

Einleitung:

Ich fühle mich leidenschaftlich und patriotisch und geradezu fanatisch als österreichische Autorin. Das Österreichische ist eine ganz andere Sprache. Viele haben ihr Besonderes zu definieren versucht. [...] Jedenfalls haben die österreichischen Autoren [...] der Sprache selbst immer mehr vertraut, als die Deutschen, die die Sprache eigentlich immer nur als Vehikel für irgendwelche Inhalte genommen habenⁱ

Mit dieser Aussage stellt sich die Autorin Elfriede Jelinek, mitunter bekannt als Erneuerin narrativer Formen, verblüffend explizit in die Ahnenreihe großer österreichischer Schriftstellerfiguren. Der hyperbolische Gestus („geradezu fanatisch“) kann nicht darüber hinwegtäuschen, dass Jelinek in der österreichischen Tradition einen sprachlichen Impulsgeber für die Verfasstheit ihres Werks benennt. Dabei ist mit dem obigen Zitat auch schon eine bestimmte schriftstellerische Sprachverwendung angesprochen, nämlich diejenige, die in der Sprache selbst eine Spur von Wahrheit aufzudecken vermag, ohne „als Vehikel für irgendwelche Inhalte“ mittelbar zum Bedeutungsträger zu werden.

Ein Anspruch an den literarischen Ausdruck, der dem Theorem von Herrman Bahr, ein wichtiger Knotenpunkt für die formexperimentierenden Autoren des Jungen Wien, nicht unähnlich ist: Weder über die auktoriale „Dazwischenkunft“ des Erzählers, noch über die „nachzeitige Ich-Form“ könne der Anspruch auf eine „literarische Nervenerforschung“ eingelöst werden.ⁱⁱ Wie die Literatur genau auszusehen hat, die diesem Anspruch an eine stark intern fokalisierte Sprache genügt, lässt Bahr zwar offen, dennoch kann der formal höchst auffällige Roman Schnitzlers *Lieutnant Gustl*, durchgängig in der Technik des „autonomen zitierten inneren Monologes“ verfasst, gut als die literarische Umsetzung von Bahrs theoretischen Überlegungen gelesen werden.ⁱⁱⁱ Die Nachzeitigkeit der Ich-Form ist behoben, während „Schnitzler mit einer diskontinuierlichen elliptischen wie parataktischen Syntax“ dem assoziativ strukturierten Vorbewussten in seiner Machart zu entsprechen versucht.^{iv}

Das Werk erscheint 1900 und somit im gleichen Jahr wie Sigmund Freuds epochenmachende *Traumdeutung*, eine Tatsache, welche die Forschung lange Zeit veranlasst hat, einen vereinfachenden Konnex zwischen jener und der Inneren Monolog-Technik zu herzustellen. Bezeichnend ist so zum Beispiel, dass im *Gustl* der Traum des Protagonisten ausgespart bleibt, während in *Fräulein Else*, der 24 Jahre später erschienenen Novelle nach selbem Stilmuster der Traum ausführlich abgebildet wird. *Fräulein Else* wird als die formal gelungenere Erzählung gehandelt^v und ist somit der geeignetere Forschungsgegenstand, wenn nach der Bedeutung kanonisierter Formtraditionen Österreichs für das Werk Jelineks geforscht werden soll.

