

Issue 27 (2020)

Irakkrieg 2003, ein Theaterstück. Über die Fotografien in Elfriede Jelineks *Bambiland*

Felix Forsbach

Universität Bamberg

Abstract

In dem Aufsatz setzt sich Felix Forsbach mit den Fotografien im online publizierten Theatertext Bambiland Elfriede Jelineks auseinander. In diesem wird ein intermediales Gedenken an die Opfer des Krieges und die Folter des Irakkriegs von 2003 geschaffen. Die Integration der Fotografien ist dabei sowohl als Verhandlung der Poetik Jelineks als auch eine direkte mediale und authentizität-schaffende „Spur“ zum tatsächlichen Krieg zu sehen. So erschafft Jelinek auch oder gerade durch die Fotografien und die Tatsache, dass es sich um einen Text für die Theaterbühne handelt, ein Werk, welches einen moralisch-ästhetischen Anspruch einlöst und ein Opfergedenken der (Kriegs)verbrechen innerhalb des Irakkriegs inhärent verhandelt.

Keywords:

Fototexte – Postdramatisches Theater – Bambiland – Irakkrieg – Jelinek

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-6358-1346>

How to cite: Forsbach, Felix. "Irakkrieg 2003, ein Theaterstück. Über die Fotografien in Elfriede Jelineks *Bambiland*". *focus on German Studies* 27: *Spielformen des Authentischen*, no. 27, 2020, pp. 52–76.

DOI: 10.34314/FOGS2020.00004

Irakkrieg 2003, ein Theaterstück. Über die Fotografien in Elfriede Jelineks *Bambiland*

Felix Forsbach

In Elfriede Jelineks *Bambiland* wird der tatsächliche und reale Krieg im Irak bereits als medial geformtes Ereignis an sich wahrgenommen. Bereits die Wirklichkeit wird als ein „Theaterstück“ thematisiert und daher durch Jelinek als ein solches komponiert. Dies wird durch die Integration von Fotografien, denen nach Roland Barthes ein „Es-ist-so-gewesen“ (Barthes 90-94) innewohnt, noch unterstrichen. So geschieht eine Nivellierung des Unterschieds zwischen Wirklichkeit und Fiktion. Die Soldaten und Machthaber können als *dramatis personae* des Stücks bezeichnet werden. Jelinek offenbart in *Bambiland*, in dem sie als „embedded-author“ agiert, den Irakkrieg und seine mediale Repräsentation als neues, an antiken Theaterstücken orientiertes Schau- beziehungsweise vielmehr Trauerspiel. Andreas Blödorn bündelt die Frage nach der spezifischen Repräsentation von Krieg folgendermaßen: „Gibt es den Krieg nur noch als mediales Spektakel, das nach den Sehgewohnheiten der westlichen Welt inszeniert wird, dessen Wirklichkeit folglich nach seiner bildhaften Repräsentanz organisiert und somit von deren Sekundarität abgeleitet ist?“ (142). Die Verflechtung der Kriegswirklichkeit mit dem literarischen Text soll im Kommenden vor allem anhand der näheren Betrachtung der im Theaterstück integrierten Fotografien erörtert werden.

Dafür werden zunächst die Fotografien, Grafiken und Abbildungen, die Jelinek in ihrer ‚Internetversion‘⁴ des Stücks verwendet, analysiert (1), um daraus Schlüsse auf das Problemfeld der ‚Authentizität‘ innerhalb von *Bambiland* zu ziehen (2). Abschließend wird gezeigt, dass es innerhalb des Stücks eine Verwischung der Sphären ‚Realität des Irakkriegs‘, ‚mediale Repräsentation des Irakkriegs‘, ‚Schaffung des Theatertextes *Bambiland*‘ und ‚Inszenierungen dessen auf der Theaterbühne‘ gibt (3).

And they took pictures of everything.

[...] *vielleicht bin ich überhaupt nur für diese Fotos*

so schön hergerichtet worden.

(Jelinek, *Bambiland Babel* 199)

Zunächst ist festzustellen, dass *Bambiland* als Theaterstück publiziert wurde und somit (auch) im Hinblick auf die Übertragung auf eine Bühne gesehen werden muss. Dies haben die Sekundärliteraturautor*innen bislang eher nebensächlich in den Blick genommen und das Stück vor allem als Text beziehungsweise Textfläche analysiert. *Bambiland* ist 2004 als Buchpublikation im Rowohlt Verlag erschienen, aber bis heute auf der Homepage der Autorin (www.elfriedejelinek.de) frei zugänglich publiziert. Diese veröffentlichten Varianten zeigen signifikante Unterschiede, denn die Publikation im Internet integriert Abbildungen und Fotografien und ist somit der literarischen Subgattung „Foto-Texte“² zuzuordnen. Die Ausgabe bei Rowohlt integriert Aufnahmen der Uraufführung von *Bambiland*, welche nicht in direktem Zusammenhang zum Text stehen, sondern vielmehr Eindrücke einer Inszenierung ermöglichen.

In der Online-Version ist *Bambiland* einer der wenigen deutschsprachigen Theaterstücke, die Fotografien und Bilder im Text verwenden. Daher erfolgt zunächst eine Auseinandersetzung mit den sich ergebenden Implikationen dieser medialen Kombination; denn sie stellt die Regisseur*innen, Schauspieler*innen und Bühnenbildner*innen, die *Bambiland* inszenieren, vor die Aufgabe, einen theatralen Umgang mit den im Text verwendeten Fotografien zu finden oder diese zu ignorieren. Daher wird sich der Beitrag vor allem auf die online publizierte Variante beziehen. Der Grund für das Fehlen der Fotos und Abbildungen in der Rowohlt-Ausgabe liegt vermutlich darin, dass die Abbildungen und Fotografien aus Internetquellen wie <http://iraqipages.com>, <http://gameeire.com>, der *Washington Post*, *The New York Times* und *wikipedia* stammen.³ So kann durch die Verlinkung der

Fotos in der Online-Version auf diese Quellen verwiesen werden, was im Buch nicht möglich ist weshalb eine Publikation im Buch gegen die Urheberrechte an den Bildern verstoßen würde.

Bei der Auseinandersetzung mit den Fotografien in *Bambiland* können drei unterschiedliche Kategorien von Bildern differenziert werden: erstens fotografische Abbildungen der Basreliefs des Nord-West-Palastes von Assurnasirpal II., zweitens schematische, gezeichnete und fotografische Abbildungen der Waffen der Streitkräfte im Irakkrieg sowie comicähnliche Abbildungen von der Seite <http://www.gameeire.com> und drittens in Printmedien veröffentlichte Fotos der Folterungen in Abu Ghraib.

So kann *Bambiland* in Analogie zum Terminus ‚Foto-Text‘ als ‚Foto-Drama-Text‘ bezeichnet werden. Es handelt sich um einen intermedialen Text, der Krieg und Medienberichte über Krieg literarisch thematisiert. Durch diese Form wird es insgesamt möglich, das, was Bernd Hüppauf über Kriegsfotografie im Allgemeinen schreibt – nämlich, dass „Kriegsfotografie wie keine andere Fotografie mit Ideologie, Politik und Moral, also mit *Ideen* aus Rede und Schrift durchsetzt [ist]“⁽⁴⁾ – in einem Theatertext zu verhandeln. In ihrem intermedialen Text *Bambiland* betont Elfriede Jelinek die Implikation der visuellen Kriegsdarstellung, ergo -realität mit der Verknüpfung von Moral, welche durch die Neukontextualisierung der Bilder durch die Autorin unterstrichen wird.

