

Enteignende Verschränkungen – Diffraktive Verfahren bei Elfriede Jelinek

Julia Prager

Auf-Riss: Diffraction als literaturwissenschaftliche Denkfigur von Transmedialität, Transtextualität und Transkulturalität

Seit den 1980er bzw. 1990er Jahren setzten sich Donna Haraway und Trinh Minh-Ha mit Formen von Wissenskritik und damit einhergehenden Differenzbeziehungen auseinander, die gerade nicht in einem Subjekt-Objekt-Dualismus gefangen bleiben.¹ Differenz wird hier als Praxis ausgefaltet, die „einen Unterschied macht“, eine nichtlineare und dennoch relationale Form der Erzeugung von Andersheit. Während Trinh in ihrem Denken der „critical difference from within“ den un/an/geeigneten Anderen“, „the inappropriate/d other“, als bevorzugte Figur setzt, bringt Haraway „Diffraction“ ins Spiel: Diffraction bezeichnet ein charakteristisches Verhalten, das (jegliche) Wellen unter bestimmten Bedingungen des Aufeinandertreffens mit anderen Wellen aufweisen. Wellen können sich nicht begegnen, ohne zu interferieren – folglich ohne zu etwas anderem zu werden. Die Diffraction stiftet eine Form der Beziehung, die sich nicht übersetzen lässt in gängige Vorstellungen von Differenz und Identität, in denen stabile Entitäten miteinander in Beziehung treten.

In ihrer vielbeachteten Studie *Meeting the Universe Halfway* (2007) nimmt Barad Haraways Konzeption von „Diffraction“ nicht nur auf, sondern führt auch das damit verbundene wissens- und wissenschaftskritische Projekt fort, das sich in besonderem Maße an der Metaphorizität von Wissen und der Produktivität von Wissensmetaphern abarbeitet. Auch wenn Barad daran gelegen ist, Diffraction als physikalisches Phänomen im Blick zu behalten, und für ein gründliches Verständnis ihrer Beschaffenheit und Funktionsweise plädiert, kreist ihre Arbeit verstärkt um Fragen nach der sprachlichen Verfasstheit von Welt und wirft dabei – das erscheint aus literaturwissenschaftlicher Perspektive als besonders bemerkenswert – Fragen nach deren Lesweisen auf. Hier haken aktuellste Ansätze literaturwissenschaftlicher Prägung ein, indem sie versuchen, die von Haraway, Trinh und Barad ausbuchstabierte Konzeptionen von Diffraction für die Analyse literarischer Beziehungen nutzbar zu machen.² Im Hinblick auf Thematiken von kultureller Andersheit bzw. von kulturellen Übersetzungsprozessen in literarischen Texten erscheint insbesondere Kaisers Ansatz zu einer anders

¹ Vgl. Insbes. Trinh, T. Minh-Ha (1989): *Woman, Native, Other. Writing postcoloniality and feminism*, Bloomington; Haraway, Donna (1990): *A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century*. In: Simians, Cyborgs and Women: *The Reinvention of Nature*. New York sowie Haraway, Donna (2016): *Staying with the Trouble. Making Kin in the Chthulucene*. Durham.

² Zu erwähnen ist hier auch das Erfurter Netzwerk zum Neuen Materialismus der Universität Erfurt (<https://www.uni-erfurt.de/anglistik/britischeliteratur/materialismus/> (10.09.2018)).

gefassten Analysekategorie von „Weltliteratur“ interessant. In ihrem 2014 erschienenen Text *Worlding CompLit: Diffractive Reading with Barad, Glissant and Nancy* fragt Kaiser unter Bezugnahme auf Barads wissenskritische Überlegungen zur Diffraction nach den Auswirkungen eines solchen Denkens der uneinhegbaren Differenz und ihrer transformativen Effekte nach einer Neuausrichtung der komparatistischen Forschung, ihres Gegenstandsbereichs und insbesondere nach der Kategorie „Weltliteratur“.³ Tragend für eine im Sinne der Diffraction neu gerahmten „vergleichenden“ Herangehensweise wird dabei eine spezifische Lektürepraxis, eben eine Praxis des „diffractive reading“. Dabei steht die Frage im Vordergrund, wie sich eine diffraktive Lektüreweise mit der Vorstellung einer „diffraktiven Welt“ verknüpfen lässt.⁴ Während sich Kaiser einer diffraktiv verfahrenen Literaturwissenschaft über die Konturierung ethisch-politischer Konsequenzen in Nachfolge von Glissant und Nancy vornehmlich konzeptionell annähert, macht dieser Beitrag den Versuch, verschiedene Mode der Diffraction anhand von konkreten Lektüre- und Schreibweisen bei Jelinek nachzuzeichnen. Am Beispiel des V. Prinzessinnendramas (*Die Wand*) soll anschaulich werden, inwiefern sich Jelineks poetisch-poetologisches Verfahren als diffraktiv beschreiben lässt. In den Blick kommen Dimensionen von Transmedialität, Transtextualität und Transkulturalität, deren Bewegungen sich einem Diffractionsgitter gleich überlagern. Während im ersten Abschnitt die Relation von Theater-Text und (anderer) Theater-Praxis in den Fokus rückt, soll im anschließenden Abschnitt die ethisch-politische Dimension transtextueller Relationen beleuchtet werden, die im V. Prinzessinnendrama als diffraktiv verfahrenende Aufnahmen, Aneignungen und Umwendungen von Agambens widerständiger Lektüre von Nietzsches *Zarathustra* hervortreten.

Ein Text für das Theater

*Die Wand*⁵ gibt sich als ein Text für das Theater. Nicht allein, weil der Text ein für die Aufführung vorgesehenes Stück darstellt, sondern weil er sich als Theatertext dem Theater *hingibt*. Und das tut er in einer Weise, in der sich die Bewegung des Gebens und der Adressierung derart aufspaltet und vervielfacht, dass seine Bestimmung als Text für das Theater in mehrere Richtungen lesbar wird

Einer ersten Richtung des Textes für das Theater folgend stellt die editorische Ein- und Unterordnung *Der Wand* als V. Prinzessinnendrama die Beziehung von Theatertext und Theater als

³Kaiser, Birgit Mara (2014): *Worlding CompLit: Diffractive Reading with Barad, Glissant and Nancy*, in: *Parallax*, Volume 20, Issue 3: *Diffracted Worlds – Diffractive Readings: Onto-Epistemologies and the Critical Humanities*, online unter: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/13534645.2014.927634> (10.09.2018).

⁴ Ebd., S. 285.