Der erwähnte Anspruch an die Sprache, selbst schon Spuren des betrachteten literarischen Gegenstandes aufzuweisen, in dem Elfriede Jelinek eine versteckte Würdigung der Wiener Moderne-Programmatik unterstellt werden kann, rechtfertigt eine tiefergehende Betrachtung des postmodernen Theatertextes hinsichtlich der Fragestellung, ob er als Spielart des Inneren Monologs Schnitzlerscher *colour* verstanden werden kann. Weiters führt er mit seiner hyperbolischen Trias („leidenschaftlich und patriotisch und geradezu fanatisch“), anhand derer die Autorschaft aggressiv mit emotionalisierenden Begriffen konnotiert wird, aber auch zu einem anderen Zitat Elfriede Jelineks, in dem sich die Autorin selbst als „Triebtäterin“ bezeichnet und somit einen Begriff verwendet, der in den Schriften Freuds prominent auftaucht. Ihre Figuren (in der Folge präziser als Sprechinstanzen bezeichnet) funktionieren analog: „ES spricht aus ihnen auch in einem Freudschen Sinn“, ein (semi)psychologisierender Status, der von der Autorin als „Post-Ich Zustand“ betitelt wird.^{vi} Diese Konzeption einer Sprechinstanz, die die Triebhaftigkeit des Sprechens aufzeigt und als Gegenbewegung Zensurmechanismen am Werk vorführt, die die Sprechinstanz daran hindern, alles auszusprechen, was an Wahrheit in ihr offenliegt, schlägt eine Brücke zu Sigmund Freuds Konzept der Traumhalte, welche offenliegende intrapsychische Wahrheiten und Wünsche sind, die jedoch im Wachzustand nur partiell erinnert werden (also ins Bewusstsein vordringen) und die darüber hinaus vom Psychoanalytiker erst aufwendig dekodiert werden müssen. Der vorliegende Aufsatz möchte nun einzelne Stilmerkmale der Schnitzlerschen Poetik aufzeigen, um deren Fortschreibung in Jelineks Werk überprüfbar zu machen. Außerdem soll erschlossen werden, ob Jelinek eine kritische Lesart der Traumdeutung Freuds in der Rede der Sprechinstanzen verankert und ob somit Schnitzlers Bearbeitung Freuds von der Schriftstellerin aufgegriffen wird.^{vii}

a) Medienkritik und die Unzuverlässigkeit der Bilder

Jelineks Intertextuelles Verfahren ist, wenn die Intertexte markiert und allgemein bekannt sind, als eine skeptische Perspektive auf massenmediale Berichterstattung lesbar, die im Bartheschen Sinne gefahrläuft, als Instrumentarium der herrschenden Klasse gebraucht zu werden^{viii}. Wie das Fernsehen zur Affirmation bürgerlicher Wertvorstellungen dienen kann, lässt sich beispielsweise an Jelineks Prosastück *Fragen zu Flipper* gut herauslesen^{ix}. Globaler betrachtet ist mediale Berichterstattung aber auch stets ein Ereignis von Zeugenschaft (der Journalist blickt mittels seiner Recherche und mittels Gewährsmännern auf die Dinge in der Welt und bürgt für diese Perspektive mit seinem Namen) Der kritische Blick auf Zeugenschaft wiederum ist in Jelineks Werk vielleicht am pointiertesten in der geschwätzig verschweigenden Rede der Boten aus *Rechnitz (der Würgeengel)* umgesetzt. Wenn ein Mensch und seine Erinnerung als

Medium von Geschichtsprozessen auftreten soll, dieser Eindruck wird vermittelt, kommt es zu einer Abbildung der Realität, die, mit Heiner Müllers *Bildbeschreibung* vergleichbar, nur scheinbar um eine adäquate Wiedergabe der Vorlage bemüht ist, während tatsächlich Verschleierung und rhizomatische Deutungsangebote geliefert werden.

In diesem Zusammenhang ist es nicht uninteressant, das Schnitzlersche Filmfragment *Mann am Fernrohr* zu betrachten^x. Der Text entwirft eine gefährliche Bergbesteigungsszenarie eines Mannes und einer Frau, welche durch ein Fernrohr von einem Dritten beobachtet wird. Dieser Mann am Fernrohr ist tatsächlich der Ehemann der Bergsteigerin („Touristin“), die mit ihrem Geliebten im weiteren Verlauf ihrer „Flucht“ scheinbar in eine „tausend Meter tief[e]“ Gletscherspalte stürzt.^{xi} Der hier geschilderte Betrachter der Szene, als hintergangener Ehemann übrigens mit einem Motiv zum hysterisch-trübenden Blick ausgestattet, der an die unten betrachtete Thameyer-Figur erinnert, sieht die Welt durch das Medium des Fernrohrs. Hiermit ist ein Symbol der größtmöglichen Monoperspektivität aufgerufen: Sein Blick, ersten auf technische Vermittlung angewiesen und zweitens durch die reduzierte Sehkraft nur eines Auges konstituiert, entblößt seine Limitiertheit schließlich in der harten Fügung, mit der die schnitzlertypische Umperspektivierung^{xii} etabliert wird. Weiter heißt es in dem Filmfragment: „Neues Leben in Amerika. Es stellt sich heraus, dass alles gut vorbereitet und die scheinbar Verunglückten eigentlich Puppen waren. Entdeckung durch Auffindung der Puppen nach Jahrzehnten“.^{xiii} Schnitzler selbst hat die Entstehung des Massenmediums Film im vollen Umfang miterlebt. Er stand mit wichtigen Repräsentanten des aufkommenden Stummfilms in einem regen Austausch und war in hohem Maße „mit dem Genre vertraut“,^{xiv} wohl in demselben Umfang wie Elfriede Jelinek das Erstarken des privaten Fernsehens mitverfolgt hat. Schnitzler skizziert anhand der Puppen, die im ewigen Eis das Geheimnis der Liebenden konservieren, nun eine Reflexion „über die Unzuverlässigkeit der Bilder“^{xv}. Diese eröffnet, wie Achim Aurnhammer feststellt, „eine interessante Parallele zu den Elementen einer Unzuverlässigkeit des Erzählens in seiner Prosa“^{xvi} (insbesondere bei *Andreas Thameyers letzter Brief*) und, wie hinzugefügt werden kann, zu den flatterhaft die Unauffindbarkeit der Gräber von Rechnitz wegsprechenden Boten aus Jelineks Drama. Des Bergsteigerpaares bis ins Detail geplante (visuelle) Inszenierung des Todes im ewigen Eis funktioniert analog zu der sich windenden Rede der Boten und stellt Schnitzlers Filmarbeit als Medialitäts-Skeptizismus an die Seite Elfriede Jelineks.