Im Folgenden werden zunächst die unterschiedlichen Kategorien der Bilder genauer erörtert; beginnend mit den Fotografien der Steinreliefs des Nord-West-Palastes von Assurnasirpal II. Die Integration dieser Fotos verdeutlicht und *verbildlicht* die in Jelineks Text immanente und postulierte Kontinuität der Geschichte von Kriegen in der Region des Iraks vor allem in Kombination mit dem mehrfach beschriebenen (inter-)textuellen Bezug zu Aischylos‘ *Die Perser*. Auf diese Intertextualität wird von Jelinek in Form eines Danks im Prätext hingewiesen; die tatsächliche Abbildung der Fotografien der Basreliefs markiert neben einer Intertextualität zudem eine Intermedialität. So werden neben den nicht kenntlich

gemachten Zitaten aus *Die Perser* auch Fotografien als Referenzpunkte integriert und mit dem Text in Bezug gesetzt. Eine Analogie der literarischen Darstellung von Krieg bei Aischylos und Elfriede Jelinek und die Funktion des Autors als eine Art ‚embedded-author‘ ist evident. Diese Darstellungen des Kriegs unterscheiden sich von den später erörterten Fotos aus dem Gefängnis Abu Ghraib: Es handelt sich um die Verbildlichung mit den Mitteln der Antike. Die anderen Fotografien oder schematischen Darstellungen der Waffen sind im Gegensatz klar in die Gegenwart einzuordnen. So ist in Jelineks Text die literarische Kriegsdarstellung der Antike mit ihrer heutigen verwoben und ebenso stehen die bildlichen Darstellungen der Kriege in *Bambiland* nebeneinander; der so montierte Bild-Text postuliert so die These der durch die Zeit hinweg immer wiederkehrenden Kriege. Die Abbildungen der Steinreliefs verweisen auf die im Prätext indizierte Nähe zu Nietzsche und, wiederkehrend in *Bambiland* zu sehen, vor allem auf seine zentrale These der „Wiederkunft des Gleichen“ in *Also sprach Zarathustra* aufmerksam. Im Text ist jedoch nicht direkt die zyklische und exakte Wiederkehr des Gleichen wie bei Nietzsche gemeint, sondern es geht um die immer wiederkehrenden Kriege an sich. So wird eine Linie vom Perserkrieg zum Irakkrieg 2003 gezogen.

Bereits bei Aischylos war der Autor Teil(nehmer) des Krieges, da er tatsächlich als Soldat im Perserkrieg kämpfte. Ebenso, so könnte man die Analogie in Jelineks Lesart fortsetzen, sind die Kriegsreporter und die Kameras in den amerikanischen und britischen Kampfjets Teil(nehmende) des Irakkrieges. Und sogar Jelinek als Schriftstellerin, die den Krieg de facto live am Bildschirm verfolgte, ist – wie Aischylos – ebenfalls als eine Art Teilnehmende zu sehen. Dies ist das Resultat der Aufhebung von Differenzierung zwischen Realität und medialer Realität, wie sie Jelinek selbst folgendermaßen ernst nimmt: „Das Sein ist immer nur ein Grad von Scheinbarkeit, und der Schein kommt aus diesem Fernsehgerät [...] Manchmal ergibt auch der Schein von Nichtsein ein Sein. Realität ist graduell nur Scheinbarkeit, und zwar gemessen an der Stärke des Anteils, den wir dem Schein geben“ (Jelinek, *Bambiland* 82-83).

Das Foto der Tontafel des Gilgamesch-Epos, das einen der ältesten Beweise schriftlich artikulierter Literatur darstellt, ist als eine Metapher für die Rolle der Literatur zu sehen – im Grunde ein ‚Beweis‘ dafür, dass, so lange es Kriege gibt auch die Literatur sich mit diesen auseinandersetzt. Die in *Bambiland* integrierte Fotografie zeigt den gut erhaltenen Teil der Tontafeln „The Flood Tablet, relating part of the Epic of Gilgamesh -Nineveh 7th Century BC“ [sic] des Gilgamesch-Epos, in dem die Sintflut beschrieben wird. Der in unmittelbarer Nähe zur Abbildung stehende Text:

Setzen Sie sich wieder hin, und wackeln Sie nicht so in dem Boot, in dem wir alle sitzen [...]. Warum? Weil ich es sage! Bei diesem Sandsturm können wir die Bomben eh nicht mit Laser steuern, da müssen wir sie über Satellit steuern, Moment, die auf den Marktplatz in Kuwait, die steuern wir noch mit Laser, das machen wir zum Beispiel heute, weil wir sonst nichts zu tun haben und weil einmal das Wetter endlich besser geworden ist, aber bei Schlechtwetter: Satellitensteuerung, da gibt's nichts. (Jelinek, *Bambiland* 39)

ist als Metapher der von Menschen gemachten Katastrophe des Irakkriegs deutbar. Jelinek stellt durch die Assoziation der Menschen in einem Boot und die schlechten Sichtverhältnisse durch einen Sandsturm eine Nähe zwischen der Sintflut des Gilgamesch-Epos und dem Irakkrieg her. Jedoch ist es den kriegführenden US- und britischen Streitkräften dank moderner Waffentechnologie auch bei schlechtem Wetter möglich, Krieg zu führen. Somit werden durch Elfriede Jelinek die Kriegführenden an dieser Stelle bereits über das Göttliche gestellt, denn sie können sich über die natürlichen Gegebenheiten hinwegsetzen und ihren Plan ungehindert durchführen. Diese These der göttlichen Kraft der Kriegsherren lässt sich kurz vor Ende in der als ‚deus-ex-machina-Szene‘ zu bezeichnenden Stelle *Bambilands* erhärten. Dort greift G. W. Bush als „Gott“ in die Szene ein und „löst“ die Konflikte mittels Kriegsgeräten (Jelinek, *Bambiland* 77-79). Es kann gefolgert werden, dass die Abbildungen der Tontafeln als intermediale beziehungsweise allegorische Verweise auf die Meta-Aussage des