⁵ Erschienen in: Jelinek, Elfriede (2003): *Der Tod und das Mädchen I-V*. Berlin, 101-143. *Die Wand* entspricht einem Untertitel bzw. einem in Klammern gesetzten Zusatz zum eigentlichen Titel *Der Tod und das Mädchen V*.

dramatische Relation vor, als asymmetrisches Verhältnis von Literatur und Theater, in dem der Text unabhängig von seiner Aufführung gelesen werden kann⁶. Im Lesen entsteht jedoch der Eindruck, dass diese Vor- und Darstellung des Theatertextes als Drama durch das Textverfahren⁷ selbst performativ perforiert wird: Im skandalösen Spiel mit dramatischen Formen von Dialog, Haupt- und Nebentext, der Einheit von Handlung und Zeit, der Konzeption der vierten Wand oder mit den kathartischen Elementen *eleos* und *phobos* demaskiert sich das V. Prinzessinnendrama als eine weitere (ironische) Auseinandersetzung Jelineks mit dem Verhältnis von Literatur und Theater, von Dramen- und Theatertheorie. Die aus einer seriellen Verkleinerung von Königs- bzw. Königinnendramen hervorgehenden Prinzessinnendramen⁸ lassen sich als Teilstück einer Kette von poetisch-poetologisch entfalteten dramenkritischen Positionen verstehen, die Jelinek insbesondere unter der Rubrik „Texte zum Theater“ auf ihrer Homepage veröffentlicht. So reihen sich die Prinzessinnendramen in die Verhandlungen von „Sekundärdrama“ oder „Parasitär drama“ ein, die weniger auf eine definitorische Neubestimmung der Beziehung von Literatur und Theater zielen als auf ein andauerndes „Durchspielen“ ihrer Relationalität.⁹

Drama, das auch bei Jelinek „nicht mehr stattfindet“¹⁰, das zum „kl. Drama“¹¹ oder zum „Dramolette“¹² verkleinert wird, entsteht im Gestus des „Minoritär-Werdens“¹³ immer wieder neu; es kommt nicht zum Ende und lässt sich auch nicht unter eine Kategorie wie „Postdramatik“¹⁴ bringen. Wenn Bärbel Lücke *Die Wand* als „Zwischenspiel“¹⁵ bezeichnet, dann hebt der prekäre Status des Zwischen sowohl auf die Stellung des Textes innerhalb der Prinzessinnendramen ab, als auch auf ein Bewegen und Bewegt-Sein zwischen Dramentheorien und insbesondere zwischen prä- und postdramatischen

⁶ In der Zuordnung des Dramas zur Literatur wird bereits der Doppelsinn von Drama als literarisches (Sprach)Kunstwerk *und* theatraler Spieltext eingegeben. Im Folgenden soll eben diese (hierarchische) Auseinandersetzung thematisch werden.

⁷ Wenn hier wie auch im Folgenden von Textverfahren die Rede ist, dann in einer Weise, in der Jelinek Schreibverfahren als (sich) ver-fahrendes poetisch-poetologisch ausfaltet. Vgl. u.a. Jelinek 2003, S. 128.

⁸ Vgl. hierzu Lücke, Bärbel (2017): Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu *Die Kontrakte des Kaufmanns*, *Über Tiere*, *Kein Licht*, *Die Schutzbefohlenen*. Wien.

⁹ Vgl. Elfriede Jelinek Homepage/zum Theater/Parasitär drama bzw. Anmerkungen zum Sekundärdrama, online unter: <http://www.elfriedejelinek.com/> (25.05.2018).

¹⁰ Vgl. Müller, Heiner (1978): *Die Hamletmaschine*, in: Ders.: *Mausier*, Berlin, S. 89-97, hier S. 93.

¹¹ Vgl. Jelinek, Elfriede (2000): *Das Lebewohl*. 3 kl. Dramen. Berlin.

¹² Lücke, Bärbel (2004): *Die Bilder stürmen, die Wand hochgehen: Die (un)toten Prinzessinnen der Zeitgeschichte und Dichtung schreiben die Philosophie Platons, die Mythologie der Griechen und die nationalsozialistische Vergangenheit fort. Eine dekonstruktivistische Analyse von Elfriede Jelineks Prinzessinnendramen ‚Der Tod und das Mädchen IV. Jackie‘ und ‚Der Tod und das Mädchen V. Die Wand‘*, in: *literatur für leser* 27.1., S. 22-41, hier S.22.

¹³ Vgl. u.a. Deleuze, Gilles (1994): *Philosophie und Minorität*, in: Vogl, Joseph (Hg.): *Gemeinschaften*, F.a.M., S. 205-207.

¹⁴ Vgl. Klessinger, Hanna (2015): *Postdramatik: Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*, Berlin/New York.

¹⁵ Lücke 2004, S. 22.

Formen und ihren Mitteln. Als solches „Zwischenspiel“ ist *Die Wand* also ein Text für das Theater in dem Sinn, als er vom Theater *herkommt*.

Dieses Herkommen vom Theater weist in eine weitere Richtung. Denn das in Jelineks Theatertext(en) implizit eingetragene „für“ lässt sich durchaus auch in einer Derrida'schen Diktion als „pour“, als *mémoires*,¹⁶ lesen. Wie Derrida einen Text mit den spezifischen Wendungen des „pour“ an Paul de Man „gerichtet“ hat, scheint *Die Wand* einen ebensolchen nicht-verinnerlichenden Erinnerungsraum für Einar Schleef, seine Texte, sein Theater und insbesondere seine Verfahrensweise des „Umwandelns“¹⁷ zu öffnen.¹⁸ Diese Relation ist für das Unterfangen eines „diffractive reading“ von besonderem Interesse, insofern eine Verknüpfung mit einem weiteren, dezidiert für Schleef bzw. anlässlich seines Todes verfassten Textes hergestellt wird, den Jelinek mit den Worten *Unter dem Lichtspalt (noch einmal zu Einar Schleef)* überschrieben hat. Die Art und Weise, wie der Lichtspalt als Denkfigur der Verfahrensweise von Schleef zum Einsatz kommt, bietet zahlreiche Parallelen zur Explikation von Diffraktion und Praktiken des „diffractive reading“ bei Karen Barad, die sie anhand von physikalischen Doppelspaltexperimenten und der daraus hervorgehenden Verhältnishaftigkeit von Licht und Schatten unternimmt. Es bietet sich also an, diese Positionen zusammen – oder eben im Vokabular Barads – „durch einander hindurch“ (through one another)¹⁹ zu lesen.

In ihrem „noch einmal zu Einar Schleef“ verfassten Text, verschränkt Jelinek Schleefs Arbeitsweise des „Umwandelns“ mit Biographemen, um daraus gerade keine Methodik herauszuschneiden. Sie „weiß“ eben „nicht, wie das geht“, sonst würde sie „es ja auch machen“²⁰. Als nicht-wissbare Arbeitsweise scheint das Umwandeln vielmehr eine Haltung wie auch ein andauerndes Bemühen zu sein, die sich im textuellen wie theatralen Verfahren eines Verkoppelns von Text, Theater und Theorie austragen:

Schleef war einer, der im Vergehen der Zeit jeden Augenblick den Verdunkelungsvorhang absichtlich nicht runtergenommen hat, der den Krieg der Welt und mit der Welt normalerweise ständig verdeckt [...], aber durch die Ritzen, wo der Vorhang zusammengenäht ist, schimmert noch immer ein wenig Helligkeit, sodaß man tagsüber wenigstens lesen kann, wenn man ganz nahe rangeht. Schleef hat also die Verdunkelung als solche angenommen, sie herunterfallen lassen mit dem Krach eines schweren Bühnenvorhangs, und er hat sie gleichzeitig im Herunterfallen wieder gehoben. Aufgehoben. [...] Und Lesen durch die spärlichen Lichtritzen, die auf den Text fallen, war

¹⁶ Vgl. Derrida, Jacques (1988): *Mémoires: pour Paul de Man*. Paris.

