁸³⁹ CANGUILHEM, Georges: »Die Monströsität und das Monströse«, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin: August 2009, S. 309–336, hier S. 309.

Produktionsparadigma an, das verabschiedet werden kann. Der konkrete »Cyberspace« des Romans *Neid...* erscheint entkörperert, offen, unbestimmt, fast schon unendlich – und entwirft gerade darüber die Erzählung seiner eigenen Verendlichkeit.

In diesem medienästhetischen Spiel mit Raum und Zeit materialisiert sich ausgerechnet bei Jelinek ein Schreiben, das selbst/dokumentarisch experimentiert. Jelineks Schreibtechniken begründen hier eine Form dokumentarischer Literatur, die ohne authentifizierenden und beglaubigenden Realitätsbezug auskommt und genuin darstellungs- und wirklichkeitskritisch ist. Das zeigt *Neid...* insbesondere durch das Formzitat der titelgebenden Onlinetagebücher *Abfall für alle* und *Klage* von Rainald Goetz. Über die Kritik am durch das frühe Internet remediatisierten Autordiskurs und dessen neuen Versprechen medientechnischer Unmittelbarkeit hinaus, probiert *Neid...* eine Poetik, die an einer Praxis der Sorge und der Medialisierung von Empfindungskulturen interessiert ist.

So wird der Onlineroman zum virtuellen Wohnraum für eine Technik des Über-sich-selbst-Schreibens im Sinne einer Übung der Wahrnehmung und der Mitteilbarkeit, die permanent daran arbeitet, der literarischen Autobiographie zu entkommen und die ausgerechnet den Roman selbst als Fantasie eines Wohnraums der Autorin entwirft, dessen Abschaffung vorbereitet wird.

Ich bin so besorgt um mich, ich kann gar nichts mehr, ich fühle keine Tiefe mehr in mir, in der ich graben könnte, um etwas zu sagen. [NEID, 529]

ich würde hier aufschreiben, was sie [*die Mädchenleiche*, Anm. J. D.] mir erzählt. [NEID, 527]

Was glauben Sie, warum ich das alles hier mache? Damit mir niemand mehr was tun kann! So einfach ist das. Ich bleibe im Verborgenen, damit Sie mich nicht finden und mir nichts antun können. Also hier lege ich einmal keinen Wert auf das Beschreiben, hier nicht, denn es geht Sie nichts an, wie ich mich fühle, **hier werden Sie gewiß nichts finden, das einem Gefühl auch nur ähnlich schaut**, es schaut etwas auf Sie heraus, es ist mein Schreiben, da können Sie ruhig oder zornig mit der Axt auf Ihren Bildschirm losgehen, **Sie werden keinen Tiefgang finden**, weil ich mir sicher bin, daß auch Sie längst einen **Flachbildschirm** haben, so flach wie Ihr Kopf oder noch flacher, was technisch aber noch nicht ausgereift ist, und außerdem: flacher als flach ist durchaus denkbar, aber es geht irgendwie

nicht, denn wenn etwas flach ist, dann geht es nicht weiter, dann ragt es nicht weiter in den Raum hinein, auch meine hervorragende Dichtung kann das nicht, nein, hier finden Sie nichts, nicht einmal hinter dem Schirm, weil ich nichts eine eigene Bedeutung verleihen kann. Die Frau schweigt mich aus, sie schweigt mich an, sie schweigt über mich hinweg, sie bremst mich aus, sie hindert mich, dieses Ungenügen, **dieses Unvermögen hier zu vervollständigen**, damit endlich ein wenig Vermögen zusammenkommt. Bis man es ihr nachweist, der Frau, meiner Heldin, deren Wirklichkeit ich nur in Andeutungen beschreiben kann, sonst kapiert noch jemand, wer gemeint ist. [NEID, 536f.]

Neid... genießt die Oberflächen, und bringt diese in Verbindung mit der Metapher des Bildschirms als Absage an jeden Repräsentationseffekt: Mit den sich immer nur weiter ausbreitenden Textflächen wird jedes »Gefühl«, jeder »Tiefgang«, wie es hier heißt, unablässig zurückgewiesen. Dieser Text habe keine Tiefe: Es gibt kein Dahinter, wo sich die Autorin aufspüren ließe und kein Selbst, dessen Ausdruck dieser autobiographische Text ist. Diese Literatur hat sich so sehr von der (literarischen) Autobiographie entfernt, dass sie nur noch deren Dekonstruktion im Modus des Formzitats präsentiert. *Neid*... leistet hier kritische Arbeit an der Geschichtlichkeit des Diskurses moderner Autobiographie sowie eine Untersuchung jener von Foucault beschriebenen »Verfahren, durch welche das Subjekt dazu gebracht wird sich selbst zu beobachten, sich zu analysieren, sich zu entschlüsseln und als Bereich eines möglichen Wissens anzuerkennen«^{840, 841}

Indem *Neid*... aber eine Aufzeichnungstechnik im Modus der Absage an literarische Hermeneutiken entwickelt, ermöglicht es sich eine spezifische Askese mittels des virtuellen, leer erscheinenden und von der Realwelt und ihren Produktionsbedingungen abgekoppelten »Cyberspace«.

840 FOUCAULT/FLORENCE: »Foucault«, S. 222.

841 An dieser Stelle danke ich Isabell Lorey für die Diskussion dieses Projekts im Rahmen des dritten *Queer Temporalities and Media Aesthetics* Workshops in Bochum im April 2018, in dessen Zusammenhang sie noch einmal darauf hingewiesen hat, dass Jelineks *Neid*... und dessen Inszenierung des Verschwindens eines »Individuums« im Werden des Textes mittels der öffentlichen Aneignung von Medien/Techniken, die ausgerechnet in deren Privatisierung besteht, modernen Subjektpolitiken eine Absage erteilt, die man als ein beeindruckendes Beispiel für Foucaults Formulierung als Kritik im Sinne einer »Kunst, nicht dermaßen regiert zu werden« (FOUCAULT, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve 1992, S. 12.) lesen kann.

[M]ein *Abfall von Allem* entsagt diesen autordiskursiven und literarischen Produktionsbedingungen so sehr wie den Fortschrittslogiken des Internets. Ein Vakuum bewohnend, das sich *Neid...* virtuell einräumt, wird jene Position ›im Abseits‹ erzeugt, die sich das Autorinsubjekt Jelinek lange schon schreibend gewünscht hat, und die das Leitmotiv des Romans wird: Jene am Leben nicht teilnehmende Selbsteinrichtung, jener merkwürdig unlebendige und melancholische Zustand, der diegetisch immer und immer wieder thematisiert wird, und dessen medientechnische Möglichkeitenbedingung die Utopie der Immaterialität des frühen Internets ist. Verendlicht wird dieser Raum mittels der heilsamen Fantasie einer sich revitalisierenden Umwelt, die sich ihren Besetzungen und Zweckeinrichtungen entziehe. Es ist jene Heilsvorstellung, die *Neid...* wiederum das schier unendliche Weiter-Schreiben-Müssen als Überlebenstechnik garantiert: Eine Praxis der Melancholie, erlaubt durch die fikionalisierende Arbeit an der diese erhaltenden Fantasie; eine Selbsteinrichtung, die sich mittels der Fantasie ihre eigene Abschaffung legitimiert; eine Wohnung für den Wunsch zu Verschwinden, erlaubt mittels der Fiktion seiner eigenen Deterritorialisierung.

Damit dokumentiert *Neid...* ausgerechnet im neuen Format einer mit dem Internet experimentierenden Literatur einen virtuellen Raum, der zeitgenössisch bereits im Prozess begriffen ist, Geschichte zu werden, und der doch gleichzeitig mit dem Onlineromanprojekt jenem Verschwinden widersteht. Gerade diese voranschreitende Transformation wird zur Bedingung für den Zugriff des Onlineromans auf seine virtuelle Umgebung: Diese Umgebung sensibilisiert für die spezifischen Fiktionen und Wunschgefüge, die die Frühgeschichte des Internets als populärem Medium informiert haben. Selbstverständlich ist der Entwurf der konstitutiven Offenheit und Unendlichkeit jenes Cyberspace, den *Neid...* bewohnt, selbst eine Fiktion, die darauf beruht, die konkreten Infrastrukturen zu übersehen, auf denen jene Webseitenarchitektur beruht. Man könnte diese Fiktion als Effekt einer spezifischen Medienvergessenheit materieller und technischer Bedingungen beschreiben. Vielmehr aber probiert das Onlineromanprojekt ja gerade Fiktionen und Fantasien als solche aus, spielt mit ihnen und setzt sie immer wieder ihrer eigenen Verendlichung und ihrem möglichen Verschwinden aus: So sind es gerade sich revitalisierende Infrastrukturen, die die Fiktionen des Romans beenden.

Dabei bleibt das Verhältnis des Romans zu jenem digitalen Raum, das dieser zu bewohnen probiert, seltsam ungeklärt: Jedenfalls reflektiert *Neid...* dieses Verhältnis selbst kaum. Das ist insofern bemerkenswert, als die Poetik Jelineks auf literarischer Ebene eine Poetologie ihrer eigenen Schreibweisen mitentwirft. Ästhetisch aber handelt es sich bei diesem Onlineroman um eine Praxis des Gebrauchs, einen operativen Modus, der seine eigene Medialität weder medial noch literarisch reflektiert. Mediengeschichtlich kann man *Neid...*, dessen unzeitgemäßes Format und die Praxis seiner virtuellen Selbsteinrichtung als Widerstand gegen ein zweckrationales Verständnis von Mediengeschichte als Fortschrittsgeschichte lesen, sowie als Kritik an der Vorstellung, die Medientechniken determinierten die literarischen Formate. Jelineks Onlineromanprojekt kann in diesem Sinn als ein mediales Gefüge beschrieben werden, das eine spezifische digitale Umwelt erprobt, und das als Spiel mit Medialität und mit Blick auf dessen spezifische Gebrauchsweisen untersucht werden kann. Methodisch gilt es, diesen Spielraum auszunutzen: Eine solche Perspektive ermöglicht es, das Ensemble von Technik, Ästhetik, Medialität und Subjektivierung in seiner performativen Verschränkung zu begreifen. Mit Blick auf dieses Zusammenspiel lassen sich – in Anlehnung an Deleuze/Guattaris Ästhetik – methodisch die Techniken ihren Finalitäten entreißen und die Materialitäten ihren Referenzen (vgl. Abschnitt 3.1.3). In diesem Sinn macht *Neid...* ein »Medien-Werden«⁸⁴² in dessen Verschränkung mit Subjektivierungs- als Werdensprozessen beobachtbar.

Schreiben bzw. Aufzeichnen wird in *Neid...* in diesem Sinne zu einer materiellen und lebendigen Tätigkeit, zum Prozess einer Materialisierung und einer Übung der Mitteilbarkeit, die sich hierfür eigens einen entleerten und entkörpernten, immaterialisierten Raum entwirft. Diese virtuelle Askese ermöglicht eine Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens, die Abstand gewinnt von der modernen literarischen Autobiographie und ihrer »Subjektivierung des Diskurses« (Foucault)⁸⁴³, die den Text zum Ausdruck des Individuums macht. In diesem konkreten Sinn kann das Onlineromanprojekt lesbar werden als »Empfindungsblock«, als eine Arbeit an der Mitteilbarkeit von Empfindungen, die an der Historisierung der Empfin-

842 VOGL: »Medien-Werden: Galileis Fernrohr«, S. 115.

843 FOUCAULT: »Über sich selbst schreiben«, S. 114.

dungsgeschichte des Internets mitarbeitet. Deleuze/Guattari haben gerade auf die Entwicklung des modernen Romans und dessen Poetiken, etwa auf Virginia Woolfs *Mrs. Dalloway* und dessen Gedankenstromtechnik, verwiesen, um zu beschreiben, wie die »Affektionen zum Affekt« erhoben und die Perzeptionen dem perzipierenden Subjekt entrissen werden, wie also Perzept und Affekt ihrer Referenzialität enthoben werden: Das Motiv des Romans sei gerade das Perzept.⁸⁴⁴ *Neid...* steht durchaus in der Tradition jener Romanpoetik, allerdings unter völlig veränderten Wahrnehmungsbedingungen. »Die *Affekte sind genau jenes Nicht-menschlich-Werden des Menschen*, wie die Perzepte (einschließlich der Stadt) *die nicht-menschlichen Landschaften der Natur sind.*« [Herv. i. O.]:⁸⁴⁵ *Neid...* probiert das Entreißen der Affekte und der Perzepte aus, indem es die literarische Arbeit an der Erschöpfung der Selbsteinrichtung von Subjekt und Umwelt verschränkt und so das Romanprojekt literarisch wie medial auf ein Werden öffnet, das diegetisch zuletzt als »Nicht-menschlich-Werden des Menschen« in der Unbestimmtheit des virtuellen Raums fantasiert wird. Das Bewohnen jenes virtuellen Raums, das *Neid...* mittels einer spezifischen selbst/dokumentarischen Praxis entwirft, wird dann lesbar als Arbeit an einem »Empfindungsblock«, welcher Medialität, Technik und Subjektivierungsweisen als ästhetischen Komplex von Affekten und Perzepten miteinander verschränkt.

Selbsttechniken haben in ihren tradierten Formen etwas damit zu tun, das Chaos des Denkens und der Empfindungen zu bewältigen, darunter insbesondere Angst, Melancholie, Wut: Das betrifft gerade die Stoa, wie im vorangegangenen Kapitel diskutiert, die etwa der Angst vor dem Sterben gilt. Im Fall von Schlingensiefel und Goetz betrifft es das Problem, Gedanken denken zu können, weshalb ihre autobiographische Praxen Anlass zur Politisierung von Empfindungszuständen geboten haben – wie auch immer man deren Formen und Politiken sowie Sexuierungen wiederum einschätzt. Mit dieser Erfahrung hat der Wunsch nach der Veränderung der Existenzweise mittels Selbsttechniken (Foucault) zu tun. Foucaults Anspruch, mittels der Theorie der Machtanalytik sowie der Genealogie des Subjekts den Zusammenhang von Subjekt und Macht so zu analysie-

844 DELEUZE/GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, S. 202.

845 Ebd., S. 199.

ren, dass die »transversalen Kämpfe« für eine neue Art von Subjektivität beschrieben werden können⁸⁴⁶, betreibt eine Politisierung jener Sphären, in welchen diese Kämpfe geführt werden. Auf überraschende Weise begegnen Deleuze/Guattari jenem politischen Anspruch gewissermaßen mit einem neuen Zugriff auf das Verständnis von Ästhetik und Kunst: Im letzten Abschnitt von *Was ist Philosophie?*, der den Titel trägt *Vom Chaos zum Gehirn*, heißt es zum Einstieg:

Wir wollen doch nichts anderes als ein wenig Ordnung, um uns vor dem Chaos zu schützen. Nichts ist schmerzvoller, furchteinflößender, als ein sich selbst entgleitendes Denken, als fliehende Gedanken, die, kaum in Ansätzen entworfen, schon wieder verschwinden, bereits angenagt vom Vergessen oder in andere hineingestürzt, die wir ebensowenig beherrschen. Dies sind unendliche Variabilitäten, deren Verschwinden und Erscheinen zusammenfallen.⁸⁴⁷

Die Bewegungen des Gemüts zu bewältigen war der hauptsächliche Zweck der Philosophie der Stoa. Oder man mag in Benjamins Lektüre von Wälsers Poetik eine epikuräische Sorge wiederfinden, wenn dieser schreibt, in dessen Geschichten läge die »reine und rege Stimmung des genesenden Lebens«⁸⁴⁸ (vgl. Abschnitt 3.3.1). *Neid...* unterhält genealogische Beziehungen zu diesen Poetiken. Aber das Onlineromanprojekt stellt jenem hier beschriebenen, entgleitenden Denken nicht einfach eine Bühne für dessen Verschwinden bereit. Vielmehr geht es darum, allem Chaos zum Trotz ästhetisch an einer Verbindung zur Welt zu arbeiten. In diesem Sinn handelt es sich vielmehr um eine Poetik, die der unentwegten Erprobung der Möglichkeit gilt, der Komplexität von Wahrnehmungszuständen, die hinter dem einfachen Wort »Realität« verschwinden, eine Form zu verleihen.