Textes, dass der Irakkrieg 2003 und Elfriede Jelineks ‚Foto-Drama-Text‘ innerhalb einer ewigen Wiederkehr des Immergleichen stehen, verweisen. Brechtje Beuker reüssiert folgerichtig, dass die beschriebenen „Fotos von antiken Steintafeln aus Nimrud [...] mit Abbildungen der modernen Präzisionswaffen [kontrastieren]“ (61). Und sie führt weiter aus, dass „[e]ben dieser Kontrast [...] die Absurdität eines teleologischen Geschichtsbildes erkennen“ lässt (ebd.). Ihre Auffassung, dass diese Bilder auf die „durch die Bombardements im Irak [zerstörten] Stätten [und ihren] Status als Wiege der westlichen Zivilisation“ (ebd.) verweisen, kann jedoch kritisch betrachtet werden. Auch dass eine „Entkörperlichung“ durch die aus dem Internet heruntergeladenen Fotografien verdeutlicht werde, ist zu kurz greifend; vielmehr stellen diese Abbildungen der Basreliefs das literarische Verfahren und die intermediale Kombination von Bildern und Texten der Kriegsbeschreibung in eine lang tradierte Geschichte der Literarisierung oder literarischen Dokumentation von Krieg. Die Abbildungen betonen den Rückbezug auf Aischylos‘ *Die Perser* und stehen wie schon bemerkt im Gesamtzusammenhang der Thesen Jelineks und Nietzsches, dass Kriege und menschliches Fehlverhalten immer wiederkehren. So wird in *Bambiland* nicht nur auf textlicher Ebene „ein Amalgam aus Medienberichten zum Irak“ (Lücke 230) geschaffen, sondern ein vielmehr intermediales Amalgam aus historischen, archäologischen, literarischen, philosophischen und journalistischen Quellen. Das Autor-Ich im Prätext von *Bambiland* nivelliert sich scheinbar und behauptet eine absolute Intertextualität mit dem Zusatz, dass der Rest „von schlechten Eltern“ (Jelinek, *Bambiland* 9) sei. Dennoch ist Jelinek die Autorin und zumindest zusammenführende, komponierende und schaffende Künstlerin von *Bambiland*. Neben den Steinreliefs sind im Text einige Abbildungen der modernen Waffen, die im Irakkrieg eingesetzt wurden, zu finden. Hierbei handelt es sich zum Teil um Fotografien oder schematische Darstellungen der Raketen, außerdem sind Abbildungen von der Webseite <http://www.gameeire.com> zu finden. Vor allem bei den Bildern der Waffen besteht oft ein direkter Bezug zum Textinhalt. Die Abbildungen der Steintafeln verhandeln eher die

Metaebene *Bambilands*. Die abgebildeten Waffen und deren Einsatz werden im Text direkt beschrieben und durch die Abbildungen verdeutlicht. Exemplarisch wird hier die als Foto unmittelbar im Text integrierte Abbildung einer Tomahawk Rakete zuvor ausführlich beschrieben; bezüglich Ihrer Reichweite, Fluggeschwindigkeit „800 km/h“, ihrer „Flughöhe von 15 – 100 Metern“, ihrer technischen Ausstattung wie „dynamisch kalibriertes Trägheitsnavigationssystem, zusätzlich Bodenradar zur Geländeerkenntnis (TERCOM)“, ihrer „hohe[n] Zielgenauigkeit (50% der Treffer in einem 2qm Zielfenster!)“ und der Bestellmöglichkeiten:

Lieferzeit bei Stückzahlen unter 100 sofort, falls Sie jetzt gleich eine brauchen, Stückpreis der Standardausführung (ohne Warhead, ja, leider ohne Warhead, der kostet extra, da kann man nix machen): \$ 650 000“. [*An dieser Stelle ist im Online-Text das Foto einer Tomahawk Rakete mit der Bildunterschrift „Tomahawk Cruise Missile“ integriert und der Text geht darunter wie folgt weiter:*] Größere Stückzahlen auf Anfrage. Rückgabe bei Nichtgefallen, natürlich ungebraucht. Also das muß ich doch wohl nicht eigens erwähnen. Ich könnte noch viel mehr zur Kurssteuerung sagen, aber das hebe ich mir noch auf. (Jelinek, *Bambiland* 27-28)

Der literarische Text, wie der zitierte Auszug verdeutlicht, ist dabei nicht mit einer wissenschaftlichen Beschreibung eines Fotos in einem wissenschaftlichen Text und auch nicht mit einer Zeitungsreportage und darin verwandten Fotos vergleichbar. Es wird ein direkter Bezug zwischen Foto und literarischem Text hergestellt.⁴ So geschieht durch den literarischen Text eine (Neu-)Kontextualisierung der Fotografie und eine Einbindung in den Bereich der Literatur. Es geschieht eine künstlerisch-literarische Aneignung der authentischen Fotografie. Die Fotografien dieser Kategorie in *Bambiland* sind als Authentizitätstiftende Erweiterungen und Kontextualisierungen des literarischen Textes zu sehen.

Als letzte Kategorie der integrierten Fotos sind die aus der *Washington Post* und *The New York Times* in *Bambiland* abgedruckten Bilder der Folterungen durch US-Soldaten und

Soldatinnen im Gefängnis Abu Ghraib zu thematisieren. Dort werden Fotografien, welche zunächst in Zeitungen publiziert wurden, in den ‚Foto-Drama-Text‘ eingebettet. Mit diesem Vorgehen ist Jelineks *Bambiland* in Tradition zu einem der ersten Foto-Texte, nämlich Bertolt Brechts *Kriegsfibel*, zu setzen. Auch Brecht setzt Fotos und Textzeilen aus Zeitungen durch Epigramme in neue, oftmals dem Zeitungsbericht entgegenstehende Kontexte. Die Verse Brechts kommentieren gleichermaßen die Fotos und die mediale Berichterstattung und es wird sowohl bei Jelinek als auch bei Brecht ein moralischer Standpunkt, der das Gedenken an die Opfer einfordert, eingenommen.⁵In Bezug auf diese Kategorie der Fotografien widerspricht sich Bärbel Lücke in ihrer Interpretation von *Babel* und *Bambiland*, oder sie bezieht sich lediglich auf die Buchpublikation ohne Fotografien. Denn sie schreibt, dass Jelinek gegen die omnipräsente, massenhafte Verwendung der „vielfach abgenutzten Sensationsbilder von Folter, von Qual und Sterben, Schändung und Tod“ arbeite und führt weiterhin aus, dass sie so der Gefahr, dass die Rezipient*innen diesbezüglich abstumpfen, entgehe (Lücke 15). Da die von Lücke als „Sensationsbilder“ bezeichneten Fotos tatsächlich im Text Jelineks abgedruckt sind, würde sich auch Jelinek an einem Abstumpfen der Betrachter*innen beteiligen. Dieser Interpretation kann jedoch widersprochen werden. Denn durch die Kontextualisierung der Bilder im Text sind diese nicht als erneutes Abdrucken der Sensationsbilder zu sehen, sondern sind in Bezug auf die Verbindung von Text und Fotografie als Zeichen des von Lücke wiederum richtigen Schlusses der Schaffung eines moralischen, den Opfern gedenkenden Theatertextes zu bezeichnen (Lücke 20).

Zu dem moralischen Anliegen des Textes in Bezug auf die Bilder passt Susan Sontags Aussage, dass Fotos aufgrund einer ihnen zugesprochenen realen Zeugenschaft eine größere „Autorität“ als die „sprachliche Darstellung“ besäßen (Sontag 31-32). Dies liege daran, dass sie auf die ursprüngliche Anwesenheit des Fotografierenden, also auf die Nähe zum Objekt, verweisen (ebd.). Diese These lässt sich mit Barthes bekanntem fototheoretischen Noema des „Es-ist-so-gewesen“ in Deckung bringen. Doch, so Sontag weiter, sprächen Bilder nicht für