¹⁷ Elfriede Jelinek Homepage/zum Theater/Unter dem Lichtspalt, online unter: <http://www.elfriedejelinek.com/> (10.09.2018). Gleichzeitig stellt das „Umwandeln“ auch eine Verbindung zu Nietzsches *Zarathustra* her.

¹⁸ Diese Annahme wird auch dadurch gestützt, dass der Text *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes*, in dem auch ein Teil der Prinzessinnendramen enthalten ist, noch von Schleef inszeniert werden sollte.

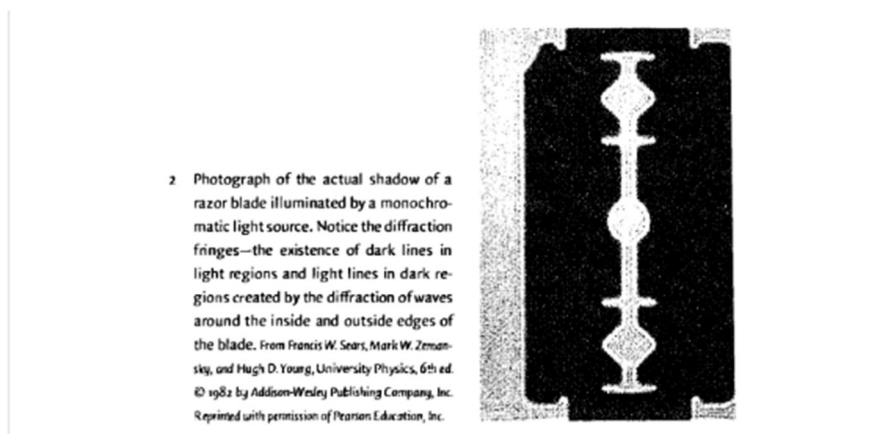
¹⁹ Barad 2007, S. 30.

²⁰ Elfriede Jelinek Homepage/zum Theater/Unter dem Lichtspalt.

ihm auch immer zuwenig. Er mußte: umwandeln. Schaffen als Umwandeln: Ich weiß kein andres Wort dafür. Entweder Umwandeln in streng ausgearbeitete Aktion, also im Umherwandeln auf den Bühnen oder Umwandeln und Umherwandeln in der Schrift [...].²¹

Das Umwandeln („riesiger dunkler Flächen“ durch „Lichtleisten“ zu einer „riesigen Helle“²²) besteht zum einen darin, zu spalten, um zu vervielfachen, das Geschaffene immer neu zu erschaffen und zu potentieren, indem „der Künstler“ aufmerksam bleibt für die Lichtritzen im Verdunkelungsvorhang der Zeit, in der „er“ lebt. Zum anderen meint es eine Verhältnishaftigkeit von gleichzeitigem Erhellen und Verdunkeln, die sich gegen eine etablierte Form (künstlerischer) Reflexion wendet.

An dieser Stelle trifft die Arbeitsweise Schleefts auf Karen Barads Diffraktion und Jelineks Einsatz des Lichtspalts auf das von Barad herangezogene Lichtspaltexperiment. In *Meeting the Universe Halfway* expliziert Barad ihre diffraktive Arbeitsweise, indem sie u.a. das physikalische Phänomen der Diffraktion am Beispiel einer von einer monochromatischen Lichtquelle beleuchteten Rasierklinge und der daraus entstehenden Diffraktionsmuster (erkennbar als Schatten- und Lichtlinien) visualisiert:²³



Die Besonderheit der selbst ins Licht tretenden Überlappungen von Lichtwellen lässt sich darin ausmachen, dass sich gerade kein scharfkantiges Schattenbild der beleuchteten Rasierklinge zeigt, dass sich nicht ein einziger durch und durch dunkler oder heller Bereich abbildet. Vielmehr erscheinen alternierende Linien von Dunkelheit und Helligkeit, die die Determination einer „realen“ Grenzziehung geradezu verunmöglichen. Insbesondere interessiert sich Barad für ein bestimmtes Schattenmuster: „[T]here are lines of alternating dark and light even into the very center that corresponds to the

²¹ Elfriede Jelinek Homepage/zum Theater/Unter dem Lichtspalt.

²² Ebd.

²³ Barad 2007, S. 76.

notched-out part of the blade. Shouldn't that entire area be light? How can there be dark lines in the center at all? How *can we understand* this pattern is produced? [Hervorhebung JP]"²⁴

Barads Frage nach dem Verständnis des scheinbar unmöglichen Schattenbildes stellt aus, dass Diffraktion als physikalisches Phänomen selbst die erkenntnisorientierte Beobachtbarkeit von physikalischen Phänomenen als Repräsentanten von Verstehensordnungen in Frage stellt. Mehr noch richtet sich ihre Frage nach dem Verstehen an ein anderes Verstehen, das den Produktionsprozess in den Blick nimmt und damit eine „subtilere Vision“ (subtle vision)²⁵ evoziert als die traditionelle wissenschaftliche Inanspruchnahme der Optik im Rahmen rational gefasster, auf *mimesis* und Repräsentation abzielender Reflexivität. Die optische Denkfigur der Diffraktion meint eine Befragungs- und Verfahrensweise, die auf Verschränktheit (entanglement) von Subjekt und Objekt abhebt. Sie geht nicht von präexistierenden Einheiten aus, sondern von aus Intra-Aktionen hervorgehenden Elementen, wobei jegliche Materialität agentuell bestimmt wird. Und dennoch tritt Diffraktion nicht an die Stelle von Reflexivität. Vielmehr versteht sich dieser Ansatz als Haltung, reflexive Parameter kritisch durchzuarbeiten und eine (postsouverän gestaltete) verantwortliche Position einzunehmen, die aus der unhintergehbaren Verbundenheit des Selbst mit dem und den Anderen hervorgeht. Für das Arbeiten am und mit (jeglichem) Text lässt sich sagen, dass diffraktive Verfahrensweisen Potentialität, radikale Performativität, Transdisziplinarität und Transmedialität privilegieren.²⁶ Unter diesem Blickwinkel wird auch Schleefs Haltung – in der Umschreibung Jelineks „[z]u sehen, was man erlebt, von früher Kindheit an, ist auch schon gleichzeitig Verdunkeln wie Erhellen. Sich Verlieren wie Sich Finden, beides gleichzeitig“²⁷ – als diffraktive beschreibbar. Als Raum der *mémoires*, als Text *für* das Theater, nähert sich *Die Wand* verschränkt-verschränkend verfahrenend Schleefs Haltung des Umwandelns an. Eben dieser Verfahrensweise des Umwandelns oder des diffraktiven „Beugens“ soll im nachfolgenden Abschnitt nachgegangen werden, wenn die ethisch-politischen Effekte des Zusammenkommens von Texten und Stimmen (insbes. von Nietzsche und Agamben) wie auch von kulturell geprägten Wahrnehmungsrastern in der literarischen Lichtspaltapparatur *Der Wand* zusammenkommen.²⁸

²⁴ Ebd., S. 75.