In einem ungemein poetischen Text beschreibt [David Herbert, Anm. J. D.] Lawrence, was die Dichtung tut: Unablässig stellen die Menschen einen Schirm her, der ihnen Schutz bietet, aus dessen Unterseite sie ein Firmament zeichnen und ihre Konventionen und Meinungen schreiben; der Dichter, der Künstler, macht aber einen Schlitz in diesen Schirm, er zerreißt sogar das Firmament, um ein we-

846 Vgl. FOUCAULT: »Subjekt und Macht«, S. 85.

847 DELEUZE/GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, S. 238.

848 Benjamin: »Robert Wälsler«, S. 351.

nig freies und windiges Chaos hereindringen zu lassen und in einem plötzlichen Lichtschein eine Vision zu rahmen [...].⁸⁴⁹

Neid... bearbeitet ganz konkret diesen Schirm, diesen Schutz: »willkommen, lieber Bildschirm, wo ist dein Schutz, wo ist dein Schoner« [NEID, 379]. Damit ist das Verhältnis von Chaos und Ordnung, das hier auf dem Spiel steht, aber sehr komplex: Denn die medialen Bedingungen des Onlineromanprojekts sowie die autordiskursiven »Abschirmungen« erproben eine Position im »virtuellen Abseits«, die dieses (feministische) Schreiben überhaupt ermöglichen und dessen Überleben sichern. Schreiben wird lebendiger Prozess einer Materialisierung von »Empfindungen« und Übung der Mitteilbarkeit von Perzepten und Affekten. Darüber entdeckt *Neid...* den eigens entworfenen, virtuellen Raum als einen asketischen und entkörpernten Raum, und schreibt sich in dessen spezifische Mediengeschichte und Epistemologie ein. Das Onlineromanprojekt situiert sich in der Geschichte dieser medialen Umwelt, und bleibt gleichwohl kritisch auf diese bezogen. Diese Romanform leistet zudem immanenten Widerstand gegenüber dem Diskurs und der Geschichte literarischer Autobiographie. Damit konkretisiert und repolitisiert *Neid...* die Geschichtlichkeit der Selbsttechniken und Sorgepraktiken ob ihrer langen Tradition in der Gegenwart: Es handelt sich um keine Universalgeschichte. In diesem Sinne kann *Neid...* als Praxis der Sorge (um sich, um andere), begriffen werden: »Sorge um sich und die anderen« meint dann, ein Medium der Übung der Wahrnehmung zu erfinden, einen »Empfindungsblock«.

849 DELEUZE/GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, S. 241.

Schluss: Medien der Sorge und ästhetische Therapeutik

Wenn Foucault sich nach Abschluß des *Willens zum Wissen* in einer Sackgasse befindet, so nicht aufgrund der Art und Weise, die Macht zu denken, sondern eher, weil er die Sackgasse entdeckt hat, in die uns die Macht selbst führt, in unserem Leben wie in unserem Denken, uns, die wir in unseren winzigsten Wahrheiten auf sie stoßen.⁸⁵⁰

In *Die Faltungen oder das Innen des Denkens (Subjektivierung)*, dem letzten Kapitel seines Buches über Foucault, fragt Deleuze, was »während des langen Schweigens geschehen [ist], das auf *Der Wille zum Wissen* folgte?«⁸⁵¹ Deleuze versteht die Differenz zwischen dem Band von 1976 und dem erst acht Jahre später folgenden *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit 2* als eine umfassende Reorganisation, die die Achse der Subjektivierung in die Theorien des Verhältnisses von Wissen und Macht eingeführt habe.⁸⁵² Statt von einer »Wende zum Subjekt« oder sogar einer »Entdeckung des Subjekts« im Denken Foucaults auszugehen⁸⁵³ (vgl. Abschnitt 1.2), beschreibt Deleuze diese Differenz als eine »Falte«. Nicht eine kategoriale Unterscheidung zwischen Unterwerfung und Befreiung erfordert die Analyse des (in der philosophischen griechischen Lebenskunst) entdeckten »Bezugs zu sich«.⁸⁵⁴ Sondern vielmehr hält uns Deleuze in Anschluss an Foucault dazu an, das Verhältnis von Subjektivierung und Unterwerfung als Faltung und Entfaltung⁸⁵⁵ eben jenes Verhältnisses zu denken. Im Zeitalter moderner Anthropologien knüpfen sich an diese

850 DELEUZE: *Foucault*, S. 133f.

851 Ebd., S. 131.

852 Vgl. ebd., S. 131–152.

853 »In *Der Gebrauch der Lüste* entdeckt Foucault nicht das Subjekt.«, Ebd., S. 149.

854 Ebd., S. 143f.

855 Ebd., S. 144.

Entfaltung nun gerade die »Prozeduren der Individualisierung und der Modulation, die die Macht errichtet, indem sie auf das Alltagsleben und die Innerlichkeit derer zielt, die sie als ihre Subjekte bezeichnen wird«, und die ihrerseits mittels eines Gewissens und Bewusstseins von sich, eben mit »den Techniken der Morawissenschaften und der Humanwissenschaften« subjektiviert werden.⁸⁵⁶

In dieser Linie steht die an verschiedenen Stellen dieser Arbeit (vgl. bspw. Abschnitte 2.1.2 und 3.2.2) diskutierte Kritik an einem Diskurs der Autobiographie als Medium der Produktion einer subjektiven Innerlichkeit, eines Gewissens und eines spezifischen Bewusstseins seiner selber. So kann man die moderne Konjunktur literarischer und nicht-literarischer Kulturtechniken des Über-sich-selbst-Schreibens in diesem Sinn als »Herzensschrift« (Manfred Schneider)⁸⁵⁷ begreifen, die insbesondere seit dem 18. Jahrhundert moderne Subjektivität medial ermöglichten⁸⁵⁸. Autobiographische Psychotechniken, so ließe sich Schneiders Ansatz zusammenfassen, treten dann als säkulare Formen an die Stelle christlicher und dienen der Einübung in anthropologische Muster der Selbsterforschung und des Selbstbekenntnisses, welche ein Archiv des Menschenwissens und der Regierbarmachung der Seelen herstellten: Das moderne »Individuum« ist Effekt jener Prozeduren der »Subjektivierung des Diskurses«⁸⁵⁹.

Aber sind solche Subjektivierungen zwangsläufig Disziplinierungen, die unterwerfen und ausschließen? Ohne den Einsatz dieser Kritik relativieren zu wollen – ohne also bestreiten zu wollen, dass Medien zur Einübung spezifischer Formen von »Seelenführung« werden konnten – hat diese Arbeit den Versuch unternommen, der Frage nachzugehen, ob die diskutierten Gegenstände sich unter dieser machttheoretischen Perspektive präzise genug analysieren lassen.

Der Einsatz Foucaults, die Techniken des Selbst nicht als spezifische Techniken der Macht zu definieren, sondern sie gerade von diesen zu unterscheiden,⁸⁶⁰ und die Geschichte des Über-sich-selbst-Schreibens zu einem wichtigen Ausgangspunkt des Projekts einer Genealogie des Subjekts

856 Ebd.

857 SCHNEIDER: *Die erkaltete Herzensschrift*.

858 Vgl. WAGNER-EGELHAAF: *Autobiographie*.

859 FOUCAULT: »Über sich selbst schreiben«, S. 141.

860 FOUCAULT: »Technologien des Selbst«.

zu machen, gibt der Frage Raum, ob mediale Formen der Subjektivierung immer Individuierungen produzieren müssen, oder ob sie auch Selbstkonstitutionen produzieren können, die sich zumindest nicht darauf reduzieren lassen. Die hier versuchte Perspektivverschiebung zielt dabei in erster Linie auf eine genauere Lektüre der spezifischen Verschränkungen von Selbst- und Medientechniken und auf eine Erneuerung der Debatte um Weisen der Selbstsorge. In zweiter Linie zielt sie ebenso auf eine Theoriebildung, die selbst Sorge betreibt: Sorge so sehr um die Erkenntnisweisen und um das Denken, wie um mögliche Empfindungs- und Subjektivierungsweisen.

Philosophie ist, so Foucault in der Einleitung zu *Der Gebrauch der Lüste*, eine kritische Arbeit des Denkens, nämlich eine Übung darin, »sich von sich selber zu lösen«⁸⁶¹. Deleuzes Lektüre Foucaults nimmt dessen kritische Geste auf, und dient einer solchen sorgsamem und sensiblen Arbeit am Denken, und sie dient einer Kritik des Verhältnisses von Wissen, Macht und Subjektivierung und möglicher Widerstandspunkte gegen diese.⁸⁶² Denn, »wenn es richtig ist«, so Deleuze,

daß die Macht unser Alltagsleben, unsere Innerlichkeit und unsere Individualität mehr und mehr umschließt und dabei individualisiert, wenn es richtig ist, daß auch das Wissen selbst immer stärker individualisiert ist, indem es Hermeneutiken und Kodifizierungen des begehrenden Subjekts bildet,⁸⁶³

dann ist die Frage nach der Produktion von Subjektivierungen – ihren Medien, Politiken, Institutionen – eine politische Frage. Daher hat Foucault seine Arbeit innerhalb »»transversale[r]« Kämpfe«⁸⁶⁴ um die Formen der Regierung des Individuums situiert: Bedingung der Kämpfe um Möglichkeiten der Subjektivierung ist dann eine Absage an solche Subjektivierungen des Diskurses – eine Absage, wie sie Jelineks autobiographische Poetik unablässig und unmissverständlich betreibt in ihrer Weigerung, Ich-Sagen zu müssen. Erst diese Weigerung ermöglicht es, *Neid*... als Medium der Sorge zu lesen. Ebenso ist Schlingensiefs Absage daran, zum Kranken werden zu müssen, d. h. individualisiert zu werden, erzwungen durch das Leiden und die Angst, die dieser Ausschluss produziert. Das Politische

861 FOUCAULT: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*, S. 15.

862 Vgl. DELEUZE: *Foucault*, S. 164.

863 Ebd., S. 147f.

864 FOUCAULT: »Subjekt und Macht«, S. 85.

an Schlingensiefs Selbstsorgepraxis besteht darin, dass dieses Leiden eine Sorge um die Gesundheit des Lebens und Empfindens ermöglicht, die zu einer Problematisierung der biopolitischen Geschichte moderner Heilprogramme wird. In diesem Sinne rücken Jelineks und Schlingensiefs »ästhetische Therapeutiken« in den Blick als – je sehr konkrete und situierte – Künste, »nicht regiert zu werden, bzw. [...] nicht auf diese Weise und um diesen Preis, [...], nicht dermaßen regiert zu werden.«⁸⁶⁵

Aber kommt dem »Bezug zu sich«, den Techniken des Selbst, ein Privileg zu in solchen, je sehr spezifischen und komplexen, »transversalen Kämpfen« um das Verhältnis von Macht und Subjektivierung? Wie ist – mit Deleuze – diese »Falte« zwischen Innen und Außen zu denken – wenn nicht in der Antinomie von Befreiung und Unterwerfung?

Müssen wir hieraus schließen, daß die neue, von den Griechen erforschte Dimension verschwindet, sich auf die beiden Achsen des Wissens und der Macht reduziert? In welchem Sinne wäre eine Rückkehr zu den Griechen nötig, um den Bezug zu sich als freie Individualität wiederzufinden? Offenkundig ist dem nicht so. Es wird stets eine Beziehung zu sich geben, die den Codes und Mächten Widerstand leistet; die Beziehung zu sich ist sogar einer der Ursprünge dieser Widerstandspunkte [...] ⁸⁶⁶

In Deleuzes Lektüre müssen die »alten Griechen« also kein Heilversprechen und keine Illusion verkörpern, den modernen Techniken der Regierung der Subjektivierung entkommen zu können. Immerhin ist die griechische Selbstpraktik an das Privileg des freien, weißen, alten Mannes gebunden.⁸⁶⁷ Jedoch schließt Deleuze sich Foucault darin an, den »Selbstbezug« als einen originären Widerstandspunkt zu begreifen. Das antike Modell der »Ästhetik der Existenz« gibt zu denken, dass Subjektivierung nicht notwendig die Produktion von Individualität und Innerlichkeit bezweckt: Subjektivierung ist nicht immer schon disziplinierend gewesen. Vielmehr vollziehen sich die Beziehungen zu sich nicht dermaßen zweckrational. Sie sind Übungen: Sie sind performativ, werden erprobt, geübt, wiederholt. So können auch die christlichen Subjektivierungstechniken, Askesen und spirituellen Übungen, die den Code christlicher Moral her-

⁸⁶⁵ FOUCAULT: *Was ist Kritik?*, S. 12.

⁸⁶⁶ DELEUZE: *Foucault*, S. 145.

⁸⁶⁷ Vgl. ebd., S. 148.

vorbringen und schließlich die säkularen und anthropologischen Formen der modernen Seelenführung stützen, bereits weder auf ihre Indiennahme reduziert werden, noch auf ihren Widerstand gegen diese. Subjektivierung ist also auch nicht einfach die Naht zwischen den Kräften der Unterwerfung und den Kräften der Befreiung von dieser. Deleuze hebt vielmehr hervor, dass das, was sich als »Bezug zu sich« im Denken Foucaults abzeichnet, ein Prozess der Erzeugung ist, sowie eine Praxis des Vollzugs:

Man muß also feststellen, daß sich die Subjektivierung, der Bezug zu sich, unablässig vollzieht, jedoch indem er sich wandelt, den Modus verändert, so sehr, daß der griechische Modus eine recht entfernte Erinnerung ist. Zurückerobert durch die Machtverhältnisse und Wissensbeziehungen entsteht diese Beziehung zu sich beständig neu, anderswo und anders.