sich: Ihre Bedeutung „hängt davon ab, wie das Bild, ob richtig oder falsch, identifiziert wird, also von Worten“ (Sontag 37).⁶ Diese Kontextualisierung im Text findet unter dem Vorsatz statt, dass Bilder wichtig und de facto nicht erklärungsbedürftig seien. So schreibt Jelinek in direktem Bezug zu den Folterbildern in *Bambiland*: „Das Bild erklären? Aber echt? Natürlich sind die Bilder nicht allein bestimmend, aber sie sind doch ziemlich wichtig, was wollen Sie denn da erklärt haben? Das ist ja, wie wenn ein Kind sich zu einem Beruf vorstellen kommt“ (Jelinek, *Bambiland* 69). Dass die verwendeten Bilder jedoch innerhalb des ‚Foto-Drama-Texts‘ eines kommentierenden und kontextualisierenden Textes bedürfen, wird unter anderem durch das sich-selbst-Einschreiben des Autorinnen-Ichs deutlich. Dieses zeigt sich, wie bereits durch Lücke festgestellt wurde, durch den Rückbezug auf Walter Benjamins „Engel der Geschichte“: Die Autorin werde als „tatenreicher Dämon der Geschichte [...] charakterisiert“ (Lücke 262), der sich selbst als ein Ich, das „allzu hart [...] die Tatsachen [anspringe] und sie verdrehe, daß sie nach hinten schauen“ (ebd.) bezeichnet. Aber dieses Ich ist auch „diejenige, die noch in die Zukunft schauen“ und sich die Bilder der Vergangenheit „herholen“ beziehungsweise aneignen kann (Jelinek, *Bambiland* 72). Mit dieser Anspielung auf Walter Benjamin wird deutlich, dass Jelinek mit *Bambiland* eine künstlerische und moralische Position innerhalb der fortlaufenden Wiederkehr der Kriege einnimmt. Sie kontextualisiert die abgedruckten Folterbilder mit Reflexionen über die Macht und die tod- und leidbringenden Verbrechen der Soldat*innen. Dies wird deutlich wenn, sie schreibt:

Dann wird das schon unsere Macht geworden sein. Weil wir sie gewollt haben. Einer muß sie ja wollen, da liegt sie am Boden, alle steigen drauf, sie ist schon ganz dreckig geworden, einer muß sie ja wollen, einer muß sie ja nehmen, und dann hat er sie auch schon. Einer hat sie sich genommen. Bravo. Applaus. (Jelinek, *Bambiland* 83).

Hier wurde exemplarisch anhand der Folterbilder in *Bambiland* gezeigt, dass die literarische Einbettung dieser in den Text als eine moralische, den Opfern gedenkende Literatur zu verstehen ist. Die Worte „Bravo. Applaus“ stehen fast am Ende des Dramas und

können als eine Anweisung an das Publikum gedeutet werden. Durch diese direkte Einforderung des Applauses macht Jelinek die Zuschauer*innen zu Teilhabenden des euro- und logozentrierten Machtprozesses, der zu Kriegen wie dem im Irak führt. Die vierte Wand wird durchbrochen. Die Implikationen für die Inszenierungen *Bambilands* werden später noch ausführlicher thematisiert. Zunächst soll jedoch im zweiten Teil des Aufsatzes das Augenmerk auf das intricate Feld der Authentizität innerhalb der medialen Repräsentation des Irakkriegs in *Bambiland* gelegt werden.

*Das Sein ist immer nur ein Grad von Scheinbarkeit,
und der Schein kommt aus diesem Fernsehgerät.*

(Jelinek, *Bambiland* 82)

Im Folgenden wird sich der Frage genähert, inwiefern in Bezug auf *Bambiland* von Authentizität gesprochen werden kann.⁷ Die Auseinandersetzung befasst sich im Kern mit dem Authentischen im Bezug auf die Kombination von Text und Foto. Daher wird einleitend die schwierige Unterscheidung zwischen Realität und Medialität thematisiert. Diese Differenzierung, wie die Beschäftigung mit Jacques Derrida oder Jean Baudrillard zeigen, bezieht eine komplexe Theorie des Authentischen ein. Denn beide Philosophen postulieren, dass bereits die Realität zeichenhaft ist und die mediale Repräsentation von Wirklichkeit immer auch eine Realität besitzt (Bertram 229-237). Daraus ergibt sich vor allem im Bezug auf Derrida die Idee eines Schrift (bzw. mediale Repräsentationsformen) und Realität vereinigenden Geflechts von Spuren, die eine Unterscheidung zwischen Zeichen und Realität unmöglich machen oder einen semantischen Holismus zur Folge haben (Bertram 210-243). Eine ‚ideologische‘ Nähe zu dieser Position ist bei Elfriede Jelinek selbst zu finden, beispielsweise wenn sie in *Bambiland* schreibt: „Das Sein ist immer nur ein Grad von Scheinbarkeit, und der Schein kommt aus diesem Fernsehgerät [...] Manchmal ergibt auch der Schein von Nichtsein

ein Sein. Realität ist graduell nur Scheinbarkeit, und zwar gemessen an der Stärke des Anteils, den wir dem Schein geben“ (82-83).

Obwohl darin bereits eine Nivellierung der Authentizität und der zeichenhaften Repräsentation von Realität enthalten ist, soll dieses Feld im Hinblick auf die bereits geschilderte Hauptthese, dass in dem Theaterstück durch die Verbindung der antiken Stoffe, der Medienrezeption und der Textfläche ein Gedenken an die Toten und Gefolterten geschaffen wird, auch bezüglich der Auseinandersetzung mit dem Authentischen in *Bambiland* weiter verfolgt werden. Durch die zeichenhafte Repräsentation von Realität kann eine de facto den Medien inhärente Repräsentation von Tod zugeschrieben werden. Diese literarische und theatrale Thematisierung ist nicht eine weitere Folterung oder ein erneutes Töten, wohingegen genau dies den Fotografien und deren Veröffentlichung der folternden Soldat*innen vorzuwerfen ist. Der ‚Foto-Drama-Text‘ ist ein moralisches Gedenken. Dieser bereits bei Lücke formulierte Gedanke wird nun erläutert und in Bezug zu den verwendeten Fotografien gesetzt. So wohnt der Tod den Foto-Text-Flächen bereits inne; dass die „Schrift“, die „im geläufigen Sinn [...] toter Buchstabe“ ist, die „den Tod in sich [trägt]. Sie nimmt dem Leben den Atem“ (Derrida 33). Ebenso jedoch trägt – laut Roland Barthes – auch die Fotografie den Tod immer in sich und stellt sogar ein „punctum“ der fotografischen Repräsentation dar (Barthes 103). Dies gibt, mit Verweis auf Paul Virilio, das „künstliche Licht“ der Fernsehberichte, die „Leuchtschurmunition“ (Jelinek, *Bambiland* 17) wieder und gleichzeitig ist, wenn man Jelinek folgt, die mediale Repräsentation Bestandteil des Krieges. So kann den zeichenhaften Repräsentationen der Wirklichkeit ein immer inhärenter Tod des vergangenen Jetzt-Moments attestiert werden.

Die Verwendung der Berichterstattung, Fotografien und Texte und die Kombination dieser in *Bambiland* trägt daher insgesamt den Tod aller medial verhandelten Wirklichkeit immer bereits in sich, denn sie ist nicht die Wirklichkeit, aber immer mehr integraler Bestandteil ebendieser. So kann zusammengefasst werden, dass – nach der Aufteilung von

Charles Sanders Peirce – alle drei Kategorien der zeichenhaften Wirklichkeitsrepräsentation, Symbol, Icon und Index, in Jelineks Theaterstück den Tod in sich tragen. Diese Thesen zum Tod in den medialen Zeichen sind notwendigerweise bei der Auseinandersetzung mit Jelineks Text mitzudenken. So ist festzustellen, dass es durch diesen in den Zeichen enthaltenen Tod möglich ist, über die Gräueltaten, Folter, Kriege und Kriegsverbrechen in literarischer Form zu schreiben. Dies wird laut Blödorn „[i]n Babiland reflektiert“ (143). Er schreibt, dass „Jelinek die durch die medialen Repräsentationen des Krieges kontaminierte Sprache [verwendet und damit] das Nachdenken über mediale Repräsentationen bildhafter ‚Realität‘ mit deren Auswirkungen auf die Realität der Sprache“ verknüpft. (ebd.) Um die Verknüpfung der außerfiktionalen (Kriegs)realität mit der Medienberichterstattung und den Foto-Drama-Texten Jelineks etwas genauer in den Blick zu nehmen, wird an dieser Stelle ein Foto aus der Online-Version von *Babel* genauer untersucht.