²⁵ Haraway, Donna (2004): *The Promises of the Monsters: A Regenerative Politics for Inappropriate/d Others*, in: Dies.: *The Haraway Reader*, S. 70.

²⁶ Vgl. Barad 2007, 89f.

²⁷ Elfriede Jelinek Homepage/zum Theater/Unter dem Lichtspalt.

²⁸ Hierbei handelt es sich lediglich um einen Ausschnitt der diffraktiven Verfahren, die in *Der Wand* ausgetragen werden. An anderer Stelle habe ich nachzubilden versucht, inwiefern die Spiel-Einsätze von Wänden im V. Prinzessinnendrama nicht in einer Motivik aufgehen. Vielmehr lässt sich das vervielfachte Aufkommen und Zusammenspiel von Wänden (als mit Licht- und Schattenspielen verkoppelte erkenntnistheoretische Metaphern, literarische Motive der Abgrenzung und Isolation, theatrale Wahrnehmungs-Konzeptionen und Bühnenrequisiten) gleichermaßen als Evokationen und Effekte diffraktiver Leseweisen vorstellen. Auf diese Weise kann in der von Rissen und Spaltungen dursetzten *Wand* eine literarisch-theatrale Konzeption der Lichtspaltapparatur ausgemacht werden. An dieser Stelle findet sich auch eine detaillierte Auseinandersetzung mit den den Text dominierenden Stimmeinsätzen Marlen Haushofers, Ingeborg Bachmanns und Sylvia Plaths.

Unter den Schatten des Schwerteres erscheint der Lichtspalt des Möglichen²⁹: Ethisch-politische Dimensionen eines „diffractive reading“ der *Wand*

Im Nachspüren des besonderen ethisch-politischen Potentials der *Wand* bietet es sich an, den Text nicht nur diffraktiv zu lesen, sondern selbst als Effekt von diffraktiven Lektüren in den Blick zu nehmen. Dabei drängt sich eine (in sich vervielfachte) Spur auf: Denn die Art und Weise, in der das V. Prinzessinnendrama Gewalt durchspielt und destruktive Schöpfung mit Potentialität relationiert, öffnet den Textraum nicht nur als solchen der *mémoires* für Einar Schleef, sondern auch (und untrennbar mit Schleef verbunden) als Echoraum von Nietzsches Stimme(n). Insbesondere scheint in der *Wand* Nietzsches Konzeption des „Dionysischen“ und der „ewigen Wiederkehr“, vor allem aber deren kritische Re-Lektüre durch Agamben widerzuhallen. Letzterer wendet gegen die ewige Wiederkehr des Gleichen als ewige Wiederholung von Gewalt eine Haltung des Verzögerns, die die Potentialität alles bisher Ungedachten, Ungesagten und Unmöglichen – also eine offene Zukunft – birgt.³⁰ Eine ebensolche Verzögerung scheint der gesamte zweite Akt des Stücks zur Aufführung zu bringen.

Das unabgeschlossene, ereignishaft inszenierte Geschehen in dem in zwei Akte geteilten V. Prinzessinnendrama lässt sich wie folgt zusammenfassen: Im ersten Akt schlachten die sich fortlaufend defigurierenden Figuren Sylvia und Inge einen Widder. Währenddessen beginnen sie ein die Dialogform unterwanderndes Gespräch bzw. eine scheiternde Reflexion bzw. auch ein ausgedehntes Jammern und Klagen über die (Un-)Möglichkeit von Wahrheit und Erkenntnis, die Verstrickungen der verschiedenen Erscheinungsformen der *Wand* sowie von geschlechtlichen und mythisch-geschichtlichen Verhältnissen darin. Aus dem geschlachteten Tier bereiten die beiden eine Blutsuppe, die sie in Tupperware-Geschirr füllen. In Dirndl, 50er Jahre Badeanzug und Bergschuhen begeben sie sich auf Wanderschaft und besteigen eine (Berg-)Wand, um mit der Suppe eine weitere „Figur“ mit dem uneindeutig gespaltenen Namen Therese/Marlen bzw. ein wahrsagendes Wesen aus dem Reich der Schatten anzulocken, von dem sie sich erwarten, etwas über die oder eine Wahrheit zu erfahren. Oben angekommen finden sie im zweiten Akt ein bandagiertes Wesen vor, mit dem sie gemeinsam die

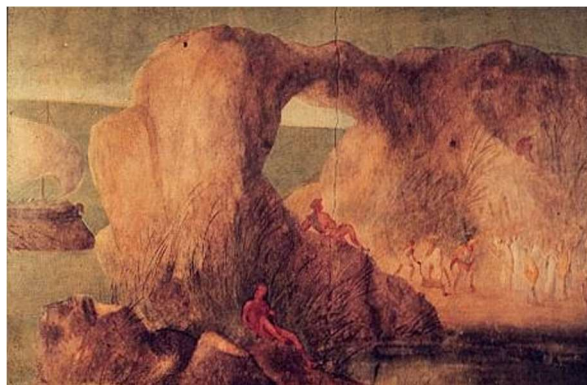
Vgl. Prager, Julia (2018): Unter dem Lichtspalt der *Wand* – Ein diffractive reading von Jelineks V. Prinzessinnendrama, in: Hackel, A./Freytag, J./Tacke, A. (Hg.): *Gegen die Wand*. Ingeborg Bachmann, Marlen Haushofer, Elfriede Jelinek, Sylvia Plath (im Erscheinen).

²⁹ Diese Zwischenüberschrift ist selbst Effekt eines diffraktiven Zusammenlesens von Textfragmenten aus Nietzsches und Agambens Schriften: Zarathustras an die „höheren Menschen“, die dem „Ich will“ der Heroen folgen, gerichteter Ausspruch: „Euer Paradies ist unter dem Schatten der Schwerter“ (KGW VIII, 3, S. 43) verschränkt sich dabei mit Agambens Einspruch gegen eben eine solchen Emphase des Willens: „Was auf der Schwelle zwischen Sein und Nicht-Sein, zwischen Sinnlich-Wahrnehmbarem und Intelligiblem, zwischen Wort und Ding erscheint, ist nicht der farblose Abgrund des Nichts, sondern der Lichtspalt des Möglichen“ (Agamben, Giorgio (1998): *Bartleby oder die Kontingenz*, Berlin, S. 42)

³⁰ Es erscheint passend, die Verknüpfungen mit Nietzsche in den gespenstischen Zwischenbereich der Fußnoten zu setzen, während im Fließtext vornehmlich Agamben zitiert wird.