Die allgemeinste Formel der Beziehung zu sich lautet: das Sich-durch-sich-Affizieren oder die umgefaltete Kraft. Die Subjektivierung vollzieht sich durch Faltung.⁸⁶⁸

Subjektivierung vollzieht sich »beständig neu, anderswo und anders«. Sie ist ein »Werden«, das, so versteht Deleuze Foucault, vorläufig durch vier verschiedene Faltungen gefasst wird: Körper, Macht, Wissen bzw. Wahrheit, und Tod bzw. Außen.⁸⁶⁹ Aber darin sind die Falten gerade »ungemein variabel, sie besitzen zudem verschiedene Rhythmen, und ihre Variationen bilden irreduzible Weisen der Subjektivierung.«⁸⁷⁰ Insofern gibt es Foucaults Analytik des Verhältnisses von Wissen, Macht und Subjektivierung uns erst auf danach zu fragen, welche Weisen des Bezugs sich herstellen, welche »Falten« bzw. Entfaltungen dieses Verhältnisses sich historisch je realisieren und derealisieren. Diese Perspektive entsteht bei Foucault mit dem Begriff der »Sorge um sich« (*epimeleia heautou*), die, in Differenz zur Hegemonie der »Erkenntnis des Selbst« (*gnothi seauton*), eine Kritik der Geschichte des Sinnlichen, der Empfindungen und des Denkens erzwingt.⁸⁷¹ Die »Rhythmen« und »Variationen« des »Bezugs zu sich«, ihre Entfaltung in den Kräfteverhältnissen und Wissenskomplexen

868 Ebd., S. 145f.

869 Vgl. ebd., S. 146.

870 Ebd., S. 146f.

871 Vgl. FOUCAULT: *Hermeneutik des Subjekts*, S. 561ff.

mittels der Kraft des sinnlichen »Sich-durch-sich-Affizierens« werden mit dem Begriff der »Sorge« bezeichnet.

Dieses Konzept der Sorge erweist sich am Beispiel der in dieser Untersuchung diskutierten Materialien produktiv, insofern die konkreten Techniken und Praktiken des Selbstbezugs eine Analytik der gegenwärtigen Verschränkungen von Subjektivierungsweisen, Medien und Ästhetik ermöglichen. Eine solche Analytik im Sinne Foucaults fragt dabei immer nach den diskursiven Bedingungen und der Historizität solcher Verschränkungen. Am Beispiel der Arbeiten Schlingensiefs und Jelineks hat mich dabei ausgehend von deren Praktiken des Über-sich-selbst-Schreibens insbesondere das Verhältnis von Ästhetik und Therapeutik interessiert: In welcher Weise hängen Techniken des Selbst mit ästhetischen Praktiken zusammen? Welche Geschichte und welche Traditionen de/realisieren sich in ihnen? Wie bedingen sich beide Übungsformen wechselseitig? Wenn sie sich bedingen: Welche Konzepte der Therapeutik, Transformation, Heilung, Überschreitung, des Widerstands oder Anders-/Werdens entwerfen sie? Die Performativität der konkreten Verschränkungen von Subjektivierung, Medien und Ästhetik, ihre diskursiven Formationen, bringen selbst Wünsche und Politiken hervor. Sie bedingen Kräfteverhältnisse bzw. »Faltungen«, die selbst von transversalen Kämpfen durchquert werden.

Die Gegenüberstellung beider in zwei unabhängigen Kapiteln vorgenommenen Analysen sensibilisiert für die Geschlechterdifferenzen, die sich in der Verschränkung von Subjektivierung, Medien und Ästhetik hervorbringen: Schlingensiefs selbstdokumentarische Praxis erweist sich als Fortbestehen spätromantischer ästhetischer Programme samt der diesen immanenten männlichen Künstlerkonzepte. Arbeitet Schlingensief ästhetisch und öffentlich einer Repolitisierung des Autonomieverlusts Erkrankter in einer westlichen Gesellschaft zu, remediatisiert diese gleichwohl tradierte, bürgerliche Konzepte von Autor, Werk und Künstler. In Differenz zu Jelineks Dekonstruktion des Verhältnisses von Literatur und Autobiographie zeigt sich, dass diese Konzepte von Autor und Werk sexuiert und verbunden mit modernen Konzepten eines immer schon als männlich entworfenen Individuums sind. Jelineks Poetik versucht unabhängig dem Diskurs von Autor und Werk zu entkommen, weil dieser ihr keinen Platz einräumt. Sie erfindet eine literarische Position »im Abseits«

dieses Diskurses, um ästhetisch mit selbstdokumentarischen Formen experimentieren zu können. Der virtuelle Raum für solche Experimente ist dabei selbst schon ins Abseits geraten, erscheint der Onlineroman *Neid...* doch wie eine gedankenverlorene Wanderung durch die Brachflächen und HTML-Wüsten eines überkommenen Internets, und verdichtet sich nichtsdestoweniger zur Romanform.

Dabei kennzeichnet Jelineks wie Schlingensiefs künstlerische Praktiken eine immanente, archäologische Perspektive auf Ästhetik: So gewinnt *Neid...* eine gewisse Ironie aus der Infragestellung der Fortschrittsgeschichte des Internet und bezieht seine Form aus dem Spiel mit Retroästhetiken. Schlingensiefs komplexe Ästhetik der Überblendung und des Re-Enactments ermöglicht in Verbindung mit dem Versuch, die Geschichte kunstreligiöser Programme ästhetischer Therapeutik aufs Spiel zu setzen, überhaupt eine Kritik dieser – und verstrickt sich dennoch in die Aporien abendländischer Versuche, Kunst zum Medium der Heilung gesellschaftlicher Entfremdung zu machen.

Bemerkenswert ist, dass beide Künstler*innen je in Bezug zur Tradition der deutschsprachigen Spätromantik stehen. Die Romantik bildet offenbar ein einflussreiches Spielfeld der Tradierung von Selbsttechniken und Sorgepraktiken wie auch ihrer Ästhetisierung. Auch diese Bezugnahmen zeitigen Differenzen: So tritt die Kunstreligion im späten 19. Jahrhundert das Erbe der abendländischen Metaphysik und des christlichen Heilsdiskurses an. Während Schlingensiefs Praxis deutlich macht, dass gerade die Spätromantik Anknüpfungspunkte für ein Sorgeregime bietet, in die er sich praktisch einübt, entdeckt Jelinek sie eher als Nachleben einer Tradition, die ein Archiv bereit hält für eine fiktionalisierende Praxis. Die Heilsvorstellung, die Jelineks Praxis des Über-sich-selbst-Schreibens als Medium der Sorge lesbar macht, ist selbst immer schon als Fiktion reflektiert. Jelinek erfindet heilsame Fantasien, die sie, indem sie sie als solche ausweist, erhält – und bleibt so der psychoanalytischen Technik verpflichtet. Der Onlineroman *Neid...* erscheint wie ein Relikt in einem überkommenen Internet, das sich selbst einen Raum für ein Schreiben als melancholische Überlebenstechnik erschafft. Jelineks Schreiben entdeckt Literatur als Übung des Selbst und aktualisiert in diesem Sinn die Tradition der Romantik. Ist bei Jelinek der Wunsch nach Überschreitung und Überleben nur als fiktionalisierendes Spiel mit der Virtualität garantiert,

sind hingegen bei Schlingensief die transgressiven Wünsche der Avantgarde samt spätromantischer Signatur aktiv: Wünsche nach Überschreitung der Kunst ins »Leben«, Wünsche nach einer Kunst, die heilt. Die Stiftung des Mythos einer Neugründung Bayreuths in »Afrika« ist auch als Parodie nur eine Aktualisierung der Kolonialgeschichte, die den Kontinent zugunsten der Rettung Europas ausbeutet. Der Mythos mag nicht weniger fiktiv oder phantasmatisch sein, aber dieses Phantasma hat eine Geschichte, die Schlingensiefs Wunsch am Laufen hält.

Im Denken von Canguilhem über Foucault zu Deleuze tradiert sich ein Vitalismus, der für die Analyse der dieser Untersuchung zugrunde gelegten Gegenstände produktiv ist, weil er es ermöglicht, für jene Biopolitiken zu sensibilisieren, in die seit der Moderne das Verhältnis von Macht und Übungen des Selbst immer schon eingelassen ist. So erweist es sich in den Analysen als interessant, die je konkrete Entfaltung von Biopolitik zu beobachten, die Selbsttechniken und ästhetische Praktiken informieren. Bei Schlingensief ist das offenkundig: Die Erfahrung der Erkrankung, des Autonomieverlusts ist selbstverständlich in Bevölkerungspolitiken eingelassen, die insbesondere auf Normalisierung zielen. Hier werden die Selbstdokumentationstechniken daher zunächst zum Medium einer Sorge, die der Hoffnung dienen, nicht allzusehr regiert zu werden. Sodann wird das Verhältnis aber komplizierter: Mit solchen Selbsttechniken, die auf die Gesundheit des Denkens zielen, und die sich seit der Spätromantik als christlich-kunstreligiöse Heilsanleitung tradieren, aktualisiert Schlingensief die Biopolitik einer spezifisch modernen, eurozentrischen Sorge, um die Art zu leben samt ihrer Kolonialgeschichte. Gerade eine am Vitalismus geschulte Perspektive ermöglicht eine Kritik dieser Tradition der Sorge. Diese Kritik zielt weniger auf ihre Dekonstruktion, als auf die diesem Sorgeregime immanente Vorstellung des Lebens als Substanz, die den transzendentalphilosophischen Diskurs moderner Verfallsgeschichte wie die Heilsvorstellung von ihrer Erlösung bedingt. Kritischer Vitalismus fordert ein anderes, ein immanentes und geschichtliches Denken des Lebendigen und eine andere Politik der Entfaltung von Subjektivierungstechniken, Medien und Ästhetik. Jelineks *Neid*... bietet einen Schauplatz für eine solche andere Politik der Entfaltung. Das Onlineromanprojekt leistet eine Kritik biopolitischer Bevölkerungspolitik und schreibt die Lebensformen und Existenzweisen damit (literarisch) in die Geschicht-

lichkeit des Lebens ein. So entwirft der Roman sich als virtuelles Milieu einer den Faschismus beerbenden, kapitalistischen Selbsteinrichtung und der sich dieser anpassenden, lebenden, arbeitenden, begehrenden Subjekte. Der Roman bereitet der Hoffnung auf ein Verschwinden dieses Milieus einen digitalen Raum und arbeitet selbst mit einer vitalistischen Vision, in der das Leben nicht restlos angeeignet werden kann: Die Sorge um die Art zu leben wird bei Jelinek an eine Ästhetik und Technik der Virtualisierung gebunden. Aber auch Schlingensiefs Praktiken des Übersich-selbst-Schreibens entfalten sich in Rhythmen und Variationen und lassen in diesen eine immanente Inkohärenz erkennen, die nicht ganz in der heilsgeschichtlichen Sakralisierung des Lebens aufgeht, sondern eine Dezentrierung ihres inhärenten Anthropozentrismus denkbar macht. Die kritischen Momente in Schlingensiefs ästhetischer Therapeutik betreffen die Prekarität des Versuchs, das eigene Leben als lebendiges zu dokumentieren und darstellbar zu machen. Jelineks und Schlingensiefs Arbeiten dokumentieren daher verschiedene Techniken ästhetischer Therapeutik, die in varianten medialen und ästhetischen Formen an die Formengeschichte von Techniken des Selbst anschließen und so differente Praktiken und Politiken der Subjektivierung hervorbringen.

Quellen

Siglen

- AB I Schlingensiefel, *So schön wie hier kann's im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*.
- AB II Schlingensiefel, *Ich weiß, ich war's*
- NEID Jelinek, *Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman*.

Filme

- Chance 2000 – Partei der letzten Chance*: R. Christoph Schlingensiefel, Frieder Schlaich und Kathrin Krottenthaler, 374min, DolbyDigital 2.0, Farbe, Ton, Filmgalerie 451: 2018.
- Drei Sonnen/Prozession (Letzte Bilder vor der Vollmarkose)*: R. Christoph Schlingensiefel, 4min, 16 mm Digital, schwarz-weiß, Ton, Deutschland, 2008. <http://www.peter-deutschmark.com/works/film/dreisonnen.php> (abgerufen am 14.08.2019).
- Fluxfilm No. 36*: R. Kennedy, Peter und Mike Parr, 02:37min, PAL, schwarz-weiß, Ton, USA, 1970. https://www.youtube.com/watch?v=w_nbuvdkOP8 (abgerufen am 14.08.2019).
- Günter Brus Aktion*: R. Christoph Schlingensiefel, 02:50min, 16 mm Digital, schwarz-weiß, Ton, Deutschland, 2008. http://www.peter-deutschmark.com/works/film/brus_aktion.php (abgerufen am 14.08.2019).
- Kinderfilme (Diagnose)*: R. Christoph Schlingensiefel, 04:30min, 8 mm Digital, schwarz-weiß, Ton, Deutschland, 2008. <http://www.peter-deutschmark.com/works/film/kinderfilme.php> (abgerufen am 14.08.2019).

Inszenierungen

- Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir.* (UA 21.09.2008 Ruhrtriennale, Duisburg, R. Christoph Schlingensief). DVD-Edition: 370min, Dolby Digital 2.0, Ton, Farbe, Filmgalerie 451: 2018.
- Via Intolleranza II* (UA 15.05.2010 Kunstenfestivalsdesarts, Brüssel, R. Christoph Schlingensief). DVD-Edition: 331min, Dolby Digital 2.0, Farbe, Ton, Filmgalerie 451: 2015.
- Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper* (UA 20.03.2009 Burgtheater, Wien, R. Christoph Schlingensief). DVD-Edition: 120min, Dolby Digital 2.0, Farbe, Ton, ORF/Hoanzl/Der Standard: 2009.

Podcasts

- Das digital geborene Ich – Zu Jelineks »Neid. Privatroman«:* A. Eva Meyer, Elfriede Jelinek, R. Karl Bruckmaier, MP3, Bayerischer Rundfunk: 2011. <https://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/artmix-zu-je-linek-neid-privatroman-digital100.html> (abgerufen am 16.08.2019).
- Neid: Hörspiel in 10 Teilen:* A. Elfriede Jelinek, R. Karl Bruckmaier, MP3, Bayerischer Rundfunk: 2011. <http://www.br.de/radio/bayern2/sendungen/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool368.html> (abgerufen am 16.08.2019).
- Serial:* R. Sarah Koenig, MP3, WBEZ Chicago: 2018. <https://serialpodcast.org/> (abgerufen am 16.08.2019).

Texte

- ABRAHAM, Nicolas und Maria TOROK: »Mourning or melancholia: Introjection versus incorporation«, in: *The shell and the kernel I* (1994), S. 125–38.
- ADORJÁN, Johanna: »Eine Art Wunder. Wider alle Wahrscheinlichkeit inszeniert Christoph Schlingensief am Amazonas eine Oper«, in: *Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung* (29.04.2007), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t060> (abgerufen am 28.02.2017).
- ADRIANI, Götz u. a.: *Joseph Beuys*, neue Aufl., Köln: DuMont 1994.