Die verwendete Profil-Fotografie zeigt die Soldat*innen Lynndie England und Charles Graner. Der Text, welcher vor dem in den Text integrierten Foto zu finden ist, lautet:

Nein, trennen Sie mein Bild nicht von mir ab, das wäre eine zu strenge Strafe [...]. Lassen Sie mir mein Bild. Ich bin froh, daß es überhaupt gemacht worden ist! [...] Nachher fühle ich mich noch, als hätten Sie mich weggeworfen, und das wollen Sie doch nicht, das geht mit double click, das geht ganz leicht, Wegwerfen und was andres dafür Herholen. Sie brauchen Wegwerfsoldaten, und sie brauchen Wegwerfbilder von ihnen und dem Fotografieren ihrer Menschenpyramiden, in die so manche sogar lebend eingeschlossen werden, ja, auch du teure Aida, vollkommen digital inzwischen, du bist da drin, und vorher habe ich noch die Anordnung zur Masturbation gegeben und das Herstellen von bizarren Sexpositionen angeordnet, während ich mir noch selbst und vielen andren auch Keuschheit vor der Ehe befahl [...]. Wo habe ich diese vielen Positionen bloß

herbekommen, nur gesehen, nie bekommen, immer nur gesehen? Gesehen ist nicht geschehen. (Jelinek, *Babel* 154-155)

Dieses lange Zitat verdeutlicht sehr genau, dass es Jelinek in *Bambiland* und *Babel* um ein moralisches Gedenken an die Opfer geht. Das ‚Ich‘ des Textes wechselt. So ist es zuerst das folternde Ich der Soldat*in und anschließend wird aus der Perspektive des Gefolterten gesprochen. In dieser Textstelle wird die moralische Agenda des Textes besonders deutlich, da aus beiden Perspektiven gesprochen wird und die Opferperspektive die stärkere ist. Außerdem wird in dem das Foto kontextualisierenden Text genauer auf die Verbrechen der Soldat*innen eingegangen; und es wird auf die den Fotografien und auch den Taten drohende Amnesie im „Papierkorb“ der digitalen Repräsentation hingewiesen. Durch die Publikation auf Ihrer Homepage nimmt sich Jelinek dem Gedenken der Opfer an und bettet es in ihren Text ein. So kann sie dieses, ohne auf Verlage angewiesen zu sein, so lange ihre Internetseite besteht, als Autorin aufrecht erhalten. Es ist eine darin eine Ermächtigung der Autorschaft zu sehen. Weiterhin kann sie durch ihren Text und das abgedruckte Foto das Geschehene weiter sichtbar machen und die Rezipient*innen im Grunde dazu zwingen, sich damit auseinanderzusetzen: „Schauen Sie auf das Bild: Der läßt sich doch glatt mit meinen Eingeweiden fotografieren, der Unhold dort drüben, auf dem Foto links! Wer hat dem gesagt, die Opfer der Menschen bestehen immer, egal wie sie Opfer wurden, aus Fett und Innereien? Also Schluß jetzt!“ (Jelinek, *Babel* 151).

Diese Bilder repräsentieren die Verbrechen und durch die Kontextualisierung und die Veröffentlichung in den Theatertexten schaffen sie ein Gedenken an die Opfer. Außerdem kann Jelinek im Grunde in Form eines literarischen Tribunals eine Verurteilung der Täter*innen vollziehen. Als ein solches Tribunal könnte folgende Textstelle gesehen werden:

No Sir. Fremde Menschen haben mir das angetan, und fremde Menschen schauen sich derzeit mein Bild an, es geht von Hand zu Hand, von Auge zu Auge, ob zerschnitten oder nicht, das Auge, nicht das Bild; ja hätten Sie es denn lieber

gehabt, Ihre Angehörigen machten sowas mit Ihnen? Es wird im Fernsehen zu einer Persönlichkeit ausgerufen, das bloße Foto, aber die dazugehörige völlig bloße Person ist weg. Ohne daß es deswegen ein Verfahren gegeben hätte. Ohne daß es ein andres Verfahren mit mir gegeben hätte.⁸ (Jelinek, *Babel* 159)

Nimmt man den Prätext Jelineks wörtlich, werden in *Bambiland* und *Babel* authentische Zitate aus Medienberichten verarbeitet. Neben diesen Insignien der Authentizität, welche der Medienberichterstattung noch immer und trotz ‚Fake-News-Debatten‘ zugesprochen wird, sind es an dieser Stelle vor allem die Fotografien der Folterungen aus Abu Ghraib, die zumindest eine ‚Spur‘ zu den vergangenen Jetzt-Momenten der Wirklichkeit herstellen. Über diese beiden Faktoren des Authentischen in den Theatertexten hinaus kann außerdem geschrieben werden, dass bereits die zeichenhaften Spuren in der Realität und die Spuren der Realität in den Zeichen eine Form von Authentizität darstellen.

So ist Andreas Blödorn an dieser Stelle zu widersprechen, wenn er schreibt, dass „[d]ie Realität letztlich durch Fotos nicht zu begreifen“ sei und „[d]ie Ungeheuerlichkeit, aber auch die Präsenz dessen, was abgebildet ist, [...] dem Betrachter nie real werden [könne] und [...] in der realen Präsenz uneinholbar [bleibe]“ (162). Dieses erneute „real werden“ – folgt man dem Spurgedanken Derridas und Barthes‘ Diktum „Es-ist-so-gewesen“ – ist innerhalb des Textes *Bambiland* gar nicht nötig, denn bereits in der zeichenhaften Repräsentation der Fotos im Text ist die Realität zumindest als Spur immer anwesend. Eine wiederherzustellende Präsenz und damit gleichzeitig das Gedenken an die Opfer bei den Rezipient*innen kann jedoch durch die theatrale Inszenierung auf der Bühne erfolgen. Denn dort werden erneut neue Jetzt-Momente erzeugt. Dieser Aspekt ist, da *Bambiland* als Theatertext veröffentlicht wurde, notwendigerweise mitzudenken. Die Verbindung der Präsenz in der Theaterinszenierung und dem Authentischen der Fotografien wird besonders bei der *Babel*-Inszenierung Nicolas Stemanns am Burgtheater 2005 evident. Der Beginn des Stücks ist eine direkte Ansprache an das Publikum mit der Bitte, die Handys auszuschalten und geht dann über in den ersten

Monolog des Textes. Außerdem werden sowohl durch die Darsteller*innen Standbilder geschaffen, die auf die Fotos aus Abu Ghraib verweisen und tatsächliche Fotos etwa Mohammed Attas in das Bühnenbild projiziert. Eine ausführlichere Analyse der Inszenierungen kann an dieser Stelle aufgrund des Umfangs nicht erfolgen.