Den Kopf, den Kopf haben sie meinen beiden Cousins abgeschnitten, dafür gibt es nicht Zeugen, dafür gibt es einen Zeugen, die Kamera hat heut jeder dabei, ist überall angebracht, angenagelt, alles kann auf der Stelle bewiesen werden, hier können Sie sehen, den Beweis sehen, auf diesem Video, wie zwei Männern die Köpfe abgeschnitten

werden, ist das nicht furchtbar? Sie glauben nicht, daß das meine Cousins sind? Ich habe Zeugen. Sie glauben es nicht. Aber sehen können Sie es[...]xvii

Die Zeugenschaft, die durch die Boten aus Rechnitz (Der Würgeengel) karikiert wird --die sich die Rede eines realen Interviews mit Hans Magnus Enzensberger aneignen und somit ein weiteres Beispiel für massenmediale Intertextualität liefern -- ist eine rein verbale. Anders verhält es sich mit der hier zitierten Sprechinstanz: Sie ist auf die Unzuverlässigkeit der Bilder angewiesen, um ihren Status als *Schutzbefohlene* zu behaupten. Somit wird eine Konstellation entworfen, die die Bartheschen Mythen invertiert: Das Narrativ der grausamen Sitten, die in außereuropäischen Räumen herrschen, wird von der Sprechstimme selbstcharakterisierend aufgerufen, um sich der (gesetzlich verordneten) Mildtätigkeit Europas anzuempfehlen und wendet sich so gegen dessen ausgrenzende Herrschaft. xviii Dieser gleichsam mündigen Haltung der Schutzbefohlenen setzt der Text freilich sogleich Elemente der Heideggerschen Philosophie entgegen, um so durch den deutschen Kanon mitsamt seiner sprachlichen Hermetik das Rederecht wieder zu entziehen:

Man hat Vater, Mutter, alle Geschwister umgebracht, aber das ist gar nichts, das ist nichts, alle unsere Vorstellungen werden auf ein Objekt bezogen, die Subjekte gelten nichts, die Toten gelten nichts und sind nichts. [...] Alle tot, sowieso, warum also sollte ich, als letzter, noch leben? Das verstehen Sie nicht. Ich verstehe es auch nicht. Denn wenn die Zeit das dreifach-einige, das dreieinige, wenn sie auch uns mit einschließt, nein, nicht Gott, nicht Dreifaltigkeit, die sind sich nie einig, ich rede von der dreifach-einigen Zeit, die noch nie etwas geeinigt hat, die uns vereinigt hat, als Gruppe, zusammengewürfelt aus Niemanden und Nichtsen, sicher aus Habenichtsen, wenn aber die Zeit, so sagte ich eben, ich kann es gar nicht sagen, wenn aber die Zeit das dreifach-einige Ganze von Gegenwart, Gewesenheit und Zukunft ist, der Denker, ich kenne ihn nicht, doch er denkt, der Denker, aber den beiden jetzt als zeitbildend nachgewiesenen Modi der Synthese einen dritten Modus anfügt, welchen, welchen? [...]xix