- ANGELE, Michael: »Kommentar – Wer hat geil Krebs?«, in: *Der Freitag* (03.09.2009), <https://www.freitag.de/autoren/michael-angele/wer-hat-geil-krebs> (abgerufen am 23.07.2019).
- ANNUSS, Evelyn: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 2007.
- ANNUSS, Evelyn: »Christoph Schlingensiefs autobiographische Inszenierungen«, in: JANKE, Pia und TERESA KOVACS (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*; Wien: Praesens 2011, S. 291–306.
- ANNUSS, Evelyn: »Blackface and Critique. From T.D. Rice to Frederick Douglass«, in: *Forum Modernes Theater* 29/1+2 (2019), http://periodicals.narr.de/index.php/forum_modernes_theater/article/view/4810 (abgerufen am 22.02.2019).
- APPRICH, Clemens: *Vernetzt – Zur Entstehung der Netzwerkgesellschaft*, Bielefeld: transcript 2015.
- ART Gallery NSW: »TV cello, (1976) by Nam June Paik«, in: *Art Gallery NSW* (–), <https://www.artgallery.nsw.gov.au/collection/works/343.2011.a-c/> (abgerufen am 05.07.2017).
- ASHOLT, Wolfgang: »Schlingensief, die Avantgarde und das Theater: (auch) eine historische Begriffsbestimmung«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 61–75.
- ASHOLT, Wolfgang: »Vom Nutzen und Nachteil der Avantgardetheorien für das Verständnis der ästhetisch-politischen Strategien Schlingensiefs«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 53–57.
- AUEROCHS, Bernd: *Die Entstehung der Kunstreligion*, Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006.
- AUEROCHS, Bernd: »Das Bedürfnis der Sinnlichkeit. Möglichkeiten funktionaler Äquivalenz von Religion und Poesie im 18. Jahrhundert«, in: MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 2011, S. 29–44.
- AUGUSTIN, Elisabeth: *BlogLife: zur Bewältigung von Lebensereignissen in Weblogs*, Bielefeld: transcript 2015.
- AUGUSTINUS, Aurelius und Kurt FLASCH: *Bekenntnisse*, Stuttgart: Reclam 1989.
- AUREL, Marc: *Wege zu sich selbst*, hrsg. v. Willy Theiler, Zürich/München: Artemis 1951.
- AVANESSIAN, Armen, Winfried MENNINGHAUS und Jan VÖLKER: *Vita aesthetica: Szenarien ästhetischer Lebendigkeit*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2009.
- BACHMANN, Ingeborg: *Malina: Roman. Mit einem Nachwort von Elfriede Jelinek*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.

- BALKE, Friedrich: »Selbstsorge/Selbsttechnologie«, in: KAMMLER, Clemens, Rolf PARR und Ulrich Johannes SCHNEIDER (Hrsg.): *Foucault-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart: J. B. Metzler 2008, S. 286–291.
- BALL, Hugo: *Der Künstler und die Zeitkrankheit. Ausgewählte Schriften.*, hrsg. v. Hans Burkhard Schlichting, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1988.
- BALL, Hugo: *Flucht aus der Zeit. Sämtliche Werke und Briefe*, Bd. 3, hrsg. v. Ernst Teubner, Göttingen: Wallstein 2017.
- BARTHES, Roland: »Der Tod des Autors«, in: JANNIDIS, Fotis (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Leipzig: Reclam 2000, S. 185–193.
- BENJAMIN, Walter: »Robert Walser«, in: UNSELD, Siegfried (Hrsg.): *Illuminationen: Ausgewählte Schriften*, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1977, S. 349–352.
- BERKA, Roman: »Schlingensief's Animatograph. Time Here Becomes Space«, in: FORREST, Tara und Anna Teresa SCHEER (Hrsg.): *Christoph Schlingensief: Art Without Borders*, Bristol/Chicago: Intellect Books 2010, S. 169–186.
- BERMBACH, Udo: »Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation«, in: *Richard Wagner 21–23/63* (2013), S. 8–15, <http://www.bpb.de/apuz/160061/wagners-politisch-aesthetische-utopie-und-ihre-interpretation?p=all> (abgerufen am 14.03.2016).
- BEUYS, Joseph und Clara BODENMANN-RITTER: *Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf der documenta 5/1972*, geringfügig veränd. 6. Aufl., Berlin: Ullstein 1997.
- BEUYS, Joseph: *Sprechen über Deutschland: Rede vom 20. November 1985 in den Münchner Kammerspielen*, Wangen: FIU 2002.
- BEUYS, Joseph: »Dank an Wilhelm Lehmbruck (Letzte Rede)«, in: *YouTube* (03.12.2010), <https://www.youtube.com/watch?v=8CfCSlimYCw> (abgerufen am 24.03.2016).
- BINCZEK, Natalie, Till DEMBECK und Jörgen SCHÄFER (Hrsg.): *Handbuch Medien der Literatur*, Berlin: de Gruyter 2013.
- BODENHEIMER, Alfred: *Wandernde Schatten: Ahasver, Moses und die Authentizität der jüdischen Moderne*, Göttingen: Wallstein 2013.
- BODENMANN-RITTER, Clara und Joseph BEUYS: *Jeder Mensch ein Künstler: Gespräche auf d. documenta 5/1972*, Frankfurt a. M./Berlin: Ullstein 1988.
- BROCK, Bazon: »Hugo Ball: Fuga Saeculi – Ausstellung/dadasophisches Projekt«, in: *Bazon Brock* (14.09.2007), <http://www.bazonbrock.de/werke/detail/?id=2545> (abgerufen am 09.09.2016).
- BRÖCKLING, Ulrich, Susanne KRASMANN und Thomas LEMKE: *Gouvernementalität der Gegenwart: Studien zur Ökonomisierung des Sozialen*, 6. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2000.
- BRÖCKLING, Ulrich: *Das unternehmerische Selbst: Soziologie einer Subjektivierungsform*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.

- BRUCHER, Rosemarie: *Durch seine Wunden sind wir gebeit: Selbstverletzung als stellvertretende Handlung in der Aktionskunst von Günter Brus*, Wien: Löcker 2008.
- BRUS, Günter, Peter WEIBEL und Theo ALTENBERG (Hrsg.): *Bodyanalysis: actions 1964–1970*, Berlin: Edition Kröthenhayn 2010.
- BRUS, Günter: »Universalmuseum Joanneum – Günter Brus, Zerreißprobe«, in: *Neue Galerie Graz* (2001), <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus-zerreissprobe> (abgerufen am 05.09.2016).
- BÜRGER, Peter: *Nach der Avantgarde*, Weilerswist: Velbrück 2014.
- BURKHARDT, Marcus: *Digitale Datenbanken: eine Medientheorie im Zeitalter von Big Data*, Bielefeld: transcript 2015.
- BUTLER, Judith: *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*, New York: Routledge 2006.
- CANGUILHEM, Georges und Michel FOUCAULT: *Der Tod des Menschen im Denken des Lebens: Georges Canguilhem über Michel Foucault, Michel Foucault über Georges Canguilhem*, hrsg. v. Marcelo Marques, Tübingen: Ed. diskord 1988.
- CANGUILHEM, Georges und Michel FOUCAULT: »Introduction«, *The Normal and the Pathological*, New York: Zone Books 1991, S. 7–25.
- CANGUILHEM, Georges: *Wissenschaftsgeschichte und Epistemologie: gesammelte Aufsätze*, hrsg. v. Wolf Lepenies und Michael Bischoff, Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1979.
- CANGUILHEM, Georges: »Das Lebendige und sein Milieu«, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin: August 2009, S. 233–280.
- CANGUILHEM, Georges: *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin: August 2009.
- CANGUILHEM, Georges: »Die Monströsität und das Monströse«, *Die Erkenntnis des Lebens*, Berlin: August 2009, S. 309–336.
- CANGUILHEM, Georges: *Das Normale und das Pathologische*, hrsg. v. Maria Muhle, Berlin: August 2013.
- CLAR, Peter: »Ich bleibe, aber weg.«: *Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek**, Bielefeld: Aisthesis 2016.
- COUSER, G. Thomas: *Recovering Bodies: Illness, Disability, and Life Writing*, Madison: University of Wisconsin Press 1997.
- COUSER, G. Thomas: *Vulnerable Subjects: Ethics and Life Writing*, Ithaca: Cornell University Press 2003.
- CVETKOVICH, Ann: *An Archive of Feelings: Trauma, Sexuality, and Lesbian Public Cultures*, Durham, NC: Duke University Press 2003.
- CVETKOVICH, Ann: *Depression: A Public Feeling*, Durham, NC: Duke University Press 2012.

- DAVID-Ménard, Monique: *Konstruktionen des Allgemeinen: Psychoanalyse, Philosophie*, Wien: Turia + Kant 1999.
- DE MAN, Paul: »Autobiographie als Maskenspiel«, *Die Ideologie des Ästhetischen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1993, S. 131–146.
- DEAN, Jodi: *Blog Theory: Feedback and Capture in the Circuits of Drive*, Cambridge, UK/Malden, MA: Polity Press 2010.
- DEGELING, Jasmin: »Über die Rhetorik des Spiels bei Foucault«, in: DEUBER-MANKOWSKY, Astrid und Reinhold GÖRLING (Hrsg.): *Denkweisen des Spiels*, Wien: Turia + Kant 2017, S. 103–118.
- DEGELING, Jasmin: »Dramaturgie der Sorge und Ästhetik des Pathos«, in: HISS, Guido u. a. (Hrsg.): *Das Theater der Ruhrtriennale: Die ersten sechzehn Jahre*, Oberhausen: ATHENA 2018, S. 189–195.
- DEGELING, Jasmin: »Kritisches Leben: Schlingensiefs Selbstsorge«, in: EBERT, Olivia u. a. (Hrsg.): *Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 241–250.
- DEGELING, Jasmin: »Heilung durch Kunst? Schlingensiefs Reenactments der Avantgarden der Performancekunst (Ball, Brus, Beuys und Nitsch)«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 173–190.
- DEGENS, Marc: »Herzdokumente: Abfall für alle. Rezension zu: Rainald Goetz, »Abfall für alle. Roman eines Jahres««, in: *satt.org* (2000), http://www.satt.org/literatur/00_10_abfall_1.html (abgerufen am 21.03.2017).
- DELEUZE, Gilles und Félix GUATTARI: *Was ist Philosophie?*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- DELEUZE, Gilles: »Erschöpft«, in: BECKETT, Samuel: *Quadrat, Geister-Trio, ... nur noch Gewölk ... , Nacht und Träume – Stücke für das Fernsehen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1996, S. 49–101.
- DELEUZE, Gilles: *Foucault*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1997.
- DERRIDA, Jacques und Friedrich KITTLER: *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, 2. Aufl., Berlin: Merve 2000.
- DESCARTES, René: *Meditationen: Mit sämtlichen Einwänden und Er widerungen*, hrsg. v. Christian Wohlers, Hamburg: Meiner 2011.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid, Christoph HOLZHEY und Anja MICHAELSEN: »Vitalismus als kritischer Indikator. Der Beitrag der Kulturwissenschaften an der Bildung des Wissens vom Leben«, *Der Einsatz des Lebens*, Berlin: b_books 2009, S. 9–30.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: »Der lebt ja so gern in seinem Grab mit den Toten! Zu Elfriede Jelineks »er nicht als er (zu, mit Robert Walser)«, *Sprache im technischen Zeitalter*, Bd. 153, Köln u. a.: Böhlau 2000, S. 50–65.

- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: *Lara Croft*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2001.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: *Praktiken der Illusion: Kant, Nietzsche, Cohen, Benjamin bis Donna J. Haraway*, Berlin: Vorwerk 8 2007.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: »Kritik des Anthropozentrismus und die Politik des Lebens bei Canguilhem und Haraway«, in: DEUBER-MANKOWSKY, Astrid und Christoph HOLZHEY (Hrsg.): *Situiertes Wissen und Regionale Epistemologie – Zur Aktualität George Canguilhems*, Berlin: Turia + Kant 2013, S. 105–120.
- DEUBER-MANKOWSKY, Astrid: *Queeres Post-Cinema: Yael Bartana, Su Friedrich, Todd Haynes, Sharon Hayes*, Berlin: August 2017.
- DICK, Alexander: »Die romantische Wander-Metapher in Literatur und Musik – Kultur«, in: *Badische Zeitung* (2010), <http://www.badische-zeitung.de/kultur-sonstige/die-romantische-wander-metapher-in-literatur-und-musik> (abgerufen am 29.09.2017).
- DOCUMENTA: »#2 Joseph Beuys und seine Initiative für die direkte Demokratie«, in: *Documenta Archiv* (2018), <https://www.documenta-archiv.de/de/aktuell/termine/1244/2-joseph-beuys-und-seine-initiative-fuer-die-direkte-demokratie> (abgerufen am 06.08.2019).
- DRAUDE, Claude: »Introducing Cyberfeminism«, in: *OBN – Old Boys Network* (2003), http://www.obn.org/reading_room/writings/html/intro.html (abgerufen am 19.03.2018).
- DREYER, Matthias: »Kritik des Vitalen. Zu den epistemologischen Bedingungen von Liveness«, in: CAIRO, Milena u. a. (Hrsg.): *Episteme des Theaters. Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript 2016, S. 77–88.
- DREYER, Matthias: »Kraft des Irrs. Moholy-Nagys Experimentaltheater und die Biozentrik der Moderne«, in: EBERT, Olivia u. a. (Hrsg.): *Theater als Kritik: Theorie, Geschichte und Praktiken der Ent-Unterwerfung*, Bielefeld: transcript 2018, S. 447–460.
- DÜNNE, Jörg und Christian MOSER (Hrsg.): *Automedialität: Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008.
- EICKELMANN, Jennifer: »Hate Speech« und Verletzbarkeit im digitalen Zeitalter: Phänomene mediatisierter Missachtung aus Perspektive der Gender Media Studies, Bielefeld: transcript 2017.
- ENGELMANN, Jonas: *Wurzellose Kosmopoliten: Von Luftmenschen, Golems und jüdischer Popkultur*, Mainz: Ventil 2016, S. 45.
- FABER, Monika u. a. (Hrsg.): *Günter Brus: Werkumkreisung; [anlässlich der Ausstellung Günter Brus, Albertina Wien 7.11.2003–8.2.2004, Neue Galerie am Landesmuseum Joanneum, Graz 20.2.–18.4.2004, Kunsthaus Zug September – No-*

- vember 2004, *Galleria d'Arte Moderna di Bologna 25.11.2004–30.1.2005*], Köln: König 2003.
- FESTSPIELHAUS AFRIKA gGmbH: »Helfen Sie uns bei Fortführung unseres Kulturprogramms im Operndorf Afrika«, in: *betterplace.org* (2016), <https://www.betterplace.org/de/projects/44300-helfen-sie-uns-bei-fortfuhrung-unseres-kulturprogramms-im-operndorf-afrika> (abgerufen am 30.09.2016).
- FICHTE, Johann Gottlieb: *Die Bestimmung des Menschen*, hrsg. v. Fritz Medicus und Erich Fuchs, 5., durchges. Aufl., Hamburg: Meiner 1979.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Ästhetik des Performativen*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- FISCHER-LICHTE, Erika: *Performativität: Eine Einführung*, Bielefeld: transcript 2012.
- FLANAGAN, Bob: *Fuck Journal*, New York: Hanuman 1987.
- FLANAGAN, Bob: »Pain Journal [June]«, in: *Terminals Artists Blogs 2.0* (1999), <http://vv.arts.ucla.edu/terminals/flanagan/06jun.html> (abgerufen am 27.02.2017).
- FORREST, Tara u. a.: *Christoph Schlingensief: Art Without Borders*, Bristol: Intellect Books 2010.
- FOUCAULT, Michel und Maurice FLORENCE: »Foucault«, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 220–225.
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung der Dinge. Eine Archäologie der Humanwissenschaften*, 13. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1974.
- FOUCAULT, Michel: »Technologies of the Self«, in: MARTIN, Luther H., Huck GUTMAN und Patrick H. HUTTON (Hrsg.): *Technologies of the self: a seminar with Michel Foucault*, Amherst: University of Massachusetts Press 1988, S. 16–49.
- FOUCAULT, Michel: *Der Gebrauch der Lüste. Sexualität und Wahrheit*, Bd. 2, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 1989.
- FOUCAULT, Michel: *Die Ordnung des Diskurses*, hrsg. v. Ralf Konersmann und Walter Seitter, Frankfurt a.M: Fischer Taschenbuch 1991.
- FOUCAULT, Michel: *Was ist Kritik?*, Berlin: Merve 1992.
- FOUCAULT, Michel: »Les techniques de soi«, *Dits et écrits 4, 1980–1988*, Paris: Gallimard 1994, S. 783–813.
- FOUCAULT, Michel: »Über sich selbst schreiben«, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a.M: Suhrkamp 2002, S. 137–154.
- FOUCAULT, Michel: »Was ist ein Autor?«, *Schriften zur Literatur*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 235–270.
- FOUCAULT, Michel: *Hermeneutik des Subjekts: Vorlesung am Collège de France (1981/82)*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- FOUCAULT, Michel: »Technologien des Selbst«, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV, 1980–1988*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 966–998.