Dennoch sollen abschließend einige Erörterungen über den Umstand, dass *Bambiland* als Text fürs Theater geschrieben wurde, folgen. Vor allem soll sich dabei auf die Implikationen, welche sich aus den authentischen Fragmenten und den im Text integrierten Bildern in Bezug auf Inszenierungen geben, konzentriert werden.

Bravo. Applaus.

(Jelinek, *Bambiland* 83)

In der Ausgabe von Rowohlt werden die Texte *Bambiland* und *Babel* als „Zwei Theatertexte“ bezeichnet und auch auf der Homepage der Autorin ist *Bambiland* unter der Rubrik „Theatertexte“ zu finden. Daher soll an dieser Stelle auf die Zusammenhänge der angestellten Überlegungen mit möglichen Inszenierungen des Textes eingegangen werden. Außerdem wird erörtert, wie eine Bühnenumsetzung bereits in dem Theatertext angelegt und mit den enthaltenen Auseinandersetzungen mit Moral, Fotografie und Authentizität zusammen zu denken ist. Die Inszenierung *Bambilands* hat eine Auswirkung auf das bereits von Blödorn und Lücke diskutierte Feld der Problematisierung von „Schein“ und „Sein“. Dieses antithetische Begriffspaar zeigt laut Blödorn, dass „nicht nur [die] Oberflächenstruktur einer Medienrealität, die eine ‚wahre‘ Realität überlagert, sondern auch unterschiedliche Perspektiven mit gleichem Wahrheitsanspruch“ vorhanden sind (156). Claudia Breger schreibt in Auseinandersetzung mit der Uraufführung *Schlingensiefs* am Wiener Burtheater folgerichtig, dass die performative Umsetzung Jelineks Textfläche „beyond“ representation [...] in the sense that media-technological, social and ideological mediation and staging are a

necessary pre-condition of perception [...] on stage“ (177)⁹ sei. Dies untermauert die These, dass in Jelineks Text bereits eine inhärente Vermittlung zwischen Text und Wirklichkeit beinhaltet ist. Das wird dann beispielsweise durch Schlingensiefs Inszenierung auf der Bühne fortgesetzt. So kann in der Inszenierung auf der Bühne aus dem Sein (Irakkrieg) über den Schein (Repräsentation in den Medien und Verarbeitung in einem Theatertext) zu einem erneuten Sein (Theaterinszenierung) gelangt werden. Denn in einer Theaterinszenierung setzen sich Darsteller*innen und Publikum gleichsam einer erneuten Auseinandersetzung mit dem Text und dem Thema des Krieges und der Folter in tatsächlicher, körperlicher Präsenz aus.

Es kann sich dabei nicht um eine Art „Reenactment“ der Kriegsrealität handeln, sondern wie Beuker es formuliert:

[E]s geht Jelinek nicht darum, der Gewalt in ihrer literarischen und theatralischen Darstellung die Authentizität zurückzugeben, die ihr im Sinne von Baudrillard abhanden gekommen ist, sondern darum, ihre Leser der Realität der Gewalt auszusetzen, indem sie diese performativ hervorbringt (62).

Sie bezieht dies auf den gedruckten Text *Bambiland*. An dieser Stelle soll dies im Hinblick auf tatsächliche Inszenierung noch unterstrichen werden, denn durch die performative, theatrale Umsetzung auf einer Bühne kann eine direktere Auseinandersetzung der Betrachter*innen mit der Realität der Gewalt erfolgen. Wie bereits anfangs dargestellt, gilt, dass all dem der Tod innewohnt. Dies gilt sowohl in der Realität des Irakkriegs als auch in der medialen Repräsentation sowohl in den Medienberichten (Fernsehnachrichten, Zeitungen, Internet), als auch in Fotografien, Filmen und auch *Bambiland*. Eine Repräsentation ist, wenn man Barthes (bzgl. Fotografie) und Derrida (bzgl. Schrift) folgt, immer sekundär und der Tod ist inhärent. Bei der Umsetzung auf der Bühne wird der Text von Schauspieler*innen, Bühnenbildner*innen und Regisseur*innen wieder dem Leben zugeordnet, wenngleich er inhaltlich Folter, Gewalt und notwendigerweise den Tod thematisiert. Im Theater wird durch

die Artikulation des Textes auf der Bühne in Derridas Worten „[d]ie natürliche Schrift“ wieder „unmittelbar an die Stimme, den Atem gebunden. Ihr Wesen ist nicht grammatologisch, es ist pneumatologisch“ (33). So sind Aufführungen von Jelineks *Bambiland* Live-Performances und verwirklichen immer wieder im jeweiligen Jetzt-Moment des Theaters ein ‚lebendiges‘ Gedenken an die Oper von Gewalt, Folter und Mord im Irakkrieg und dem Gefängnis Abu Ghraib. Die Zuschauer*innen und Schauspieler*innen können sich diesem Gedenken nicht entziehen. Sie sind Teil davon und es wird ihnen verdeutlicht, dass auch sie durch die Rezeption und die Erinnerung an die medialen Bilder und Berichte der *embedded-journalists* 2003 ein Teil des Irakkriegs waren.

Allerdings ist damit mitnichten gemeint, dass es sich durch die Aufführungen des Textes um eine Art des Einfühlens der (Charakter-)Darsteller in die Folternden und Gefolterten handelt. Es ist keine „[Bühnen]sprache, die Darsteller wie Zuschauer als göttlichen *logos*, das göttliche Wort des Autors als *logos*, sprechend-hörend-denkend-erkennend rekonstituiert[e]“ (231), wie Bärbel Lücke vollkommen zutreffend schreibt. Es ist vielmehr eine im jeweiligen Moment der Aufführung stattfindende Kritik an Krieg, Folter, Gewalt, wirtschaftlich operierenden, westlichen Konzernen und an der Sprache, den Bildern und Medien, die diese wiedergeben beziehungsweise vielmehr mitkonstituieren. Es ist zum einen „eine Absage an ein erkenntnistheoretisch-ontologisches Repräsentationsmodell“ (ebd.) und zum anderen eine massive Kritik des Logozentrismus im Sinne Derridas.

Wenn eine Inszenierung die Fotos aus der Online-Version oder aber andere Fotografien oder Videos auf der Bühne verwendet, stellen sie automatisch einen Kontrast zu den agierenden Schauspieler*innen dar, denn den Fotos und Videos ist immer die gezeigte außerfiktionale Realität inhärent. Damit geschieht durch eine Kombination der gesprochenen oder gespielten Textflächen und der Bilder und Videos eine Art *Renactement* der Situation der Zuschauer*innen vor ihren heimischen Fernsehgeräten, bei der Zeitungslektüre und der Internetrezeption während des Irakkriegs 2003. Eine Erinnerung und ein Gedenken an die

Opfer und die tatsächlichen medialen Repräsentationen der Opfer, der Gewalt und der Folter sind auf der Bühne gleichzeitig verhandelbar. So wird durch Inszenierungen von *Bambiland*, in denen Fotos und Videos als Projektionen verwendet werden, notwendigerweise die Verbindung der medialen Repräsentation und der rezipierenden Menschen hergestellt und eine Reflektion dieser Bühnen-Publikums-Situation wird zwingend. So erschließt sich, dass bei solchen Aufführungen die vierte Wand im Theater in postdramatischer Manier überwunden wird. Dies ist vor allem exemplarisch in Nicolas Stemanns oben angeführter *Babel*-Inszenierung. Jelineks Text ist (vor allem) als Theatertext ein moralisches Werk, welches sowohl den Opfern gedenkt als auch ein Gedenken an die Opfer bei den Rezipient*innen evoziert.