Blutsuppe essen bzw. „spielen zu essen wie Kinder es tun“. Das Wesen spricht sein Orakel rätselhaft klar, während die beiden schweigend „jausnen“. Das Stück endet mit einem merkwürdigen Botenbericht einer männlichen Stimme aus einem Kofferradio und der gleichzeitigen Verlesung einer Stelle aus Hesiods Theogonie zum Ursprung der Welt auf Altgriechisch durch eine weibliche und/oder kindliche Stimme. Der behelfsmäßige und sicherlich unzureichende Einsatz von Hilfskonstruktionen wie „bzw.“ und „oder“ stellt das notwendige Scheitern des Versuchs aus, dem Stück eine Handlung zu entreißen. Vielmehr visualisiert das so ins Stocken gebrachte Satzbild die unauflösbaren Verschränkungen und Schichten an Bedeutungs- und Ereignisebenen und geben so bereits einen ersten Eindruck von Jelineks diffraktiver Verfahrensweise.

Das für die ethisch-politische Dimension bedeutsame Verzögern bzw. Sein-Lassen, von dem hier die Rede sein soll, kündigt sich bereits in der ersten szenischen Anweisung des zweiten Akts an: Die beiden zu „Kletterinnen“ gewordenen Wanderinnen, die auf dem beschwerlichen Weg ihrer Suche nach dem Schattenwesen Therese/Marlen schwer atmend oben auf dem „Fels“ ankommen, müssen zunächst einmal „verschnaufen“.³¹ Die metonymische Verschiebung der „Wand“ zum „Fels“ zeigt eine Verschränkung des Text-Geschehens mit dem Odysseus-Stoff und insbesondere mit Odysseus' folgenreicher Befragung des Geistes von Teiresias am Eingang des Hades an. Darauf deutet auch der Bildeinschub eines „Teils“ der Esquilinischen Fresken im Online-Text.³²



Teil der Esquilinischen Fresken: Odysseus am Eingang des Hades

Derart zusammengefügt werden die „Teile“ erst als Fragmente, als Bruchstücke erkenntlich, wobei der ausgestellte Bruch auch auf das verdoppelte Sein der Befragungsszene von Teiresias verweist: In dem – durch Text- und Bildstellen herbeizitierten – Epos Homers nimmt Odysseus den Wahrheitsspruch des

³¹ Schon an dieser Stelle lässt sich eine verschiebende Verschränkung mit Nietzsches *Zarathustra* ausmachen: Während dieser als Wanderer den Schatten abschüttelt, treibt es die zu Kletterinnen transformierten Wanderinnen in ihrem Begehren nach den Schatten auf die Wand.

³² Elfriede Jelinek Homepage/Theater/Der Tod und das Mädchen V.

Teiresias trotz seiner rätselhaften Formulierung an und kehrt mit dessen Hilfe mehr oder weniger unbeschadet nach Hause zurück, wo er listig die feindliche Besetzung seines Hauses beendet und als bestätigter Held fortlebt. Dagegen zeichnet Sophokles' Tragödie *König Ödipus* ein gänzlich anderes Bild der Begegnung von Teiresias und Ödipus: Nicht nur kommt es aufgrund der rätselhaft verdunkelten Darstellung der Weissagung zum Streit mit dem Seher, der Wahrspruch hat auch fatale Konsequenzen. Denn Ödipus muss erkennen, dass er selbst der von ihm gesuchte Mörder seines Vaters ist. Diese Erkenntnis bewegt ihn dazu, sich zu blenden, und sich als gefallener Held auf gewisse Weise dem Trug des sehenden Erkennens zu entziehen.³³ Trotz der Abweichungen bleibt die ungebrochene Gewaltstruktur als Rache und rächende Selbstbestrafung verbindendes Element. Als produktiv erweist sich aber noch eine andere Sicht auf die Verschränkung dieser beiden Darstellungen, insofern hier ein Zusammenkommen eines (nicht mehr) erkennenden Sehens und einer in der rhythmischen Anordnung des *mythos* ausgetragenen Musikalität stattfindet. Der Sinn, der sich im *mythos* zu einem gewissen Grad in Sinnlichkeit verschiebt und damit das Hören bzw. das Zuhören auffällig macht, trifft so auf die destruiert-destruierende Erkenntnis als Sehen. Eben diese Verschränkung von hören und sehen scheint in der reinszenierten Befragungsszene im V. Prinzessinnendrama performiert zu werden: Oben auf dem Fels angekommen finden Sylvia und Inge ein Wesen vor, das nicht nur vollständig mit Binden umwickelt ist, sondern über den das Gesicht bedeckenden Binden noch eine Sonnenbrille trägt und einen („oder zwei“) Skistöcke („wie beim Nordic Walking“)³⁴ neben sich lehnen hat. Das Wesen isst auf einem Puppentisch mit Puppengeschirr.

Ganz im Gegensatz zu der heroischen Darstellung des Odysseus, in denen der Held den Seher (mit Opfergaben) zur Weissagung auffordert, drängen die schon gefallenen Heldinnen nicht auf eine Weissagung des (möglicherweise verunfallten) Schattenwesens. Wie bei einem (Kranken-)Besuch setzen sich die Kletterinnen dazu, packen ihre Blutsuppe aus, füllen sie in die Puppentassen und -teller und halten so – als verkleinerte Übermenschen – eine „Blut-Kinderjause“. Während sie schweigend essen oder „spielen zu essen wie Kinder es tun“,³⁵ spricht das Wesen zu ihnen, und zwar in einer potentiell unverständlichen Weise. Es spricht – eben wie Teiresias – rätselhaft. Im Gegensatz zur Originalstelle wird die Paradoxie des rätselhaften Wahrsprechens aber durch einen Einschub variiert:

Leicht ist es, was ihr mich gefragt habt, aber ich sage es euch trotzdem. Es sind die schrecklichsten Sätze, die je gesprochen worden sind. Deshalb bitte ich ausdrücklich um Ruhe, weil ich sie nicht nochmal sagen könnte: Wem ihr jetzt erlaubt aus der Schar der abgeschiedenen Toten, sich dem

³³ Dass *Die Wand* Homers Darstellung der Befragung von Teiresias vorschreibt, kann auch als Bezugnahme auf den *mythos* als Darstellungsform des Verweilens gelesen werden (vgl. Ugolini, Gherardo (1995): Untersuchungen zur Figur des Sehers Teiresias, Tübingen, S. 91.

³⁴ Jelinek 2003, S. 140.

³⁵ Ebd.