- FOUCAULT, Michel: »Über sich selbst schreiben«, *Schriften in vier Bänden. Dits et Ecrits. Band IV, 1980–1988*, Bd. IV, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2005, S. 503–521.
- FOUCAULT, Michel: *Sicherheit, Territorium, Bevölkerung: Vorlesung am Collège de France, 1977–1978*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2006.
- FOUCAULT, Michel: *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007.
- FOUCAULT, Michel: »Subjekt und Macht«, *Ästhetik der Existenz. Schriften zur Lebenskunst*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2007, S. 81–104.
- FOUCAULT, Michel: *Die Regierung der Lebenden: Vorlesungen am Collège de France 1979–1980*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.
- FOUCAULT, Michel: *Der Wille zum Wissen. Sexualität und Wahrheit*, Bd. I, 21. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017.
- FOUCAULT, Michel: »Die Anreizung zu Diskursen«, *Sexualität und Wahrheit. Der Wille zum Wissen*, Bd. I, 21. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2017, S. 23–40.
- FREUD, Sigmund: »Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse«, in: *Imago. Zeitschrift für Anwendung der Psychoanalyse auf die Geisteswissenschaften V* (1917), S. 1–7.
- FREUD, Sigmund: »Jenseits des Lustprinzips«, *Gesammelte Werke*, Bd. 13, Leipzig, Wien, Zürich: Internationaler Psychoanalytischer Verlag 1920, S. 1–69.
- FREUD, Sigmund: »Trauer und Melancholie«, *Gesammelte Werke*, Bd. 10 Werke aus den Jahren 1913–1917, 4. Aufl., Frankfurt a. M.: S. Fischer 1967, S. 428–446.
- FRÖHLICH, Gerrit: *Medienbasierte Selbsttechnologien 1800, 1900, 2000: Vom narrativen Tagebuch zur digitalen Selbstvermessung*, Bielefeld: transcript 2018.
- GEITNER, Ursula: »The real thing. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek«, in: DÜNNE, Jörg (Hrsg.): *Automedialität: Subjektconstitution in Schrift, Bild und neuen Medien*, München: Wilhelm Fink 2008, S. 95–125.
- GOETHE-UNIVERSITÄT FRANKFURT: »Goethe-Universität – 1996–2001|Archiv der Frankfurter Poetikvorlesungen«, in: *Goethe-Universität Frankfurt* (–), https://www.uni-frankfurt.de/46262286/1995_96__2001 (abgerufen am 18.05.2017).
- GOETZ, Rainald: *Abfall für alle. Roman eines Jahres*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- GOETZ, Rainald: *Loslabern: Bericht. Herbst 2008*, 2. Aufl., Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- GOETZ, Rainald: »Leben und Schreiben. Der Existenzauftrag der Schrift. Vortrag an der HU Berlin« (10.05.2012), <http://www.geisteswissenschaften.fu-berlin.de/fachbereich/gastprof/mueller/goetz/index.html> (abgerufen am 02.04.2018).
- GOETZ, Rainald: »From the lecture: ›To Live and to Write: The Existence Mission of Writing.«, in: *Hyperion 711* (2013), S. 70–79, https://issuu.com/contramundum/docs/hyp-vol_7-1_2013 (abgerufen am 03.04.2018).
- GOETZ, Rainald: *Klage*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2014.

- GRAEVENITZ, Antje von: »Erlösungskunst oder Befreiungspolitik. Wagner und Beuys«, in: FÖRG, Gabriele (Hrsg.): *Unsere Wagner: Joseph Beuys, Heiner Müller, Karlheinz Stockhausen, Hans Jürgen Syberberg*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 1984, S. 11–49.
- GRIMM, Jacob und Wilhelm GRIMM: »Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm im Wörterbuchnetz«, in: *Wörterbuchnetz* (1971), <http://woerterbuchnetz.de/DWB/?sigle=DWB&mode=Vernetzung&lemid=GN06162#XGN06162> (abgerufen am 22.09.2016).
- GROWTH FROM KNOWLEDGE (GfK): »Das optimierte Selbst«, in: *GfK Verein* (15.11.2014), <https://www.gfk-verein.org/compact/fokusthemen/das-optimierte-selbst> (abgerufen am 29.12.2018).
- GUATTARI, Félix: »On the Production of Subjectivity«, *Chaosmosis: An Ethico-Aesthetic Paradigm*, Bloomington: Indiana Univ. Pr. 1995, S. 1–32.
- HADOT, Pierre: *Philosophie als Lebensform: Geistige Übungen in der Antike*, Berlin: Gatzka 1991.
- HADOT, Pierre: *Philosophie als Lebensform. Antike und moderne Exerzitien der Weisheit*, Frankfurt a. M.: Fischer Taschenbuch 2002.
- HAFFKE, Maren: *Archäologie der Tastatur: musikalische Medien nach Friedrich Kittler und Wolfgang Scherer*, München: Wilhelm Fink 2019.
- HARAWAY, Donna: »A manifesto for Cyborgs: Science, technology, and socialist feminism in the 1980s«, in: *Australian Feminist Studies* 2/4 (1987), S. 1–42, <http://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/08164649.1987.9961538>.
- HARAWAY, Donna: »Ein Manifest für Cyborgs«, *Die Neuerfindung der Natur: Primaten, Cyborgs und Frauen*, Frankfurt a. M.: Campus 1995, S. 33–72.
- HASS, Ulrike: »Der Körper auf der Bühne. Voraussetzungen von Ausdruck und Darstellung«, in: HELLER, Heinz (Hrsg.): *Der Körper im Bild: Schauspielen – Darstellen – Erscheinen*, Marburg: Schüren 1999, S. 31–46.
- HASS, Ulrike: »Das Bergwerk Einar Schleeß: Hören & Sehen«, in: *TheWis – Online-Zeitschrift für Theaterwissenschaft Schleeßblock I* (2006), <http://www.theater-wissenschaft.de/das-bergwerk-einar-schleeß-hoeren-sehen/> (abgerufen am 27.09.2017).
- HASS, Ulrike: »Theaterästhetik«, in: JANKE, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013, S. 62–67.
- HASS, Ulrike: »Das Nein, der Tod und die Zeit. Jelineks widerständiges Schreiben«, in: BÉHAGUE, Emmanuel (Hrsg.): *GegenWorte – GegenSpiele: Zu einer neuen Widerstandsästhetik in Literatur und Theater der Gegenwart*, Bielefeld: transcript 2018, S. 181–197.
- HAUSHOFER, Marlen: *Die Wand*, Berlin: List 2004.

- HECKMANN-JanZ, Kirsten: »Zeitreisen: ›Greif zur Feder, Kumpell!‹ Vor 50 Jahren: Der Bitterfelder Weg in der DDR-Kulturpolitik«, in: *Deutschlandradio Kultur* (22.04.2009), http://www.deutschlandradiokultur.de/greif-zur-feder-kumpell.984.de.html?dram:article_id=153464 (abgerufen am 25.04.2014).
- HEGEMANN, Carl: »Sterben lernen? Christoph Schlingensiefs Beschäftigung mit dem Tod«, in: JANKE, Pia und Teresa KOVACS (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler: Christoph Schlingensief*, Wien: Praesens 2011, S. 328–341.
- HEGENBART, Sarah und Sarah WILSON: »The Transformative Power of Art – Richard Wagner’s Gesamtkunstwerk and Christoph Schlingensief’s participatory experiment: Opera Village Africa«, in: *The Courtauld Institute of Art* (06.02.2016), <http://courtauld.ac.uk/event/the-transformative-power-of-art> (abgerufen am 04.05.2016).
- HERRMANN, Hans-Christian von: *Das Archiv der Bühne: eine Archäologie des Theaters und seiner Wissenschaft*, München: Wilhelm Fink 2005.
- HERRNDORF, Wolfgang: »Arbeit und Struktur«, in: *Arbeit und Struktur* (2013.2010), <http://www.wolfgang-herrndorf.de/> (abgerufen am 03.08.2016).
- HERRNDORF, Wolfgang: *Arbeit und Struktur*, Berlin: Rowohlt 2013.
- HOFF, Johannes: *Kontingenz, Berührung, Überschreitung: Zur philosophischen Propädeutik christlicher Mystik nach Nikolaus von Kues*, 2. Aufl., Freiburg: Karl Alber 2007.
- HOFF, Johannes: »Leben in Fülle. Schlingensiefs Dekonstruktion der (Post-)Moderne«, in: GAENSHEIMER, Susanne (Hrsg.): *Christoph Schlingensief. Deutscher Pavillon 2011. 54. Internationale Kunstausstellung La Biennale di Venezia*, Köln: Kiepenheuer & Witsch 2011, S. 216–224.
- HOFF, Johannes: »Aber sprich nur ein Wort« Erinnerungen an Christoph Schlingensief, in: *feinschwarz.net* (02.11.2016), <http://www.feinschwarz.net/aber-sprich-nur-ein-wort-erinnerungen-an-christoph-schlingensief/> (abgerufen am 10.11.2016).
- HONNETH, Axel und Martin SAAR (Hrsg.): *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption: Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003.
- HÖRISCH, Jochen: »Figuren des Glücks in der Romantik. Wanderung ins Anderswo«, in: ders.: *Glück*, Stuttgart: J. B. Metzler 2011, S. 219–223.
- HUBER, Eva: »Vorwort«, in: HUBER, Eva (Hrsg.): *Technologien des Selbst: Zur Konstruktion des Subjekts*, Basel: Stroemfeld 2000, S. 8–14.
- IMBRASAITTE, Jurgita: *Die révolution im Tanz: Vom König zum modernen Subjekt*, München: epodium 2018.
- JANDL, Paul: »Mit Tricktinte«, in: *Neue Zürcher Zeitung* (26.04.2007), <https://www.nzz.ch/articleF4QSY-1.149090> (abgerufen am 13.09.2018).

- JANKE, Pia und Teresa KOVACS: *Der Gesamtkünstler: Christoph Schlingensiefel*, Wien: Praesens Verlag 2011.
- JANKE, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart: J. B. Metzler 2013.
- JELINEK, Elfriede: *Die Klavierspielerin*, 47. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1986.
- JELINEK, Elfriede: *Die Liebhaberinnen*, 36. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1989.
- JELINEK, Elfriede: *Lust*, 14. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 1992.
- JELINEK, Elfriede: *Die Kinder der Toten*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995.
- JELINEK, Elfriede: *Jelineks Wahl: literarische Verwandtschaften*, hrsg. v. Brigitte Landes, München: Btb 1998.
- JELINEK, Elfriede: *Ein Sportstück*, 4. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1999.
- JELINEK, Elfriede: *Gier: Ein Unterhaltungsroman*, 5. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002.
- JELINEK, Elfriede: *Macht nichts: eine kleine Trilogie des Todes*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch 2002.
- JELINEK, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen*, 2. Aufl., Berlin: Berlin Taschenbuch 2004.
- JELINEK, Elfriede: »Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)«, *Der Tod und das Mädchen*, 2. Aufl., Berlin: Berlin Taschenbuch 2004, S. 101–143.
- JELINEK, Elfriede: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser): Ein Stück*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2004.
- JELINEK, Elfriede: »Nobelpredigt: Im Abseits«, in: *Nobelprize.org* (2004), http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html (abgerufen am 07.12.2016).
- JELINEK, Elfriede: »Im Abseits.«, in: *elfriedejelinek.com* (09.01.2005), <http://204.200.212.100/ej/fnobel.htm> (abgerufen am 18.01.2014).
- JELINEK, Elfriede: »Neid (mein Abfall von allem). Ein Privatroman«, in: *elfriedejelinek.com* (2008.2007), <http://www.elfriedejelinek.com/fneid1.htm> (abgerufen am 14.10.2018).
- JELINEK, Elfriede: »Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu »Neid)«, in: *elfriedejelinek.com* (25.06.2008), <http://204.200.212.100/ej/fanmerk.htm> (abgerufen am 04.09.2019).
- JELINEK, Elfriede: »Tod-krank.Doc«, in: *elfriedejelinek.com* (2014.2009), <http://elfriedejelinek.com/> (abgerufen am 08.04.2015).
- JELINEK, Elfriede: »Wer oder was? Zu André Müllers Interviews«, in: MÜLLER, André: »Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«: *letzte Gespräche und Begegnungen*, 2. Aufl., München: LangenMüller 2011, S. 7–10.