In *Ich möchte seicht sein* postuliert Jelinek, dass sie sich gegen Theater als „Repräsentation der Realität, als ‚Abbild‘ einer urbildhaften ‚Wirklichkeit‘“ wende (Jelinek, *Ich möchte seicht sein* 121). So kann mit Lücke gefolgert werden: „Das Theater soll nicht mehr Abbildung von menschlicher Wirklichkeit und darin gespiegelter göttlich-vernünftiger Wahrheit sein, menschliche Rede soll nicht mehr ihren ‚Grund‘ im einheitlich-göttlichen *logos* haben“ (231). Denn dieser Logos und das Derrida’sche logozentrische Denken und Handeln der USA und Großbritanniens im Irakkrieg führt zu einer Gleichsetzung mit einer göttlichen, über Logos und Wahrheit entscheidenden Macht, die über Leben und Tod entscheidet (siehe hierzu bereits das oben angeführte Zitat Jelineks zu George W. Bush – siehe S. 6). Diese Kritik wird auch durch den Umstand deutlich, dass der Irakkrieg auf Lügen und Fehlinformationen aufbauend (scheinbar) legitimiert wurde. Auch dort stellen sich die Kriegstreibenden über Gott.¹⁰

Elfriede Jelinek arbeitet mit diskursiven ‚Resten‘ aus Medien, Religion, Technik und Politik, die durch eben diese Restcharakter qua De-Kontextualisierung nur noch «flottierenden», supplementären Geltungsanspruch haben [...] die keinen «Figuren» (*dramatis personae*) mehr entsprechen oder eindeutig zuzuordnen sind,

sondern sich zum Text «bündeln» und in der Verschiebung und Verflechtung neue, unvorhergesehen-ereignishafte Bedeutungen freisetzen. (Lücke 233-234)

Diese ereignishafte Bedeutung kann dann in der performativen, theatralen Umsetzung auf der Bühne direkt und live mit den Zuschauer*innen umgesetzt werden, sei jedoch – so Lücke – auch bereits im Text angelegt. So kann innerhalb der Inszenierungen auf der Bühne gezeigt werden, dass

eine infantilisierte Gesellschaft [...], die den Zweiten Golfkrieg als reines Medien-Spektakel und War-tainment erlebte, sodass die Ereignisse hinter der «banalen Omnipotenz» der Bilder ganz zum Verschwinden gebracht wurden, d.h., das Ereignis des Krieges selbst hatte nicht stattgefunden. [...] Die Ereignisse des Krieges verschwinden bei ihr aber gerade nicht, sondern werden gleichsam durch Patriot Act und Patriotismus zu der einen Wahrheitsstimme (Wir sind ein Amerikaner) (Lücke 242-243)

Daher ist sowohl das Foto-Text-Drama *Bambiland* als auch potentiell seine Inszenierungen als ein ‚Moralkunstwerk‘ zu sehen. Jelinek fordert daher:

[A]lso halten wir uns auch daran und benehmen uns dementsprechend, und dann halte ich noch meinen Kopf nach unten, damit einmal ein Blut hineinkommt. Das heißt, ich halte meinen Hals hin. Ich halte die Stelle, wo normalerweise mein Kopf sitzen und nachdenken würde, nach unten. (Jelinek, *Bambiland* 207)

In den Köpfen der Leser*innen und Zuschauer*innen „spielt [dann] immer die eine Grundmelodie – vielfach transponiert, vielfach überlagert: Gedächtnis der Toten zu sein, Totenklage und Anklage zugleich“ (Lücke 242). Und es geht darum der „überlebenden Opfer, der Opfer von Folter und Gewalt zu gedenken, der Opfer, die leben, obwohl sie eines vielfachen virtuellen Todes gestorben sind, nicht nur im Moment der Folter, sondern auch im vielfachen ‚Gebrauch‘ ihrer Bilder in den elektronischen Medien der Zeit.“ (Lücke 20).

Wie in diesem Aufsatz gezeigt wurde, spielen in Bezug auf Lückes These, dass es sich bei *Bambiland* um ein ethisch-ästhetisches Moralkunstwerk handelt, auch die poetologisch wichtige Verwendung der Fotografien in der Online-Publikation und die Umsetzungen auf den Theaterbühnen eine zentrale Rolle. Durch die Vermischung der Intertextualität und Intermedialität und die Vielschichtigkeit der zum Teil unkenntlich gemachten Zitate sowie die verschiedenartigen Fotografien wird ein durchwobenes Kunstwerk geschaffen, welches sowohl im Text selbst als auch auf der Bühne zu einem Moralkunstwerk wird, beziehungsweise werden kann. Jelinek verwandelt die vor allem visuelle Kriegsrealität durch das Theaterstück wieder in ein orales, visuelles und textliches Werk. So arbeitet sie gegen die von Lisa Cartwright und Maria Sturken beschriebene Entwicklung der westlichen Kultur, „dominated by visual rather than oral or textual media“ an (Cartwright und Sturken 27). Denn es gilt für Leser*innen und Zuschauer*innen: „Sie können das alles sehen, weil Sie das alles sehen wollen! Verstanden?! Hinschauen! Sie haben ein Recht darauf!“ (Jelinek, *Bambiland* 144).

Literaturverzeichnis

- Bandhauer, Andrea. „Ambiguity an Morality in Jelinek’s Bambiland.” *CLCWeb: Comparative Literature and Culture*, vol 12. no 4, 2010, S. 1–7.
- Barthes, Roland. *Die helle Kammer. Bemerkungen zur Photographie*. Suhrkamp, 1985.
- Bertram, Georg, et. al. *In der Welt der Sprache. Konsequenzen des semantischen Holismus*. Suhrkamp, 2008.
- Beuker, Brechtje. „Theaterschlachten: Jelineks dramaturgisches Konzept und die Thematik der Gewalt am Beispiel von ‚Bambiland‘“. *Modern Austrian Literature*, vol. 39, no. 3/4, 2006, S. 57–71.
- Blödorn, Andreas. „Medialisierung des Krieges: Mit Susan Sontag in Elfriede Jelineks Bambiland.“ *Gegenwarts Literatur. Ein germanistisches Jahrbuch. Schwerpunkt: Elfriede Jelinek*. hrsg. von Paul Michael Lützler und Stephan K. Schindler, Stauffenberg Verlag 5/2006, S. 142–165.
- Brecht, Bertolt. *Kriegsfiabel*. Till Eulenspiegel Verlag, 1983.
- Breger, Claudia. „After Orientalism? Post-September 11 Culturalism at Play in *Bambiland* and *The Persians*.” *Early Modern Encounters with the Islamic East: Performing Cultures*. hrsg. von Sabine Schütling et. al., 2012, S. 167–184.
- Cartwright, Lisa und Sturken, Maria, Hg. *Practices of Looking. An Introduction to Visual Culture*. Oxford University Press, 2001.
- Derrida, Jacques. *Grammatologie*. Suhrkamp, 1974.
- Ehrenberg, John et. al. *The Iraq Papers*. Oxford University Press, 2010.
- Hüppauf, Bernd. *Fotografie im Krieg*. Wilhelm Fink, 2015.
- Jelinek, Elfriede. *Bambiland / Babel. Zwei Theatertexte*. Rowohlt, 2004.
- . *Bambiland*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbambi.htm>. Zuletzt aufgerufen am 01.06.2020.
- . „ich möchte seicht sein.“ *Theater heute*, 1983.