Jelinek nachvollzieht so in einer engen Fügung einerseits der europäischen und andererseits der subalternen „Habenichtse“-Stimmen die Umperspektivierung, die, wie erwähnt, eine augenfällige Eigenschaft von Arthur Schnitzlers Texten und ein kritischer Blick auf Monoperspektivität ist.

b) Bilder des Fremden und verfälschende Intertextualität

Artur Pelka liest in seiner Analyse von Elfriede Jelineks Büchnerpreis-Rede 1998, die den Titel *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde* eine Jelineksche „Poetik des Verschweigens“. Demnach werde im Text deutlich auf Georg Büchners Biographie Bezug genommen, ohne dass der Dichter selbst oder Personen aus seinem Umfeld je namentlich genannt würden.^{xx} Mit dieser *Poetik des Verschweigens* wird eine Rückkoppelung der discours-Ebene mit der histoire-Ebene unternommen: Weil der Text inhaltlich auf „das Versäumnis der österreichischen Regierung“

referiert „die Bankgesetze des Landes an die EU-Richtlinien gegen Geldwäsche anzupassen, d.h. die in Österreich althergebrachte Anonymität der Sparbücher abzuschaffen“ ergibt sich laut Pelka eine Korrespondenz zu den anonym bleibenden „Preispatron“ Georg Büchner.^{xxi} Auf dieselbe Art und Weise wie bei der *Schampoetik* in *Fräulein Else* ist hier die Analyse der formalen Konzeption des Textes für sein inhaltliches Verständnis stark zuträglich.

Interessant ist es nun, mit dem Wissen um diese *Poetik des Verschweigens*, wie sie in der Büchnerpreis-Rede entworfen wird, Jelineks Schutzbefohlenen-Text einer Relektüre zu unterziehen:

Der Text kennt, wie man dem interessantesten einem dramatischen Nebentext ähnlichen Nachwort der Autorin entnehmen kann, fünf Intertexte, nämlich Aischylos, Bundesministerium für Inneres, Staatssekretariat für Integration, Ovid und Heidegger.^{xxii} Während die ersten drei klar umgrenzte Texte sind, ihre Überprüfbarkeit also weitgehend gewährleistet ist, kommt Heidegger angeblich nur als „Prise“ vor. In der Diskrepanz zwischen jenem geringem Umfang der Intertextualität und seiner erschwerten Nachprüfbarkeit (Heideggers Werk ist umfangreich und vergrößert sich möglicherweise noch weiter, wie an der Veröffentlichung der „schwarzen Hefte“ im Jahr 2014 abgelesen werden kann), spannt sich eine Unterform der (intertextuellen) *Poetik des Verschweigens* auf. Noch deutlicher wird eine solche jedoch bei der Betrachtung des Intertextes BUNDESMINISTERIUM FÜR INNERES, STAATSEKRETARIAT FÜR INTEGRATION: Die „Broschüre“ („Zusammenleben in Österreich“) taucht im Text insgesamt fünfmal explizit auf. Hier wird lediglich die Unverständlichkeit und Überlegenheit dieser Schrift thematisiert, ohne dass jedoch weiter auf sie eingegangen würde. Der expliziten Markierung des Intertext entspricht nicht seine Relevanz, sie scheint sich gar umgekehrt proportional zu ihr zu verhalten, da an diesen Stellen der Inhalt der Broschüre nicht zur Geltung kommt und mitunter in widersprüchliche Assoziationsketten“ eingebettet ist, „die die Sinnkohärenz ständig brechen“^{xxiii}

Ganz anders die Passagen mit fehlender Markierung der Intertextualität. In die Wendung „da steht es“, die als unspezifischer Hinweis auf irgendeinen Intertext verstanden werden kann, ist gleichzeitig Jelineks Textproduktionsverfahren in den Theatertext montiert:

[...] aber er bestimmt, mit wem, er sagt, wer zusammenleben darf und wer nicht, und dann respektiert er das, aber nur bis zu einer bestimmten Grenze, dann muß er es nicht mehr respektieren, er als einziger muß das nicht. Zum Beispiel beim Schwimmen. *Dieses Beispiel wurde hier ausdrücklich gewählt*, doch was will es ausdrücken? *Nein, das ist mir jetzt zu blöd*. Was ist beim Schwimmen? Ein Kopf-an-Kopf-Rennen? Damit wir uns danach gegenseitig unsere Wertschätzung aussprechen können? Wieso müssen wir dazu erst ins Wasser gehn, glitschig vom ausgeronnenen Diesel, untergehn, aus fremden