- JELINEK, Elfriede: *Winterreise: Ein Theaterstück*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2011.
- JELINEK, Elfriede: »Textflächen«, in: *elfriedejelinek.com* (17.02.2013), <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (abgerufen am 23.03.2017).
- JELINEK, Elfriede: »Es ist Sprechen und aus«, in: *elfriedejelinek.com* (15.11.2013), <http://www.elfriedejelinek.com/> (abgerufen am 24.04.2014).
- JELINEK, Elfriede: »Neid (frühere Fassung)«, in: *Webarchive* (20.03.2014), https://archive.is/http://204.200.212.100/wessely/fneid* (abgerufen am 28.08.2018).
- JELINEK, Elfriede: »Neid. Privatroman. Erstes Kapitel«, in: *elfriedejelinek.com* (08.12.2016), <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fneid1.htm#25> (abgerufen am 28.08.2018).
- KAFKA, Franz: *Der Process*, Stuttgart: Reclam 1998.
- KASTBERGER, Klaus: »Herzstich, ganz ohne Messer«, in: *Die Presse* (2008), <https://diepresse.com/home/spectrum/literatur/382767/Herzstich-ganz-ohne-Messer> (abgerufen am 13.09.2018).
- KÉRÉ, Francis: »Kéré Architecture: About our work«, in: *Kéré Architecture* (–), <http://kearchitecture.com> (abgerufen am 28.09.2016).
- KINNEY, Alison: »Christoph Schlingensief: Blood, Blackface, and the Total Works of Wagner«, in: *TheMantle* (04.09.2014), <http://www.mantlethought.org/arts-and-culture/christoph-schlingensief-blood-blackface-and-total-works-wagner> (abgerufen am 23.02.2017).
- KIRSCH, Sebastian: *Chor-Denken: Sorge, Wahrheit, Technik*, Paderborn: Wilhelm Fink 2020.
- KITTLER, Friedrich: »Wie man abschafft, wovon man spricht. Der Autor von ›Ecce Homo‹«, in: DERRIDA, Jacques (Hrsg.): *Nietzsche – Politik des Eigennamens. Wie man abschafft, wovon man spricht*, Berlin: Merve 2000, S. 65–99.
- KITTLER, Friedrich: »Weltatem. Über Wagner's Medientechnologie«, in: GUMBRECHT, Hans Ulrich (Hrsg.): *Das Nahen der Götter vorbereiten*, München: Wilhelm Fink 2012, S. 30–47.
- KLEIN, Melanie: »Neid und Dankbarkeit«, in: *Psyche, Psychosozial-Verlag 111/5* (1957), S. 241–255.
- KLUGE, Alexander: »Deutscher Pavillon Biennale 2011. Christoph Schlingensief on Richard Wagner«, in: *Deutscher Pavillon Biennale* (2007), <http://archiv.deutscher-pavillon.org/2011/de/alexander-kluge-alexander-kluge-die-vollstaendige-fassung-eines-barocken-einfalls-von-christoph-schlingensief> (abgerufen am 04.09.2019).
- KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Fink 2019.

- KNAPP, Lore: »Ästhetik der Transzendenz. Christoph Schlingensiefs Parodie der Kunstreligion«, in: MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 2011, S. 241–262.
- KNAPP, Lore: *Künstlerblogs: Zum Einfluss der Digitalisierung auf literarische Schreibprozesse (Goetz, Schlingensief, Herrndorf)*, Berlin: Ripperger&Kremers 2014.
- KNAPP, Lore: *Formen des Kunstreligiösen: Peter Handke – Christoph Schlingensief, Paderborn: Wilhelm Fink 2015.*
- KNAPP, Lore: »Radikale Autonomie und Eigenleben im Film ›Tunguska. Die Kisten sind da««, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 93–110.
- KÖHLER, Marie, Chris WAWRZYNAK und Christiane KUHLMANN: *Mach dir ein Bild. Fotoarbeiten von den Kindern aus dem Christoph Schlingensief Operndorf Afrika Burkina Faso*, Bönen: Kettler 2013.
- KÖHLER, Marie: »Über das Projekt«, in: *Mach Dir ein Bild* (2013), <http://www.machdereinbild.com/projektbeschreibung-burkina/> (abgerufen am 08.03.2017).
- KÖHNEN, Ralph: *Selbstpoetik 1800–2000: Ich-Identität als literarisches Zeichenrecycling*, Frankfurt/New York: Peter Lang 2001.
- KÖHNEN, Ralph: »Sich (Er)Zählen. Die Mediologie des Tagebuchs«, in: FRICKEL, Daniela A. und Jan M. BOELMANN (Hrsg.): *Literatur – Lesen – Lernen: Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013, S. 197–214.
- KOVACS, Teresa: *Drama als Störung: Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas*, Bielefeld: transcript 2016.
- KOVACS, Teresa: »Flowing Space. Theater – Raum – Bewegung bei Christoph Schlingensief und Friedrich Kiesler«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 153–172.
- KREKNIN, Innokentij: *Poetiken des Selbst: Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst*, Berlin: Walter de Gruyter 2014.
- KRÖLL, Kathrin: »Theater- und Kulturgeschichtsschreibung für eine ›germanische Zukunft Europas«. Theorien und Methoden der Wiener Much-Schule (Weiser, Höfler, Wolfram, Stumpfl) und das Konstrukt eines ›anderen‹ Mittelaltertheaters«, in: *Maske und Kothurn 55 1–2 | Theater/Wissenschaft im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Fachgeschichte* (2009), S. 133–174.
- LAGASNERIE, Geoffroy de: *Michel Foucaults letzte Lektion. Über Neoliberalismus, Theorie und Politik*, übers. von. Isolde Schmitt, Wien: Passagen 2018.
- LANDES, Brigitte und Elfriede JELINEK: *Jelineks Wabl. Literarische Verwandtschaften*, München: btb Verlag 1998.

- LANG, Lena: »Elfriede privat?! Elfriede Jelineks digitale Selbstinszenierung«, in: *Textpraxis 11/12* (2016), S. 1–20, <http://www.uni-muenster.de/Textpraxis/lena-lang-elfriede-jelineks-digitale-selbstinszenierung> (abgerufen am 19.04.2017).
- LARGIER, Niklaus: »Mysticism, Modernity, and the Invention of Aesthetic Experience«, in: *Representations 105/1* (2009), S. 37–60.
- LEHMANN, Fabian: »Christoph Schlingensiefels Operndorf in Burkina Faso – Eine innovative Form interkultureller Zusammenarbeit?«, Leuphana Lüneburg 2013, <http://opus.uni-lueneburg.de/opus/volltexte/2013/14256/pdf/MasterarbeitFabianLehmann.pdf> (abgerufen am 03.05.2016).
- LEJEUNE, Philippe: »Der autobiographische Pakt«, in: NIGGL, Günter (Hrsg.): *Die Autobiographie: zu Form und Geschichte einer literarischen Gattung*, 2., um ein Nachw. zur Neuausg. und einen bibliogr. Nachtr. erg. Aufl., Darmstadt: Wiss. Buchges. 1998.
- LEMKE, Thomas: »Gouvernementalität«, in: KLEINER, M. S. (Hrsg.): *Michel Foucault. Eine Einführung in sein Denken*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag 2001, S. 108–122.
- LEMKE, Thomas: »Geschichte und Erfahrung. Michel Foucault und die Spuren der Macht«, in: *Michel Foucault: Analytik der Macht. Frankfurt a. M.* (2005), S. 317–348.
- LEWER, Debbie: »Fuga Saeculi – Hugo Ball. (Reader)« 2007, <http://www.surrealismcentre.ac.uk/papersofsurrealism/journal6/acrobat%20files/articles/lewerpdf.pdf> (abgerufen am 09.09.2016).
- LINDHOLM, Sven: *Inszenierte Metamorphosen: Beuys' Aktionen vor dem Hintergrund von Goethes Gestalttheorie*, Freiburg: Rombach 2008.
- LINSE, Ulrich: »Völkisch-rassistische Siedlungen in der Lebensreform«, in: PUSCHNER, Uwe, Walter SCHMITZ und Justus H. ULBRICHT (Hrsg.): *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918*, Berlin: Walter de Gruyter 1996, S. 397–410.
- LÜCKE, Bärbel: *www.todsuede.com: Lesarten zu Elfriede Jelineks Neid*, Wien: Praesens 2009.
- MAASEN, Sabine u. a.: *Das beratene Selbst: Zur Genealogie der Therapeutisierung in den »langen« Siebzigern*, Bielefeld: transcript 2011.
- MAYER, Ralf (Hrsg.): *Inszenierung und Optimierung des Selbst: zur Analyse gegenwärtiger Selbsttechnologien*, Wiesbaden: Springer VS 2013.
- MAYER, Verena und Roland KOBERG: *Elfriede Jelinek: Ein Porträt*, überarb. u. erw. Aufl., Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- MAYER, Verena und Roland KOBERG: »Der Wanderer. Robert Walser als Vater-Imago im Werk von Elfriede Jelinek«, in: *Autour de Jelinek. Regards croisés sur une artiste autrichienne [carnet de recherche]*, (05.05.2014), <https://jelinek.hypotheses.org/824>.

- MBEMBE, Achille: »African Modes of Self-Writing«, in: *Public Culture* 14/1 (2002), S. 239–273, https://muse.jhu.edu/journals/public_culture/v014/14.1mbembe.html (abgerufen am 07.01.2016).
- MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Der Ursprung des Konzepts um 1800*, Bd. 1, Berlin: de Gruyter 2011.
- MEIER, Albert, Alessandro COSTAZZA und Gérard LAUDIN (Hrsg.): *Kunstreligion. Diversifizierung des Konzepts um 2000*, Bd. 3, Berlin: De Gruyter 2011.
- MEIER, Albert (Hrsg.): *Kunstreligion: Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*, Bd. 2, Berlin: de Gruyter 2012.
- MEISTER, Monika: »Zirkulationen des Schmerzes. Schlingensiefel Fluxus-Oratorium ›Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹ und die Katharsis«, in: JANKE, Pia und Teresa KOVACS (Hrsg.): *Der Gesamtkünstler: Christoph Schlingensiefel*, Wien: Praesens 2011, S. 96–111.
- MENKE, Christoph: »Zweierlei Übung. Zum Verhältnis von sozialer Disziplinierung und ästhetischer Existenz«, in: HONNETH, Axel (Hrsg.): *Michel Foucault: Zwischenbilanz einer Rezeption – Frankfurter Foucault-Konferenz 2001*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2003, S. 283–299.
- MENKE, Christoph: *Kraft: ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2008.
- MENNEKES, Friedhelm und Joseph BEUYS: *Joseph Beuys, Manresa: eine Fluxus-Demonstration als geistliche Übung zu Ignatius von Loyola*, Frankfurt a. M.: Insel 1992.
- MENNEKES, Friedhelm: *Joseph Beuys – Christus denken/Thinking Christ*, Stuttgart: Katholisches Bibelwerk 1996.
- MENNEKES, Friedhelm: »Krankheit als Freisetzung«, in: *Schmerz* 21/4 (2007), S. 353–358, <http://link.springer.com/article/10.1007/s00482-007-0561-4> (abgerufen am 19.08.2016).
- MEYER, Eva: *Die Autobiographie der Schrift*, Basel: Stroemfeld/Roter Stern 1989.
- MONOPOL: »Wyss vs. Beuys: Die Reaktionen«, in: *Monopol – Magazin für Kunst und Leben* (03.04.2009), <https://www.monopol-magazin.de/wyss-vs-beuys-die-reaktionen> (abgerufen am 10.01.2018).
- MONTAIGNE, Michel Eyquem de: *Essais*, übers. von. Arthur Franz, Köln: Anaconda 2005.
- MORITZ, Karl-Philipp, Karl Friedrich PÖCKELS und Salomon MAIMON: »Magazin zur Erfahrungsseelenkunde – Digitale Edition«, in: *Digitale Edition* (1793.1783), <http://telota.bbaw.de/mzel/#> (abgerufen am 05.08.2019).
- MOSER, Christian: *Buchgestützte Subjektivität: literarische Formen der Selbstsorge und der Selbsthermeneutik von Platon bis Montaigne*, Tübingen: Niemeyer 2006.

- MUHLE, Maria: *Eine Genealogie der Biopolitik. Zum Begriff des Lebens bei Foucault und Canguilhem*, Bielefeld: transcript 2008.
- MUHLE, Maria: »Reenactments der Macht. Überlegungen zu einer medialen Historiographie«, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft* 56/2 (2011), S. 263–274.
- MUHLE, Maria: »History will repeat itself. Für eine (Medien-)Philosophie des Reenactments«, in: ENGELL, LORENZ, Frank HARTMANN und Christiane Voss (Hrsg.): *Körper des Denkens. Neue Positionen der Medienphilosophie*, München: Wilhelm Fink 2013, S. 113–134.
- MÜHLEMANN, Kaspar: *Christoph Schlingensiefel und seine Auseinandersetzung mit Joseph Beuys. Mit einem Nachwort von Anna-Catharina Gebbers und einem Interview mit Carl Hegemann*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2011.
- MÜLLER, André und Elfriede JELINEK: »Interview mit Elfriede Jelinek (2004)«, »Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«: *Letzte Gespräche und Begegnungen. Mit einem Vorwort von Elfriede Jelinek*, München: LangenMüller 2011, S. 120–137.
- MÜLLER, André und Elfriede JELINEK: »Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe!«: *letzte Gespräche und Begegnungen*, 2. Aufl., München: LangenMüller 2011.
- MÜLLER, André: »Ich lebe nicht.« Interview mit Elfriede Jelinek 1990«, in: *ZEIT* (22.06.1990), <http://204.200.212.100/andremuller/elfriede%20jelinek%201990.html> (abgerufen am 19.05.2014).
- MÜLLER, André: »Wer oder was? Zu André Müllers Interviews«, *Sie sind ja wirklich eine verdammte Krähe! Letzte Gespräche und Begegnungen*, München: LangenMüller 2011, S. 7–10.
- MÜLLER, ERNST: *Ästhetische Religiosität und Kunstreligion in den Philosophien von der Aufklärung bis zum Ausgang des deutschen Idealismus*, Berlin: De Gruyter 2004.
- MÜLLER, Frank Max: »Mehr Leben! Christoph Schlingensiefels ›Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹ als Theater der Anerkennung«, in: CAIRO, Milena u. a. (Hrsg.): *Episteme des Theaters Aktuelle Kontexte von Wissenschaft, Kunst und Öffentlichkeit*, Bielefeld: transcript 2016, S. 469–475.
- MÜLLER, Klaus-Detlef: *Autobiographie und Roman: Studien zur literarischen Autobiographie der Goethezeit*, Tübingen: Niemeyer 1976.
- MÜLLER, Wolfgang: »Joseph Beuys Entmystifizierung: Vom Kampfpilot zum Streetfighter«, in: *die tageszeitung* (10.2008), <http://www.taz.de/!5173832/> (abgerufen am 23.03.2016).
- MULVEY, Laura: *Visual and other pleasures*, 2. Aufl., Houndmills/New York: Palgrave Macmillan 2009.
- MUNGEN, Anno und Ulrike HARTUNG: *Mitten im Leben: Musiktheater von der Oper zur Everyday Performance*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2011.