Blut zu nahn, der wird euch Wahres erzählen. Aber wem ihr es verwehrt, der wird stillschweigend zurückgehn. (Hervorhebung JP)³⁶

Die Wand transformiert den 11. Gesang des Odysseus, indem die Stelle „Leicht ist, was du mich fragst, ich will dir's gerne verkünden“ derart umgeschrieben wird, dass nicht das Gesprochene als Rätsel Fragen aufgibt, sondern die Rätselhaftigkeit selbst in Frage steht. Auf diese Weise entfernt sich die Weissagung von der Notwendigkeit, entschlüsselt zu werden. Gleichzeitig bleibt das Gesagte nicht allein durch seine verdunkelnd-verrätselnde Sprache unverständlich. Die szenische Anweisung gibt vor, dass die Rede auch akustisch kaum vernommen werden kann, weil eben das Gesicht des Wesens fest von Binden umwickelt ist. Obwohl die szenische Anweisung vorschlägt, „im Folgenden, durchaus mit laufender Schrift auf einer Repro-Leinwand [zu] arbeiten“,³⁷ wird das „Problem“ der Unverständlichkeit und Unvernehmbarkeit durch die „laufende“, folglich vom Bühnengeschehen ablenkende und schwer erfassbare Schriftprojektion nur unzufriedenstellend gelöst. Als derart „anderssprachig“³⁸ inszeniertes Sprechen scheint das eigentümliche Wahrsprechen nicht darauf abzuzielen, *gehört* im Sinne von *verstanden* zu werden.

Nach dieser „Weissagung“ handeln die Verschränkungsfiguren Sylvia und Inge im Gegensatz zu Odysseus und Ödipus gerade nicht, sondern „jausnen“ weiter die aus dem geschlachteten Widder bereitete Blutsuppe. Mit dieser eigentümlichen Mahlzeit wird sowohl die Verknüpfung mit dem Odysseus *mythos* bestärkt (u.a. soll Odysseus der Seele des Teiresias wie auch Persephone und Hades einen Schafbock opfern) als auch Verbindungen zu anderen (mythischen) Opferszenen, insbesondere zum dionysischen Opferkult sowie zum Christentum gezogen. Insofern der Widder als Opfertier *par excellence* bezeichnet wird,³⁹ werden in diesem Mahl verschiedenste Zeit- und Kulturräume überbrückt und miteinander verkoppelt. Der Text, dessen Figuren „für viele andere“ stehen, exponiert sich als verschobene Bezugnahme auf die Untertitelung des *Zarathustra* als Stück für „alle und keinen“, als für „alle und keinen bestimmten“. Agamben sieht in der Opferhandlung „die Grundlosigkeit des menschlichen Handelns selbst (der das Mythologem des Opfers abhelfen möchte)“. Daraus folgert er, dass „[j]edes menschliche Handeln, insofern es nicht natürlich begründet ist, sondern aus sich selbst den Grund hervorbringen muss, [...] gewalttätig [ist], und es ist diese heilige Gewalt, die das Opfer voraus-setzt, um sie in seiner eigenen Struktur zu wiederholen und regeln.“⁴⁰ In der durch das kindliche

³⁶ Ebd.

³⁷ Jelinek 2003, S. 140.

³⁸ Für eine Übersicht von „Anderssprachigkeit“ vgl. Stockhammer, Robert/Arndt, Susan/Naguschewski, Dirk (2007): Die Unselbstverständlichkeit der Sprache (Einleitung), in: Dies. (Hg.): Exophonie. Anders-Sprachigkeit (in der Literatur, Berlin, S. 7-27.

³⁹ Vgl. u.a. Jürgens, Benedikt (2001): Heiligkeit und Versöhnung: Levitikus 16 in seinem literarischen Kontext, Freiburg i. B., S. 233.

⁴⁰ Agamben, Giorgio (2007): Die Sprache und der Tod. Ein Seminar über den Ort der Negativität, S. 156.

Essensspiel verdeckten Gewalt wird der Einzelne mit allen anderen verbunden, auch mit den Toten. Da sich in diesem szenischen Bild die Verschränkungen zu einem unübersehbaren Geflecht verdichten, kann noch eine weitere mythische Verbindung gezogen werden. Denn das scheinbar gedankenverlorene „Jausnen“ lässt die im Stück mehrfach herbeizitierte Demeter noch einmal – unausgesprochen – auf die Bühne treten: In der mythischen Erzählung schneidet Tantalos seinen Sohn Pelops in Stücke, kocht daraus ein Mahl und setzt es den Göttern vor, um deren Allwissenheit auf die Probe zu stellen. Die Götter bemerken allerdings den Betrug und lassen das Mahl unberührt. Allein Demeter, die in Trauer um ihre Tochter Persephone nicht bei Sinnen war, merkt nichts und verzehrt eine Schulter.⁴¹ An dieser Stelle drängt sich der (eigentliche) Titel der *Wand* auf: Aus der Überschreibung des Stücks mit *Der Tod und das Mädchen V* lässt sich eine Verknüpfung mit Demeters Tochter Persephone herauslesen, die (von Hades entführt) als ewiges Mädchen (*kore*) zunächst in der Unterwelt gefangen bleibt. Die für die Ernte zuständige Demeter durchwandert trauernd die Welt. Während sie trauert, will nichts mehr wachsen und sich fortpflanzen.⁴² Dieses Aussetzen im Trauern lässt das Mahl der drei lebend-toten Figuren in einem anderen Licht erscheinen. Im Gegensatz zur in sich selbst versunkenen Demeter drückt sich im schweigenden Jausnen jedoch gerade nicht der Verlust der Sinne/des Verstandes aus, sondern vielmehr ereignet sich darin ein Öffnen auf den Anderen hin.⁴³ Sylvia und Inge schweigen nicht einfach; sie hören zu. Und was sie hören, ist kein Sinnspruch, sondern die Stimme einer Toten, die davon spricht, die Toten nahe kommen zu lassen. Damit verbindet sich die Szene mit Shakespeares *Hamlet*, wo der Geist gerade kein Mitleid⁴⁴ fordert, sondern Gehör: „Pity me not, but lend thy serious hearing/To what I shall unfold“ (I, 5).

Diese Haltung, zuzuhören, und zwar als ein anderes Hören der unvernehmbaren Stimmen, die dem erkennenden Sehen entgegensteht, wird durch zwei szenische Überblendungen der Szene noch hervorgehoben. Denn gleichzeitig „hören wir“ – wie eine weitere szenische Anweisung verlauten lässt – „[a]us einem altmodischen Kofferradio [...] von einer eifrigen Männerstimme gelesen“⁴⁵ einen Botenbericht, der einen zusätzlichen Bruch im Raum-Zeit-Verhältnis erzeugt:

Zwei Gefährten hielten das Tier an den Beinen fest, sodaß der Kopf mit durchschnittener Gurgel herabhing. *Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.* Odysseus, den Fuß auf den Aushub der Grube gestellt, den linken Arm über den Oberschenkel gelegt, das Schwert, mit dem er die

⁴¹ Zum *Demeterhymnus* vgl. u.a. Powell 2009, S. 98f.