---. „Peter sagt.“ <https://www.elfriedejelinek.com/fpeter.htm> . Zuletzt aufgerufen am 01.06.2020.

Lücke, Bärbel. „Zu Bambiland und Babel. Essay.“ *Elfriede Jelinek: Bambiland Babel. Zwei Theatertexte*. Rowohlt, 2004, S. 229-270.---. „„And they took pictures of everything‘: Der Irak-Krieg, die Folter, die Bilder – die Folterbilder im ‚Zeitalter ihrer technischen Reproduzierbarkeit‘. Elfriede Jelineks dritter Monolog zu *Bambiland/Babel* (Irm Margit – Peter): *Peter sagt*.“ *manuskripte. Zeitschrift für Literatur*. vol. 166, no. 44, 2004, S. 4–27.

Sontag, Susan: *Das Leiden anderer betrachten*. Hanser, 2003.

Steinäcker, Thomas von. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. transcript, 2007.

Stevens, Lara. *Anti-War Theatre After Brecht. Dialectical Aesthetics in the Twenty-First Century*. Palgrave Macmillan, 2016.

- 1 Elfriede Jelineks *Bambiland* ist sowohl als Buch bei Rowohlt erschienen als auch auf ihrer Internetseite www.elfriedejelinek.com. Die Versionen unterscheiden sich bzgl. des Textes nicht, aber in der Buchversion sind die Fotos und Abbildungen nicht enthalten. Daher wird im Folgenden zur besseren Nachverfolgung der Text aus dem Buch zitiert, wenn sich jedoch auf die Fotos und Abbildungen bezogen wird, liegt die Version auf Jelineks Homepage der Arbeit zugrunde. Wie Andrea Bandhauer in ihrem Essay anmerkt, war die Internetversion Bambilands zunächst als „work-in-progress“ und während des Irakkriegs fortlaufend in Teilen publiziert. Der nun auf der Internetseite und in der Buchversion publizierte Text ist das Endresultat dieser fortlaufenden Textgenese während des Irakkriegs 2003. Vgl. Bandhauer, Andrea. „Ambiguity an Morality in Jelinek’s Bambiland.” CLCWeb: *Comperative Literature and Culture*, vol. 12, no. 4, 2010, S. 3. In diesem Zusammenhang könnte ein Vergleich des fortlaufenden Schreibens und Publikation im Internet mit Rainald Goetz *Abfall für alle. Roman eines Jahres* interessant sein.
- 2 Vgl. Von Steinäcker, Thomas. *Literarische Foto-Texte. Zur Funktion der Fotografien in den Texten Rolf Dieter Brinkmanns, Alexander Kluges und W.G. Sebalds*. transcript, 2007.
- 3 Leider antwortete der Verlag bisher nicht auf meine Anfragen bzgl. des Unterschieds zwischen der Online-Variante und der gedruckten Version. Ich wollte herausfinden, warum in der gedruckten Version die Fotografien und Abbildungen nicht enthalten sind und ob dies im Interesse der Autorin, aus Urheberrechtsgründen oder im Interesse des Verlags so entschieden wurde. Lara Stevens argumentiert plausibel, dass die Publikation von *Bambiland* im Internet als eine medien-reflektierende Entscheidung zu sehen ist. Sie schreibt, dass die Internetpublikation den Text Jelineks in den Kreislauf der medialen Kriegsberichterstattung einspeist. (Vgl. Lara Stevens 187).
- 4 An dieser Stelle kann die Aussage Stevens zitiert werden. Sie reduziert die Bedeutung der Fotografien und die Verbindung mit dem Text, indem sie schreibt: „These images have few direct references in the play itself but often sit in ironic contradistinction to the ideas expressed in the text“ (Stevens 172). Denn an zahlreichen Textstellen, in denen Fotografien integriert sind, die in diesem Aufsatz thematisiert werden, stehen die Fotografien und Abbildungen in direktem Bezug zu den Texten und nicht in einem ‚Gegensatz‘.
- 5 Vgl. dazu exemplarisch Brecht, Bertolt. *Kriegsfiabel*. Eulenspiegel Berlin, 1983⁴, z.B. S. 45 und 46. Auf eine vergleichende Analyse der beiden Texte kann an dieser Stelle nicht genauer eingegangen werden.
- 6 Vgl. dazu ebenfalls Blödorn, S. 144f.

- 7 Aufgrund der hier bereits erwähnten ungenauen Zitation in *Bambiland* ließen sich im Textsicherlich zahlreiche Belege finden, in denen Jelinek ihrem dem Text vorangestellten Prätext: „Der Rest ist auch nicht von mir. Er ist von schlechten Eltern. Er ist von den Medien“ (Jelinek, *Bambiland* 15) folgend neben der Verarbeitung von literarischen, philosophischen Texten auch aus der Medienberichterstattung des Irakkriegs „zitiert“. Die Recherche dieser Stellen soll hier nicht erfolgen. Außerdem ließe sich der Begriff der Authentizität auch auf den Stil des Textes an sich anwenden. Der zum Teil nah am mündlichen Sprachgebrauch orientierte Gestus des Textes kann als eine chronologisch der Medienrezeption des Irakkriegs erfolgte „Mitschrift“ einer wütenden Person gesehen werden. Es könnten Vergleiche zu Rainald Goetz Texten *Abfall für alle* oder *1989* gezogen werden. Auch dieser Bereich der Authentizität muss an dieser Stelle außen vor bleiben.
- 8 Sowohl Lynndie England als auch Charles Graner mussten unehrenhaft das Militär verlassen und wurden zu rund zehn Jahren Haft verurteilt. Nichtsdestotrotz kann Elfriede Jelineks Text als eine Art literarisches Tribunal gesehen werden.
- 9 Aufgrund der hier bereits erwähnten ungenauen Zitation in *Bambiland* ließen sich im Textsicherlich zahlreiche Belege finden, in denen Jelinek ihrem dem Text vorangestellten Prätext: „Der Rest ist auch nicht von mir. Er ist von schlechten Eltern. Er ist von den Medien“ (Jelinek, *Bambiland* 15) folgend neben der Verarbeitung von literarischen, philosophischen Texten auch aus der Medienberichterstattung des Irakkriegs „zitiert“. Die Recherche dieser Stellen soll hier nicht erfolgen. Außerdem ließe sich der Begriff der Authentizität auch auf den Stil des Textes an sich anwenden. Der zum Teil nah am mündlichen Sprachgebrauch orientierte Gestus des Textes kann als eine chronologisch der Medienrezeption des Irakkriegs erfolgte „Mitschrift“ einer wütenden Person gesehen werden. Es könnten Vergleiche zu Rainald Goetz Texten *Abfall für alle* oder *1989* gezogen werden. Auch dieser Bereich der Authentizität muss an dieser Stelle außen vor bleiben.
- 10 Vgl. dazu u.a. Ehrenberg, John et. al. *The Iraq Papers*. Oxford University Press, 2010.