- NEUFELD, Anna Katharina: »Der Sterberaum als Bühne des Übergangs. Raum-Inszenierungen in palliativmedizinischen und autobiografischen Texten«, in: *Zeitschrift für Germanistik* 25/3 (2015), S. 514–524, <https://www.ingentaconnect.com/content/plg/zfg/2015/00000025/00000003/art00003#> (abgerufen am 02.04.2019).
- NIETZSCHE, Friedrich: *Der Fall Wagner. Götzen-Dämmerung. Der Antichrist. Ecce homo. Dionysos-Dithyramben. Nietzsche contra Wagner*. KSA Bd. 6, hrsg. v. Maz-zino Montinari und Giorgio Colli, München: dtv 1999.
- NITSCH, Hermann: »Das 2-Tage-Spiel des Orgien Mysterien Theaters«, in: *Hermann Nitsch* (2004), <http://www.nitsch.org/static/2-tage-spiel-41775tvd-OMT2004.pdf> (abgerufen am 03.09.2016).
- NITSCH, Herrmann: »2-Tage-Spiel des Orgien-Mysterien-Theaters, 31. Juli bis 2. August 2004«, in: *Hermann Nitsch* (2004), <http://www.nitsch.org/index-de.html> (abgerufen am 28.11.2014).
- NÜCHTERN, Klaus und Wolfgang KRALICEK: »Stolz ist mir sehr fremd«, in: *Der Falter* (02.05.2007), <https://www.falter.at/archiv/wp/stolz-ist-mir-sehr-fremd> (abgerufen am 13.09.2018).
- NÜCHTERN, Klaus: »Unbelehrbar misanthropisch. Interview mit Elfriede Jelinek«, in: *taz* (10.08.1998), <https://taz.de/!1331130/> (abgerufen am 28.08.2019).
- OPERNDORF AFRIKA: »Gesundheit«, in: *Operndorf Afrika* (–), <http://www.operndorf-afrika.com/fokus/gesundheit/> (abgerufen am 19.02.2019).
- OPERNDORF AFRIKA: »Von Afrika lernen – Die Schule des Operndorf Afrika«, in: *Operndorf Afrika* (–), <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/in-afrika-lernen.html> (abgerufen am 30.09.2016).
- O'Reilly, Tim: »What Is Web 2.0« (2005), <https://www.oreilly.com/pub/a/web2/archive/what-is-web-20.html> (abgerufen am 19.03.2018).
- PARR, Mike und Peter KENNEDY: »Fluxfilm No. 36 – Neuer Berliner Kunstverein – Video-Forum« (1970), https://www.nbk.org/video-forum/werk/Flux_Film_no_36.html (abgerufen am 02.08.2019).
- PATERSON, Nancy: »Cyberfeminism«, in: *vacuumwoman.com* (1996), <http://www.vacuumwoman.com/CyberFeminism/cf.txt> (abgerufen am 21.08.2018).
- PETERS, Kathrin und Andrea SEIER: *Gender & Medien-Reader*, Zürich/Berlin: Diaphanes 2015.
- PHILIPP, Elena: »Der blinde Fleck«, in: *Theatertreffen-Blog 2018* (04.05.2018), <https://theatertreffen-blog.de/tt18/der-blinde-fleck/> (abgerufen am 22.02.2019).
- PINAKOTHEK der Moderne: »The multiples of Joseph Beuys: an online selection of works drawn from the collections of the Pinakothek der Moderne in Munich«, in: *Pinakothek der Moderne, München* (–), <http://pinakothek-beuys-multiples>.

- de/product/ja-ja-ja-ja-nee-nee-nee-nee-2/?random=331187541 (abgerufen am 07.08.2019).
- PLATH, Sylvia: *Die Glasglocke*, übers. von. Reinhard Kaiser, Frankfurt a. M.: Suhrkamp 2009.
- POKORNY, Erwin: »Die sogenannte Tischplatte mit den Sieben Todsünden und den vier letzten Dingen«, in: *Frühneuzeit-Info Sonderausgabe: Die sieben Todsünden in der Frühen Neuzeit* 21, Bd. 1+2 (2010), S. 35–43, https://www.academia.edu/10099751/_Die_sogenannte_Tischplatte_mit_den_Sieben_Tods%C3%BCnden_und_den_vier_letzten_Dingen_in_Fr%C3%BChneuzeit-Info_2010_Jg._21_Heft_1_2_Sonderband_Die_Sieben_Tods%C3%BCnden_in_der_Fr%C3%BChen_Neuzeit_35-43 (abgerufen am 04.09.2019).
- POTTBECKERS, Jörg: »Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken«. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman ›Neid«, in: *JeliNetz* (02.01.2011), <https://jelinetz.com/2011/01/02/jorg-pottbeckers-man-soll-den-text-ueberhaupt-nicht-ausdrucken-medialer-uebergang-und-narratives-identitaetsspiel-in-elfriede-jelineks-internetroman-neid/> (abgerufen am 13.09.2018).
- PROBST, Carsten: »Kalendenderblatt: 24-Stunden-Happening in Wuppertal – Die letzte Sternstunde der Fluxusidee« (05.06.2015), http://www.deutschlandfunk.de/24-stunden-happening-in-wuppertal-die-letzte-sternstunde.871.de.html?dram:article_id=321690 (abgerufen am 05.07.2017).
- PUSCHNER, Uwe, Walter SCHMITZ und Justus H. ULBRICHT: *Handbuch zur »Völkischen Bewegung« 1871–1918*, Berlin: Walter de Gruyter 1996.
- RAUNIG, Gerald: *DIVIDUUM*, Wien: transversal texts 2014.
- RECKWITZ, Andreas: *Das hybride Subjekt: eine Theorie der Subjektkulturen von der bürgerlichen Moderne zur Postmoderne*, Weilerswist: Velbrück 2006.
- RECKWITZ, Andreas: *Die Gesellschaft der Singularitäten: zum Strukturwandel der Moderne*, Berlin: Suhrkamp 2017.
- REIKAT, Andrea: »The Schlingensief Opera in Burkina Faso – A (Poisoned?) Gift«, in: LEHMANN, Fabian, Nadine SIEGERT und Ulf VIERKE (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefel's crossing of Wagner and Africa*, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2017, S. 151–158.
- REINHARDT-Becker, Elke: »Georg Lukács: Die Theorie des Romans (1916)«, in: *Einladung zur Literaturwissenschaft* (2009), http://www.einladung-zur-literaturwissenschaft.de/?option=com_content&view=article&id=141%253A4-2-3-5-die-theorie-des-romans&catid=39%253Akapitel-4&Itemid=1 (abgerufen am 12.12.2017).
- RELLSTAB, Ludwig: »Leise flehen meine Lieder«, in: *Volksliederarchiv* (1827), <https://www.volksliederarchiv.de/leise-flehen-meine-lieder/> (abgerufen am 17.08.2017).

- RETTBERG, Jill Walker: *Seeing Ourselves Through Technology*, London: Palgrave Macmillan UK 2014.
- RIEGEL, Hans Peter: *Beuys: die Biographie*, Berlin: Aufbau 2013.
- ROHDE, Gerhard: »Schönste Gelassenheit auf der Gerümpelbühne. Boulez mit Schlingensiefel ›Parsifal‹ und Thielemann mit Arlauds ›Tannhäuser‹ in Bayreuth«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (01.08.2005), <http://www.schlingensiefel.com/projekt.php?id=t044> (abgerufen am 24.02.2017).
- ROOCK, Marco: »Die (Un)Lust an der Selbstoptimierung. Subjektivität im neoliberalen Kapitalismus«, in: *Psychologie und Gesellschaftskritik* 39/2/3 (2015), S. 7–26.
- ROSE, Nikolas: *Governing the Soul: the Shaping of the Private Self*, London: Routledge 1990.
- ROSE, Nikolas: *Inventing our selves: psychology, power and personhood*, Cambridge: Cambridge Univ. Press 1998.
- ROSSMANN, Andreas: »Christoph Schlingensiefel: Heile, heile, Angst«, in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* (2008), <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buehne-und-konzert/christoph-schlingensiefel-heile-heile-angst-1698170.html> (abgerufen am 15.08.2016).
- SALETTA, Esther: »Die Allegorie ›des Sehens‹ in Hieronymus Boschs Tafelbild ›Die sieben Todsünden‹ und in Elfriede Jelineks Fortsetzungs-Roman ›Neid‹«, in: *JeliNetz* (17.06.2017), <http://jelinetz.com/2007/06/17/ester-saletta-die-allegorie-des-sehens-in-hieronymus-boschs-tafelbild-die-sieben-tod-sunden-und-in-elfriede-jelineks-fortsetzungs-roman-neid/> (abgerufen am 04.09.2019).
- SCHAEER, Anna Terese: »A Campsite for the Avant-Garde and a Church in Cyberspace: Christoph Schlingensiefel's Dialogue with Avant-Gardism«, in: VANDERBEEKEN, Robrecht und Christel STALPAERT (Hrsg.): *Bastard or Playmate? Adapting Theatre, Mutating Media and Contemporary Performance Arts*, Amsterdam: Amsterdam University Press 2012, S. 57–76.
- SCHLINGENSIEFEL, Christoph und Carl HEGEMANN: »Programmbeilage zu ›Eine Kirche der Angst vor dem Fremden in mir‹« (2008), http://www.kirche-der-angst.de/presse/schlingensiefel_programm.pdf (abgerufen am 04.09.2019).
- SCHLINGENSIEFEL, Christoph und Carl HEGEMANN: »Burgtheater Wien Programmheft Nr. 194 zu: ›Mea Culpa – Eine ReadyMadeOper‹«, in: *Mea Culpa* (20.03.2009), http://mea-culpa.at/09_docs/mea_culpa_programmheft.pdf (abgerufen am 18.07.2017).
- SCHLINGENSIEFEL, Christoph: »Aktueller Blog von Christoph Schlingensiefel«, in: *SCHLINGENBLOG* (–), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/> (abgerufen am 05.08.2016).

- SCHLINGENSIEF, Christoph: »Vision Operndorf Afrika«, in: *Operndorf Afrika* (–), <http://www.operndorf-afrika.com/vision/#schlingensief> (abgerufen am 18.02.2019).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »100 Jahre CDU. Spiel ohne Grenzen«, in: *schlingensief.com* (1993), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t001> (abgerufen am 05.10.2016).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »CHANCE 2000 – PARTEI DER LETZTEN CHANCE/WAHLKAMPFZIRKUS '98/WAHLKAMPFTOURNEE/WAHLDEBAKEL '98«, in: *schlingensief.com* (1998), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t014> (abgerufen am 05.08.2019).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »Pressemitteilung zu Schlingensiefs ›Animatograph – Island Edition‹: ›House of Obsession!«, in: *schlingensief.com* (07.05.2005), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t052> (abgerufen am 14.03.2017).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »AREA 7 – Matthäusexpedition mit Christoph Schlingensief«, in: *SCHLINGENBLOG* (2006), <http://www.schlingensief.com/projekt.php?id=t054> (abgerufen am 18.08.2016).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »Umstrittene Aktionskunst von Hermann Nitsch: Rasierklingen raus, Schmerzbekenntnis!«, in: *sueddeutsche.de* (30.11.2006), <http://www.sueddeutsche.de/kultur/umstrittene-aktionskunst-von-hermann-nitsch-raasierklingen-raus-schmerz-bekenntnis-1.801854> (abgerufen am 04.09.2019).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »GESCHOCKTE PATIENTEN – WEGE ZUR AUTONOMIE« (30.08.2009), www.geschockte-patienten.de (abgerufen am 15.08.2019).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: *So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung*, München: btb Verlag 2010.
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »Unsere Oper ist ein Dorf«, in: *Operndorf Afrika* (08.02.2010), <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/unsere-oper-ist-ein-dorf.html> (abgerufen am 26.09.2016).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »DATEN, Fakten, Hugo ball...«, in: *SCHLINGENBLOG* (18.05.2010), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/05/18/daten-fakten-hugo-ball/> (abgerufen am 11.08.2016).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »SCHLINGENBLOG: DATEN, Fakten, Hugo ball...«, in: *Webarchive* (18.05.2010), <http://web.archive.org/web/20100824105553/http://schlingenblog.posterous.com/daten-fakten-hugo-ball> (abgerufen am 07.08.2019).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »WIE SOLL ES JETZT WEITERGEHEN?«, in: *SCHLINGENBLOG* (28.06.2010), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/06/28/wie-soll-es-jetzt-weitergehen/> (abgerufen am 26.02.2019).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »DIE BILDER VERSCHWINDEN AUTOMATISCH UND ÜBERMALEN SICH SO ODER SO ! – »ERINNERN HEISST : VERGESSEN !!« (Da können wir ruhig unbedingt auch mal schlafen!)«, in: *SCHLINGEN-*

- BLOG (07.08.2010), <http://www.peter-deutschmark.de/schlingenblog/2010/08/07/07-08-2010-die-bilder-verschwinden-automatisch/> (abgerufen am 05.08.2016).
- SCHLINGENSIEF, Christoph: *Ich weiß, ich war's*, 3. Aufl., Köln: Kiepenheuer&Witsch 2012.
- SCHLINGENSIEF, Christoph: »Universität Witten/Herdecke kooperiert mit dem Operndorf Afrika«, in: *schlingensief.com* (23.08.2012), <http://www.schlingensief.com/weblog/?p=699> (abgerufen am 30.09.2016).
- SCHMIDT, Nina: »Confronting Cancer Publicly: Christoph Schlingensief's So schön wie hier kanns im Himmel gar nicht sein! Tagebuch einer Krebserkrankung«, in: *Oxford German Studies* 44/1 (2015), S. 100–112.
- SCHMIDT, Nina: *The wounded self: writing illness in twenty-first-century German literature*, Rochester: Camden House 2018.
- SCHNEEDE, Uwe M.: *Joseph Beuys: Die Aktionen*, Ostfildern-Ruit bei Stuttgart: Hatje Cantz 1993.
- SCHNEIDER, Manfred: *Die erkaltete Herzensschrift: der autobiographische Text im 20. Jahrhundert*, München: C. Hanser 1986.
- SCHNEIDER, Manfred: »Das Geschenk der Lebensgeschichte: die Norm. Der autobiographische Text/Test um Neunzehnhundert«, in: WETZEL, Michael und Jean-Michel RABATÉ (Hrsg.): *Ethik der Gabe. Denken nach Jacques Derrida*, Berlin: Akademie 1993, S. 249–265.
- SCHNEIDER, Manfred: »Politik der Lebensgeschichte um 1800 und das autobiographische Wissen im Theoriedesign des 20. Jahrhunderts«, in: VOGL, Joseph (Hrsg.): *Poetologien des Wissens um 1800*, 2. Aufl., München: Wilhelm Fink 2010, S. 267–288.
- SCHNEIDER, Manfred: »Autobiographie als Institution. Eine Skizze mit zwei Nachspielen«, in: FRICKEL, Daniela A. und Jan M. BOELMANN (Hrsg.): *Literatur – Lesen – Lernen: Festschrift für Gerhard Rupp*, Frankfurt a. M.: Peter Lang 2013, S. 353–376.
- SCHÖSSLER, Franziska: »Erinnerung zwischen Aura und Reproduktion. Heidegger in Thomas Bernhards ›Alte Meister‹ und Elfriede Jelineks ›Totenauberg‹«, in: SCHÖSSLER, Franziska und Ingeborg VILLINGER (Hrsg.): *Politik und Medien bei Thomas Bernhard*, Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 208–229.
- SCHRADE, Daniel Kojo: »Brother Kyot P01bk15 – P08bk15«, in: LEHMANN, Fabian, Nadine SIEGERT und Ulf VIERKE (Hrsg.): *Christoph Schlingensief's crossing of Wagner and Africa*, Wien: Verlag für Moderne Kunst 2017, S. 200–204.
- SCHRÖDER, Gerald: *Schmerzensäulen: Trauma und Therapie in der westdeutschen und österreichischen Kunst der 1960er Jahre*, Paderborn: Wilhelm Fink 2011.
- SEIER, Andrea und Thomas WAITZ (Hrsg.): *Klassenproduktion: Fernsehen als Agentur des Sozialen*, Münster: Lit 2014.