⁴² Vgl. ebd.

⁴³ Vgl. hierzu auch Butlers Ansatz von Trauer als verbindende und selbst-entgrenzende Praktik in Butler, Judith (2004): *Precarious Life. The Powers of Mourning and Violence*. London.

⁴⁴ Mit der Zurückweisung des Mitleids lässt sich eine weitere Verknüpfung mit der im *Zarathustra* verworfenen „Hilfsethik des Mitleidens“ herstellen (vgl. Baier, Horst (1984): *Das Paradies unter dem Schatten der Schwerter*). Die Utopie des Zarathustra jenseits des Nihilismus, in: *Nietzsche Studien* 13, S. 46-48. S. 54.

⁴⁵ Jelinek 2003, S. 140.

Schatten zurückhielt, in der Rechten, lauschte der ehrfurchtgebietenden Gestalt des gebeugten blinden Sehers. *Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.* Weißes Haar zeugte von dessen Alter, der Stab in der Linken von seiner Blindheit. *Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.* Unter den bleichen Schatten fielen uns einige Frauen in gelben Gewändern und drei abseits stehende Gestalten auf. *Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.* Die Frauen waren Antikleia, des Odysseus Mutter, mit der er ein schmerzliches Gespräch führte, und eine Reihe von Heroinnen, welche die Urmütter vieler Helden waren, mit denen Odysseus vor Troja zog. *Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.* Die Männer aber waren wohl Agamemnon, Achilleus und Aias, mit denen Odysseus die unseligen Tage ihres Endes beschwor. *Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren.* (Hervorhebung JP)⁴⁶

Bei dieser eifrigen Verlesung handelt es sich noch einmal um eine von sich wiederholenden Einschüben rupturierte Darstellung einer Textstelle aus Homers *Odyssee*. Auch wenn die emphatische Wiederholung der Phrase „Das haben Sie ja gesehen, meine Damen und Herren“ auf Evidenz pocht, haben die Leser_innen/Zuschauer_innen gerade nichts gesehen, sondern „nur“ gelesen oder eben gehört – noch dazu durch die mediale Formatierung eines (möglicherweise) alten Geräts. Im Gegensatz zur Essensszene wird hier nicht (allein) das Hören als „anderes“ Verstehen aufgeführt, sondern mit einem „anderen“ Sehen verschaltet, das auch das Entfernte nahe rückt. Wenn die Stimme, die Leser_innen/Zuschauer_innen als Zeitzeugen anruft, dann lässt sich mit Agamben eine Verbindung zu Schleef's Haltung des Umwandelns herstellen, insofern er in der Zeitzeugenschaft eine besondere Sehweise ausmacht, die „Finsternis“ und „Dunkelheit“ des ihn Umgebenden zu sehen und anzusprechen. Die besondere Aktivität des Zeitgenossen besteht in „einer Neutralisierung des von der Epoche ausstrahlenden Lichts, das ihre Finsternis, ihre eigenste Dunkelheit verbergen soll, die jedoch von jenem Licht nicht zu trennen sind.“⁴⁷ Zeitzeugenschaft scheint hier mit Medienhandeln in Beziehung gesetzt. Das Theater führt sich im Text als mediale Konstellation auf, die Medialität selbst verhandelt, und tritt als Schau- und Hörraum zugleich hervor. Im Texttheater der *Wand* stellt der Text die Gleichzeitigkeit von hören und sehen als rhythmisches Schriftbild oder als Klangstruktur aus.

Die Potenz des Gleichzeitigen wird in der inszenierten Verzögerung auf die Spitze getrieben, wenn noch eine Ebene dazugeschaltet wird, die in der Gleichzeitigkeit des Ungleichzeitigen das Chaos heraufbeschwört.⁴⁸ So gibt die letzte szenische Anweisung in Form eines (sinnhaft, grammatikalisch wie auch rhythmisch) gebrochenen Wunsches das Folgende vor:

⁴⁶ Jelinek 2003, S. 141.

⁴⁷ Agamben, Giorgio (2010): *Nacktheiten*, F.a.M., S. 27.

⁴⁸ Vgl. hierzu Lehmann, Hans-Thies (2001): *Postdramatisches Theater*, F.a.M., S. 154f.

(Gleichzeitig, sehr leise, hören wir, unbedingt auf Altgriechisch!, mit zarter Frauenstimme, vielleicht ein Kind, eine Schülerin aus einer Stadt, toll wäre es, wenn die Schauspielerinnen, oder wenigstens eine von ihnen, aus der Theogonie des Hesiod (155ff) die folgenden netten Worte sprechen oder lesen könnte:)

Alle nämlich, die von Erde und Himmel stammten, waren schrecklich-gewaltige Kinder und dem Vater von Anfang an ein Greuel; kaum war eines geboren, verbarg sie Uranos alle im Schoß der Erde, ließ sie nicht ans Licht und freute sich noch seiner Untat. Die riesige Erde aber wurde im Inneren bedrängt, stöhnte und ersann einen bösen, listigen Anschlag. Rasch erschuf sie das Element des grauen Stahls, machte eine große Sichel, wies sie ihren lieben Kindern und sprach ihnen (denn groß war der Groll ihres Herzens) Mut zu: „Ihr, meine und eines ruchlosen Vaters Kinder, wollt ihr mir gehorchen, so können wir die Schandtät eures Vaters vergelten. Er hat nämlich als erster sich die schimpflichen Werke ausgedacht.“ So sprach sie, doch alle ergriff Furcht, und keiner von ihnen sagte ein Wort. Der große, Krummes sinnende Kronos jedoch faßte Mut und erwiderte gleich seiner edlen Mutter: "Mutter, ich könnte die Tat auf mich nehmen und ausführen, denn ich kenne nicht Schonung für unseren Vater, der seines Namens nicht wert ist; er hat nämlich als erster sich die schimpflichen Werke ausgedacht." So sprach er. Die riesige Erde aber freute sich. Sie barg ihn in einem Versteck, gab ihm die scharfgezahnte Sichel in die Hand und lehrte ihn die ganze List. Es kam aber der große Himmel, führte die Nacht herauf, umfing die Erde voller Liebesverlangen und breitete sich ganz über sie. Der Sohn aber griff aus dem Versteck mit der linken Hand nach ihm, nahm die riesige, lange, scharfgezahnte Sichel in die Rechte, mähte rasch das Geschlecht seines Vaters ab und warf es hinter sich, daß es fortflog; doch fiel es nicht ohne Wirkung aus seiner Hand, denn all die blutigen Tropfen, die herabfielen, empfing Gaia und gebar im Kreislauf der Jahre die starken Erinyen, die großen Giganten in strahlender Rüstung und mit langen Speeren in der Hand sowie auch die Nymphen, die man auf der unendlichen Erde Melische, also Eschennymphen nennt.⁴⁹

Das (chorische) Sprechen/Lesen der Textstelle aus Hesiods *Theogonie*, das durch die leise, von der eifrigen Männerstimme übertönte, anderssprachige Inszenierung des fremdsprachig vorgetragenen Textes nicht oder kaum verstehbar ist, sondern auch im Theater nur mitgelesen werden kann oder als Rhythmus und Klang vernehmbar wird, evoziert einmal mehr ein anderes Verstehen.⁵⁰ „Erst ein Bruch“

⁴⁹ Jelinek 2003, S. 141ff.