Fingern rutschen wie Fische, um uns zu schätzen? [...]Bitte, manche von uns kommen aus dem Wasser, wo sie zufällig nicht verhungert, verdurstet oder ertrunken sind, aber sie wollen nicht wieder rein. Die wollen nicht zurück. Wenn man mal so viel Wasser gesehen hat, will man nicht unbedingt noch mal rein, um nach den gleichen Regeln zu kämpfen wie der andre, der die Regeln gemacht hat, ja, ich anerkenne Ihre *Leistung*, die war nicht schlecht, Ihre Leistung ist immer größer als meine, das gebe ich zu, im Sport, in der Familie, im Alltag ist Ihre Leistung immer größer als meine, das ist für unser *Zusammenleben* nötig, das sehe ich ein, warum ist das so? Weil Sie einfach größer sind als ich, also ist auch Ihre Leistung größer. Dieses Fairplay zu leben, daß der eine sterben kann, jederzeit, und der andre auch, nicht jederzeit, sondern zu seiner Zeit, alles zu seiner Zeit, ja, das zu leben ist Voraussetzung der Gerechtigkeit. Wir sind zu *harmonischem Miteinander* bereit, gern bereit, es liegt in der Verantwortung jedes einzelnen, wir sind wie jeder einzelne und gern dazu bereit, wir sind noch nicht tot und daher gern bereit, auf einem gemeinsamen *Fundament* zu stehen, falls es nicht zu klein ist, wir sind ja keine Denkmäler, denn denken tun wir nicht, denken tut hier niemand, wir stehen einfach nur so da, auf dem gemeinsamen *Fundament*, bloß will keiner zu uns hinaufsteigen auf das gemeinsame *Fundament*, es ist ein Fundament der Werte, die man Gleichwertigkeit nennt, ja, so faßt man die *Werte* zusammen, wozu soll ich überhaupt aufstehen, wenn alle gleich wert sind? Ich liege hier in der Kirche auf dem kalten Steinboden und bin genausoviel wert wie Sie! Glauben Sies oder nicht. Sie achten uns in unserer *Vielfalt*, ich achte Sie in Ihrer Einhelligkeit [...]xxiv

Der Passus „Dieses Beispiel wurde hier ausdrücklich gewählt, doch was will es ausdrücken? Nein, das ist mir jetzt zu blöd.“ ist nach meinem Dafürhalten nicht anders lesbar, als eine direkte Wortmeldung der Autorin, die bei der intertextuellen Verarbeitung der Broschüre auf den Zynismus stößt, der die Allegorie des Schwimm-Wettkampfs für europäisches Leistungsbewusstsein birgt und diesen *in actu* im Text artikuliert.^{xxv} Die so gestaltete Narration gleicht in ihrer Beschaffenheit deutlich dem Inneren Monolog, der es sich zur Aufgabe macht, vorbewussten Inhalten nachzuspüren und das Denken *in nascendi*, und somit einschließlich aller Korrekturen und Abbrüche, darzustellen. Eine aufscheinende Verknüpfung entlegener Themenkreise, die vom denkenden Subjekt verworfen wird, erinnert zudem an Freuds Konzept der Zensur von Erkenntnissen der Traumarbeit.^{xxvi} Diese beiden Konzepte, Traumarbeit und Innerer Monolog, verbindet die große Rolle, die dem einzelnen Subjekt zur Konstruktion von Realität eingeräumt wird. Pointierter ließe sich formulieren: In einer Wiederauflage der von Bahr gescholtenen „Dazwischenkunft“ des Erzählers stört die Autorin (-nen-Figur) Jelinek die „literarische Nervenforschung“ (die diskursanalytische postmoderne Literatur forscht gleichsam *am Nerv der Zeit*, der sich in verschiedenen Texten manifestiert) mit der Meldung, dass selbst die sich als distanziert gebende Montagetechnik von Intertexten einen persönlich involvierten, nervösen bis „trieb“-gesteuerten Urheber hat, der stets hinter den Schnitt-Kanten der Textflächen hervorlugt.