- SEIER, Andrea: *Remediatisierung: die performative Konstitution von Gender und Medien*, Münster: LIT 2007.
- SENECA, Lucius Annaeus: »Dialoge. Briefe an Lucilius«, *Philosophische Schriften*, Bd. III Teil 1 und 2, Hamburg: Meiner 1993.
- SINA, Véronique: *Comic – Film – Gender: zur (Re-)Medialisierung von Geschlecht im Comicfilm*, Bielefeld: transcript 2016.
- STAUFF, Markus: »Mediengeschichte und Diskursanalyse«, in: *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 16/4 (2005), S. 126–135.
- STEIN, Gertrude: *Everybody's autobiography*, London: William Heinemann 1938.
- STEIN, Gertrude: *The autobiography of Alice B. Toklas*, New York: Vintage Books 1990.
- STERNE, Laurence: *Tristram Shandy*, übers. von. Rudolf Kassner, 7. Aufl., Zürich: Diogenes 1995.
- STONE, Allucquère Rosanne: »Will the real body please stand up? Boundary stories about virtual culturesut virtual cultures«, in: Benedikt, Michael (Hrsg.): *Cyberspace*, Cambridge, MA, USA: MIT Press 1991, S. 81–118.
- STONE, Allucquère Rosanne: »Würde sich der wirklich Körper bitte erheben? Grenzgeschichten über virtuelle Kulturen«, in: PETERS, Kathrin und Andrea SEIER (Hrsg.): *Gender & Medien-Reader*, Zürich Berlin: Diaphanes 2015, S. 225–247.
- SURMA, Hanna und Andrea SEIER: »Schnitt-Stellen – Mediale Subjektivierungsprozesse in ›The Swan‹«, *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld: transcript 2008, S. 173–198.
- SZILIZ, Jeanne: »Allein mit Elfriede – Bahnfahren mit einer Literaturnobelpreisträgerin«, in: *Süddeutsche Zeitung* (01.03.2007), http://www.jeanneszilit.com/wordpress/wp-content/uploads/digiPaper_Allein_m_Elfriede.pdf (abgerufen am 28.05.2014).
- TAINÉ, Hippolyte: *History of English Literature. Complete in one Volume*, Bd. I–V, übers. von. H. Van Laun, überarb. Aufl., New York: Hurst and Company 1873.
- TOMBERGER, Corinna: »Show Your Wounded Manliness: Promises of Salvation in the Work of Joseph Beuys«, in: *Paragraph* 26/1/2 (2003), S. 65–76.
- TOMBERGER, Corinna: *Das Gedenkenmal: Avantgardekunst, Geschichtspolitik und Geschlecht in der bundesdeutschen Erinnerungskultur*, Bielefeld: transcript 2007.
- TRIPOLD, Thomas: *Die Kontinuität romantischer Ideen: Zu den Überzeugungen gegenkultureller Bewegungen. Eine Ideengeschichte*, Bielefeld: transcript 2014.
- TÜRKLE, Sherry: *Die Wunschmaschine: vom Entstehen der Computerkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1984.
- TÜSCHLING, Jeanine: »Ich, eine Figur, die zu nichts taugt? Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman ›Neid‹«, in: WAGNER-EGELHAAF

- (Hrsg.): *Auto(r)fiktion. Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis 2013, S. 235–260.
- TUSCHLING-Langewand, Jeanine: *Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen Lust, Gier und Neid*, Marburg: Tectum Verlag 2016.
- URSPRUNG, Philipp: »Der szenografische Impuls. Christoph Schlingensiefel und Allan Kaprow«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensiefel und die Avantgarde*, München: Wilhelm Fink 2019, S. 33–40.
- VANDERWOLK, William: »Taine, Hippolyte«, in: GRODEN, Martin und Martin KREISWIRTH (Hrsg.): *John Hopkins Guide to Literary Theory & Criticism Online*, Baltimore: Johns Hopkins University Press 1997.
- VEDDER, Ulrike: »Längst im dunklen Wasser unter dem Eis«, *Elfriede Jelineks Kältelehren der Winterreise; Antrittsvorlesung, 11. Januar 2012, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Deutsche Literatur*, Berlin: Humboldt-Univ. 2012.
- VILLA, Paula-Irene (Hrsg.): *schön normal. Manipulationen am Körper als Technologien des Selbst*, Bielefeld: transcript 2008.
- VINZENZ, Alexandra: *Vision »Gesamtkunstwerk«: performative Interaktion als künstlerische Form*, Bielefeld: transcript 2018.
- VISCHER, Theodora: *Beuys und die Romantik: individuelle Ikonographie, individuelle Mythologie?*, Köln: Walther König 1983.
- VISCHER, Theodora: »Beuys und die Romantik«, in: MUSEUMSVEREIN MÖNCHENGLADBACH (Hrsg.): *7 Vorträge zu Joseph Beuys*, Köln: Walther König 1986, S. 81–106.
- VOGEL, Juliane: »Keine Leere der Unterbrechung – Die Kinder der Toten oder der Schrecken der Falte«, in: *Modern Austrian Literature* 39/3/4 (2006), S. 15–26.
- VOGL, Joseph: »Medien-Werden: Galileis Fernrohr«, in: VOGL, Joseph und Lorenz ENGELL (Hrsg.): *Archiv für Mediengeschichte: Mediale Historiographien*, Bd. 1, München: Wilhelm Fink 2001, S. 115–123.
- WAGNER, Richard: *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig: Wigand 1850.
- WAGNER, Richard: »Parsifal libretto« (1882), <http://www.wagneroperas.com/index-parsifallibretto.html> (abgerufen am 16.07.2019).
- WAGNER, Richard: »Religion und Kunst«, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 10, Leipzig: E. W. Fritzsch 1883, S. 273–350.
- WAGNER, Richard: »Was ist deutsch?«, *Gesammelte Schriften und Dichtungen von Richard Wagner*, Bd. 10, Leipzig: E. W. Fritzsch 1883, S. 51–73.
- WAGNER-Egelhaaf, Martina: *Autobiographie*, 2. aktualisierte und erw. Aufl., Stuttgart: J. B. Metzler 2005.
- WAGNER-Egelhaaf, Martina (Hrsg.): *Auto(r)fiktion: literarische Verfahren der Selbstkonstruktion*, Bielefeld: Aisthesis 2013.

- WAITZ, Thomas: »Lifehacking. Medien und Selbsttechnologien«, in: BECKER, Andreas R. u. a. (Hrsg.): *Medien – Diskurse – Deutungen: Dokumentation des 20. Film- und Fernsehwissenschaftlichen Kolloquiums 2007*, Marburg: Schüren 2007.
- WAITZ, Thomas: »Hacking – Selbst machen«, in: GOLD, Helmut u. a. (Hrsg.): *Do It Yourself. Die Mitmach-Revolution. Katalog zur Ausstellung im Museum für Kommunikation*, Mainz: Ventil 2011, S. 40–47.
- WÄLSER, Robert: *Sämtliche Werke in Einzelausgaben: Der Spaziergang*, Bd. V, hrsg. v. Jochen Greven, 14. Aufl., Zürich: Suhrkamp Verlag 1985.
- WARSTAT, Matthias: *Krise und Heilung: Wirkungsästhetiken des Theaters*, München: Wilhelm Fink 2011.
- WASCHK, Arno: »Zufall bei John Cage und bei Christoph Schlingensief. Erinnerungen aus der Zusammenarbeit«, in: KNAPP, Lore, Sven LINDHOLM und Sarah POGODA (Hrsg.): *Christoph Schlingensief und die Avantgarde*, München: Fink 2019, S. 21–32.
- WEBER, Jutta: »Ironie, Erotik und Techno-Politik: Cyberfeminismus als Virus in der neuen Weltunordnung? Eine Einführung«, in: *Die Philosophin 12/24* (2001), S. 81–97, https://www.obn.org/reading_room/writings/html/ironie.html (abgerufen am 21.08.2018).
- WEIBEL, Peter: »Zur Aktionskunst von Günter Brus«, in: RONTE, Dieter und Hildegund AMANSHAUSER (Hrsg.): *Der Überblick*, Salzburg: Residenz 1986, S. 33–47.
- WEIWEI, Ai: *Ai Weiwei's Blog: Writings, Interviews, and Digital Rants, 2006–2009*, hrsg. v. Lee Ambroz, Neue Aufl., Cambridge, Mass: The MIT Press 2011.
- WOLF, Gary: »The quantified self«, in: *TED Talks* (2010), https://www.ted.com/talks/gary_wolf_the_quantified_self (abgerufen am 29.12.2018).
- WORMS, Frédéric: *Über Leben*, Berlin: Merve 2013.
- WORMS, Frédéric: »Towards a Critical Vitalism. Vortrag am Centre for Research in Modern European Philosophy (CRMEP), Kingston University«, in: *Backdoor Broadcasting Company. Academic Podcasts*. (30.10.2014), <http://backdoorbroadcasting.net/2014/10/frederic-worms-towards-a-critical-vitalism/> (abgerufen am 26.09.2016).
- WORMS, Frédéric: »Pour un vitalisme critique«, in: *Esprit Janvier/1* (2015), S. 15–29, http://www.cairn.info/resume.php?ID_ARTICLE=ESPRI_1501_0015 (abgerufen am 26.09.2016).
- »Operndorf Architektur – Operndorf Afrika«, in: *Operndorf Afrika* (–), <http://www.operndorf-afrika.com/index.php/das-projekt/articles/operndorf-architektur.html> (abgerufen am 26.09.2016).
- »Schlingensief startet Lesereise für sein »Afrika-Projekt«, in: *DiePresse.com* (06.10. 2009), <http://diepresse.com/home/kultur/literatur/513100/Schlingensief-startet-Lesereise-fur-sein-AfrikaProjekt> (abgerufen am 28.09.2016).

- »Christoph Schlingensief – Benefiz für Afrika«, in: *Theater Freiburg* (18.10.2009), <http://www.theater.freiburg.de/index/TheaterFreiburg/Start.html?naid=425> (abgerufen am 28.09.2016).
- »Cabaret Voltaire«, in: *Wikipedia* (27.06.2016), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Cabaret_Voltaire&oldid=155662964 (abgerufen am 09.09.2016).
- »Elfriede Jelinek«, in: *Wikipedia* (09.07.2017), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Elfriede_Jelinek&oldid=167113111 (abgerufen am 16.08.2017).
- »Hypertext Markup Language«, in: *Wikipedia* (07.08.2018), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Hypertext_Markup_Language&oldid=179802714 (abgerufen am 28.08.2018).
- »Elfriede Jelinek«, in: *Wikipedia* (06.09.2018), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Elfriede_Jelinek&oldid=180683205 (abgerufen am 13.09.2018).
- »Sculptures de Laongo«, in: *Wikipedia* (23.09.2018), https://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Sculptures_de_Laongo&oldid=181145476 (abgerufen am 19.02.2019).
- ZIEGLER, Yvonne: »Rudolf Schwarzkogler: Darstellungen von Gewalt und Anleitungen zur Heilung in Aktion, Fotografie, Zeichnung und Text«, Freiburg: Universität Freiburg 2004, <https://freidok.uni-freiburg.de/data/6799> (abgerufen am 06.10.2016).
- ZINTZEN, Elfriede Christiane: »Arbeit am Alibi«, in: *JeliNetz* (01.05.2007), <https://jelinetz.com/2007/05/01/christiane-zintzen-arbeit-am-alibi/> (abgerufen am 13.09.2018).
- ZITTEL, Claus: »Heidegger-Variationen: Elfriede Jelineks ›Totenauberg. Ein Stück‹«, in: ZITTEL, Claus und Marian HOLONA (Hrsg.): *Positionen der Jelinek-Forschung: Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005*, Bern: Peter Lang 2008, S. 187–218.
- ZORN, Johanna: *Sterben lernen: Christoph Schlingensiefs autobiotheatrale Selbstmodellierung im Angesicht des Todes*, Tübingen: Narr Francke Attempto 2017.
- ZUPANČIČ, Alenka: »The Subject of the Law«, in: ŽIŽEK, Slavoj (Hrsg.): *Cogito and the Unconscious*, Durham, NC: Duke University Press 1998.

Abbildungsverzeichnis

- Abbildung 1: Screenshot aus GÜNTER BRUS AKTION [00:17min]
- Abbildung 2: Screenshot aus GÜNTER BRUS AKTION [01:02min]
- Abbildung 3: Screenshot aus GÜNTER BRUS AKTION [00:01:36]
- Abbildung 4: Screenshot aus KDA [01:28:41]; Bild zeigt GÜNTER BRUS AKTION
- Abbildung 5: Fotoaufnahme des Operndorfs (19. Mai 2015) http://kere-architecture.com/files/9214/3204/0174/20150422_7958.jpg (abgerufen am 28.08.2019).
- Abbildung 6: Simulation des Operndorfs (26. März 2013) <http://www.kere-architecture.com/files/6513/6208/8595/OperaSmall5.jpg> (abgerufen am 28.08.2019).
- Abbildung 7: Beispielfoto von der Webseite des Projekts *Mach dir ein Bild* (27.01.2012) https://images.squarespace-cdn.com/content/512ab5e7e4b03f854eecf7ec/1438952734051-113C9VZKL6HTSTYF4j0C/121_Adell_Konsigi_web.jpg?format=300w&content-type=image%2Fjpeg (abgerufen am 08.03.2018).
- Abbildung 8: Beispielfoto von der Webseite des Projekts *Mach dir ein Bild* (04.06.2013) https://static1.squarespace.com/static/512ab5e7e4b03f854eecf7ec/55c4ac69e4b0a3278e575e4e/55c4ad0ee4b0a3278e576070/1438953164004/102_Sibdou_Birba_web.jpg?format=300w (abgerufen am 08.03.2018).
- Abbildung 9: Beispielfoto von der Webseite des Projekts *Mach dir ein Bild* (16.03.2012) https://static1.squarespace.com/static/512ab5e7e4b03f854eecf7ec/55c4ac69e4b0a3278e575e4e/55c4ac9be4b0d28cf96825a9/1438952765948/15_Franceline_Roamba_web.jpg?format=300w (abgerufen am 08.03.2018).
- Abbildung 10: Selbstporträt Schlingensiefs (05.03.2013) <https://schlingenblog.files.wordpress.com/2010/06/ouazazate-trifft-heute-28-6-20-scaled-1000.jpg> (abgerufen am 28.08.2019).
- Abbildung 11: Screenshot aus HASENVERWESUNG [0:00:13]
- Abbildung 12: Screenshot der Webversion von *Neid....* <http://www.elfriedejelinek.com/fneid1.htm> (abgerufen am 24.08.2019).
- Abbildung 13: Screenshot der PDF-Version von *Neid....* <http://www.elfriedejelinek.com> (abgerufen am 26.08.2019).