⁵⁰ Diese Art und Weise der Textherstellung lässt sich auch als klangliche Transformation von Celans mathematisch-musikalischer Präzisions-Technik lesen. Zur klanglichen Dimension bei Jelinek siehe auch Prager, Julia (2016): *Exophone Wende: Bewegte Klangkörper in Text und Inszenierung von Jelineks* ›Die

– so schreibt Jürgen Engel – „schafft die Aufmerksamkeit für bisher Unerhörtes und Ungesehenes. Ein temporäres Vergessen-können sonst üblicher Wahrnehmungsweisen, ein Sich-einlassen-können auf andere Situationen – dieses Vermögen öffnet das Gespür für neue Möglichkeiten, das sinnliche Wahrnehmen des Unvorhersehbaren und Ungewöhnlichen.“⁵¹ Und in Bezug auf das diffraktive Verfahren der *Wand* lässt sich mit Hans-Jörg Rheinberger hinzufügen: „Das Neue kommt gerade nicht durch die dafür vorgesehene Pforte, sondern durch den unvorhergesehenen Riß in der Wand.“⁵²

Dieses Neue, die Potenz, ergibt sich jedoch nicht allein durch die szenische Gestaltung bzw. aus dem Wechsel der Stimmen und ihrer lautlichen Dimension, sondern auch durch die inhaltliche Ebene des Textes. Denn das Stück endet in gewisser Weise, wie es angefangen hat: mit einem (diesmal wörtlich übernommenen) Auszug aus der *Theogonie*. Auch Lücke merkt an, dass sich hier der Kreis schließt.⁵³ Die Gewaltspirale der Schöpfung, die Schaffen mit Destruktion verbindet, wird scheinbar ungebrochen fortgesetzt.

Womöglich erst auf den zweiten Blick fällt auf, dass die anfangs prägnant eingeführte Aphrodite („und was du schon gar nicht bist, ist diese Aphrodite“) nicht mehr erwähnt wird, dass der Text vor der Erwähnung ihrer Entstehung abbricht. Er unterbricht die Schöpfung im Moment der Entstehung der Nymphen. In dieser Verzögerung öffnet sich eine Schwelle zu Agambens Konzeption der Verzögerung als ethisches Potential. In *Bartleby oder die Kontingenz* definiert Agamben die reine Potenz, als die Möglichkeit, die verwirklicht oder nicht-verwirklicht werden kann, als Unbestimmbarkeit „zwischen der Potenz zu sein (oder zu tun) und der Potenz nicht zu sein (oder zu tun).“⁵⁴ Als Illustration für diesen Schwellenzustand zieht Agamben Melvilles Schreiber Bartleby heran, der in seinem Ausspruch „I would prefer not to“ und dem damit affirmativ-performativ vollzogenen Entzug vom herrschenden Machtssystem des entweder-oder (bejahen oder verneinen) das (bisher) Unmögliche ausdrückt. Mit diesem Schwebestand der Potenz verbindet Agamben eine spezifische Haltung. Diese Haltung versteht er – und hier kommt die Nympe ist Spiel – als spezifische Form einer Gelassenheit (*abbandono*), die durch das Tiziangemälde *Nymphe und Schäfer* erfahrbar wird.⁵⁵

Schutzbefohlenem, in: Forschungsplattform Elfriede Jelinek (2016), online: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Beitrag_Julia_Praeger.pdf (10.09.2018).

⁵¹ Engel, Jürgen (2008): Systemische Aspekte der Ideenfindung, in: Grundlagenstudien aus Kybernetik und Geisteswissenschaft (grkg/Humankybernetik), Band 49, Heft 3, S. 123-139, hier S. 125.

⁵² Rheinberger, Hans-Jörg (2002): Experimentalsystem und epistemische Dinge. Eine Geschichte der Proteinsynthese im Reagenzglas. Wallstein, Göttingen, S. 115.

⁵³ Vgl. Lücke 2004, S. 37.

⁵⁴ Agamben 1998, S. 37.

⁵⁵ Vgl. Weiss, Martin G. (2014): Müssiger Widerstand?, in: Hobuß, Steffi/Tams, Nicola (Hg.): Lassen und Tun. Kulturphilosophische Debatten zum Verhältnis von Gabe und kulturellen Praktiken, Bielefeld, S. 79-97, hier S. 94.



Eine solche Haltung der Gelassenheit, die die Potenz der Verzögerung wahrscheinlich werden lässt, wendet sich nach Agamben gegen Nietzsches Emphase des Willens (zur Gewalt), den er dem Nihilismus der ewigen Wiederkunft des Gleichen entgegenstellt. Dabei ist es für Agamben „gerade die Zurückweisung des Willens, der Widerwille in Bezug auf die Vergangenheit und ihr ‚es war‘, der für [Nietzsche] am Anfang des Geistes der Rache steht“. Deswegen, so folgert Agamben, lehrt Zarathustra den „Willen zum ‚Zurückwollen‘ [...], zum umwandeln eines jeden ‚es war‘ in ein ‚so wollte ich es‘ [...]. Ausschließlich mit der Zurückweisung des Geistes der Rache beschäftigt, vergisst Nietzsche vollkommen das Wehklagen dessen, das nicht gewesen ist oder hätte anders sein können.“⁵⁶

Das besondere ethisch-politische Potential der diffraktiven Verfahrensweise der *Wand* lässt sich in dieser Folge in den Verzögerungen, im Verweilen und Sein-Lassen und der daraus entstehenden Potenz des Neuen (im Alten) ausmachen, die sich aus den Brüchen und Rissen der zusammenkommenden Räume, Zeiten und Wahrheitserzählungen ergeben. Im Moment des (Ver-)Zögerns werden die anderen, unvernünftigen Stimmen vernnehmbar als Wehklagen, das von den sich vordrängenden Figuren Sylvia und Inge, ihrem Jammern und schauderhaften Handeln scheinbar übertönt und überblendet wird. Der Text, die Schreibende und Schreibenden, die Sprechenden setzen sich selbst aus, lassen es sein. Und so lauten die letzten Zeilen, die zwischen die verdreifachte Szene des Mahls und die pseudodialogischen Sprecher_innenabsätze gesetzt sind: „So. Das war Fassung eins. Fassung zwei werde ich einfach verlieren. Fassung drei wird es nie geben. Alles, was wir fassen können, ist in unseren Geschirren. Uns genügt es.“⁵⁷

⁵⁶ Agamben 1998, S. 64f.

⁵⁷ Jelinek 2003, S. 139.