Eine solche Sichtbarmachung des Urhebers ist in Schnitzlers Briefnovelle *Andreas Thameyers letzter Brief* beinahe virtuos präfiguriert. Achim Aurnhammer weist detailliert nach, wie die intertextuelle Apologie des Sparkassenbeamten, dessen Frau ihm ein farbiges Kind geboren hat

zwischen „fiktiv[en] Gewährsmännern^{xxvii} und „den Briefschreiber charakterisierenden Auslassungen“ oszilliert und so ihre eigene „Affektvehemenz der Rede als klassischen Abwehrkonflikt“ offenlegt. „Selektive Zitation“ , die „den Tenor ändert“ trifft auf „empathetische Adjektive“, die den Wahrheitsgehalt gleichsam qua Form der Rede kompensierend zu suggerieren suchen.^{xxviii} Im medizinischen Theorem des Versehens sucht der Kleinbürger Zuflucht und ist somit gezwungen dem Fremden (seine Frau hatte die Völkerschau im Wiener Prater besucht) eine mönströse Konnotation zu geben: „Sie hat sich versehen, als sie im August mit ihrer Schwester unten im Tiergarten war, wo diese fremden Leute ihr Lager hatten, diese unheimlichen Schwarzen“ (EI, 517f.) (nach:117). Das Stammtischgerede, das die Sprechinstanz aus den Schutzbefohlenen parasitär infiltriert, kann als Analogie einer derartigen inhärenten unmarkierten Intertextualität betrachtet werden:

Aus unseren anspruchslosen Augen werden wir sanftmütig schauen und um eine Decke und etwas zu essen bitten, sehen Sie, werden Sie Stellvertreter von Stellvertretern, die aber auch alle nicht hier stehen, die vertreten sich woanders, sagen: Ihre Augen sind ja gar nicht anspruchslos, auch wenn Sie das behaupten, sie stellen ja doch Ansprüche! Heute wollen Sie Decken, Wasser und Essen, was werden Sie morgen verlangen? Unsere Frauen, unsere Kinder, unsere Berufe, unsere Häuser, unsere Wohnungen? Was werden Sie morgen verlangen. Heute verlangen Sie vielleicht noch nichts oder nicht viel, aber morgen wird es viel sein, das wissen wir schon, deswegen sind wir ja die Stellvertreter von Stellvertretern von Stellvertretern, die wissen es alle, alle wissen alles, und jetzt wissen es auch wir, obwohl wir es schon vorher gewußt haben, schon vorher. Wie?

Die formale Auffälligkeit des Zitats, nämlich die perseverierende Betonung der Anspruchshaltung der Schutzbefohlenen, gibt sich als nervöses Besitzdenken zu erkennen, das, in nascendi protokolliert (auf selbe Art und Weise wie der „briefliche[] Redeschwall“ [114] Thameyers, der von „Rekurrenzen strukturiert“, [ebd] ist), qua Diffamierung den eigenen sozialen Status gegen das Eindringen des Fremden immunisieren will. So weist der postmoderne Theatertext neben inhaltlicher Entsprechung auch in seiner beinahe musikalischen Machart zahlreiche Parallelen zur Novelle der Jahrhundertwende auf.^{xxix}

Der verfälschenden Intertextualität steht ein persuasiver Duktus gegenüber, der Texttreue suggerieren will: Ich zähle in dem *Schutzbefohlenen*-Text 24 „hier stehts“, während sich der Thameyer-Text in „pleonastische Beschwörungen“^{xxx} (beglaubigte, wissenschaftlich feststehende Tatsachen“) und äußerst explizite Intertextualität („Während ich dieses schreibe, liegt es [das Buch von „Limböck“, d.i. Welsenburg] vor mir auf dem Tisch, eben habe ich wieder darin geblättert[...])“ ergeht. Versuchsweise könnte man hier eine Verbindung zwischen Vielstimmigkeit und Sprechwut des postmodernen Theatertextes Jelinekscher *couleur veranschlagen*.

c) Blickmetaphorik und Formzitate

Dass es dem männlichen Blick nicht möglich ist, von der konstituierenden Einwirkung auf das Weibliche abzulassen, ist die Pointe des Orpheus-in-der-Unterwelt-Mythos, der Grund warum Eurydikes Rettung aus der Unterwelt scheitert.^{xxxix} Elfriede Jelinek greift diese Konstellation in dem Theatertext *Schatten (Eurydike sagt)* auf:

Wenn er mich einholt, mein Körper, dann bin ich geliefert, dann kann ich dem Sänger geliefert werden, dann habe ich eine Figur und eine Struktur, unter dieser Bedingung kann ich in seiner Begleitung, in die ich aber gar nicht will, bleiben, wenn ich eine Form habe, die man vorzeigen kann, das wird von mir gewünscht.^{xxxix}

Eurydike, zwar als eine Figur mit Werk konzipiert, macht sich aber über die Tragweite ihrer Publizistik keine Illusionen: „Ich schreibe, wen interessiert“.^{xxxix} Ihre Aufgabe besteht vielmehr darin „vor[ge]zeig[t]“ zu werden. Insofern ist die Muse-Figur Eurydike als „Lieferung“ zu beschreiben, als ein unerlässlicher Rohstoff für die Kunstproduktion ihres Ehegatten Orpheus (der siehe oben/notabene nie namentlich genannt wird). Sie liefert den Liebesmythos, den Orpheus gewinnbringend an die Popkultur, hier von den „Groupies“ figuriert, weiterverkaufen kann und verharret somit im Status der Betrachteten.^{xxxix}

Inhaltlich kann hier eine deutliche Verwandtschaft zu der Monolog-Novelle *Fräulein Else* von Arthur Schnitzler konstatiert werden (die oben bereits als Paradebeispiel der intern fokalisierten Innerer-Monolog-Technik bezeichnet wurde): Als „Pfand im Spiel der Männer“^{xxxix} soll das „selbstbewusste Opfer“^{xxxix} Else ihren Körper zum Schauobjekt machen und verkaufen, um ihren Vater aus der Schuldenfalle zu befreien. Neben dem gemeinsamen Movers der Texte, die Ökonomizität ihrer weiblichen Protagonistinnen zu analysieren, ergibt sich eine motivische Parallele, die für die Frage nach einer formalen Verwandtschaft der Wiener Autoren Jelinek und Schnitzler hinsichtlich der Fokalisierung der Texte aufschlussreich erscheint. Es ist dies die Arbeit mit Blickmetaphorik. Hierzu Else im Gespräch mit dem quasi-Geschäftspartner Dorsday:

Die Situation ist unmöglich. Ich sitze da wie eine arme Sünderin. Er steht vor mir und bohrt mir das Monokel in die Stirn und schweigt. Ich werde jetzt aufstehen, das ist das beste. Ich lasse mich nicht so behandeln. Papa soll sich umbringen. Ich werde mich auch umbringen. Eine Schande dieses Leben^{xxxix}

Mit der Erwähnung des Monokels wird – wie oben am Filmfragment gezeigt – der Fokus auf die Medialität des Blickes gelenkt. Dorsdays Blick ist defizitär und auf technische Hilfsmittel angewiesen. Man könnte hier eine Impotenz-Anspielung veranschlagen, wenn man Imke Meyers Kommentar zu Andreas Themeyers letzten Brief hinzuzieht, der diesbezüglich analysiert:

Der Blick der Schwarzen evoziert [...] den Gedanken an sexuelle Potenz und die Möglichkeit, dass die Besucher der Völkerschau [...] durch den Blick der Schwarzen zum Objekt gemacht werden und ihren Subjektstatus verlieren könnten, ist für Thameyer an sich schon furchterregend genug, so daß er die Vorstellung neben dem visuellen könnte ein körperliches Penetrieren beim Besuch seiner Frau im Park stattgefunden haben, gar nicht erst aufkommen lassen darf.^{xxxviii}

Else als „selbstbewusstes Opfer“ hingegen konnotiert den Blick Dorsdays durchaus mit einer Penetration („bohren“). Analog zu der Eurydike-Figur, die sich den Status als Fläche erhalten möchte, versteht sie, dass Formgebung („Cissy hat keine so schönen Brüste wie ich. Freilich, sie hat ja ein Kind . . .“^{xxxix}) sie ansehnlich/„vorzeigbar“ und somit zur Ware/„Lieferung“ machen muss. Schließlich pervertiert sie diese ökonomische Situation, indem sie sich vor den Augen aller im Klavierzimmer entblößt und den ausgehandelten Wert dieses Anblicks übertragen gesprochen einer Inflation unterzieht.

Dass die Rollen-Obligationen, die Else auch durchgehend durch Inszenierung ihres eigenen Körpers reproduziert, jedoch zudem den weiblichen Blick *auf sich selbst* prägen, stellt John Berger in Bezug auf die Figur des Fräulein Else fest: „The surveyer of women in herself is male[...] Thus she turns herself into an object“^{xl} Es handelt sich ihm zufolge um eine „gespaltene Weiblichkeit“,^{xli} die aus der Internalisierung des männlichen Blickes resultiert. Daraus ergibt sich Bronfen zufolge eine Mehrfachfunktion der Else, welche „Schauspielerin“, „eigene Kommentatorin“ „Autorin“ und „Medium“ zugleich ist.^{xlii}

Es ist nun von großem Interesse, dass ebenjener Blick, der im Schnitzler-Text auf der Inhaltsebene funktioniert, nach der Auffassung Bronfens ebenso auf der Ebene des *discours* verwirklicht ist: In einer „gespaltenen, unheimlichen Erzählerhaltung“, die eine radikalisierte Innensicht auf Else mit punktueller Außensicht eng fügt, werde „Scham als ein performativer Akt konkretisiert“.^{xliii} Mit demselben Kompositionsprinzip, mit welchem in dem Filmfragment Schnitzlers der perspektivisch eingeschränkte Blick auf die Realität in der Erzählform realisiert wird, ist also auch in *Fräulein Else* die Limitierung der Frau über eine genaue Analyse formaler Mittel spürbar.

Beim näheren Betrachten des Jelinek-Textes könnte man in dem Zitat des klassischen Theatermittel der Mauerschau eine partielle rudimentäre Referenz auf eine Schampoetik sehen, welche in *Fräulein Else*, durch Kursivdruck und Anführungszeichen abgehoben, einen Blick von außen in die Rede der eher selbstreferentiellen Sprecherin transponiert.

Er zieht mich jetzt hinter sich her wie einen gelandeten Fallschirm, da lösen sich Bänder, ich bin offenbar irgendwie an ihm festgurgelt, aha, so will er es also machen! Ich sehe. Wie einen Fallschirm will er den Stoff, aus dem mein Schatten ist, hinter sich

herschleifen, wie eine Nachgeburt, wie den blutigen, stinkenden Dreck, der ich bin, das Nichts, das ich bin, das kann ihm doch kein Vergnügen machen, wo ihn doch oben so viele verehren!^{xliv}

Dieser Passus des Theatertextes enthält vulgäre Beschreibungen Eurydikés ihrer selbst, die jedoch über deiktische Elemente („jetzt“, „da“, „so“) eingeleitet werden, welche eine betrachtende und beschreibende Sprechinstanz (im Sinne des „ich sehe“ der Teichoskopie) vermuten lassen.^{xlv} Es klingt hier jedoch weniger, als ob die Sprechinstanz eine Beschreibung gibt, die ihrer Urheberschaft entstammt, vielmehr als hätte sie den abfälligen männlichen Blick, der zum Objekt macht („das Nichts“) für ihre Rede adaptiert und so das oben skizzierten Verfahren Elses nachvollzogen („The surveyer of women in herself is male[...] Thus she turns herself into an object“). Mit der parasitären Karikatur der Teichoskopie verweist Elfriede Jelinek gleichsam auf „die Angst vor der Umkehrung des ordnenden Blicks“^{xlvi}, die das männliche Individuum qua technischer Hilfsmittel (Handykamera, respektive Monokel) zu verhindern sucht und stellt deren Scheitern gleichzeitig sprachlich aus:

d) sprachliche Selbstreferenz und Delirium

Mein Körper hechelt laut, er keucht vor Anstrengung, bevor der Sänger den Ausgang der Höhle erreicht hat, muß er unbedingt in mich hinein, der blöde Körper, [...] Nur nicht den Körper ranlassen, nur mich nicht in den Körper reinlassen! Ich passe schon auf! Es kommt schon ein heller Lichtschein von vorn, wenn ich es schaffe, Schatten zu bleiben, bevor mein Körper in mich hineinkann, bevor irgendein Körper in mich hineinkann, bevor Körper mich kreuzweise kann, ich weiß ja nicht einmal, ob das überhaupt meiner ist, bevor ich ich werden kann, muß vermieden werden, daß mein lieber Schatten von einem Körper besetzt wird, [...] ich dreh mich nicht um, ich will ihn nicht sehen! Das alles, damit mein lieber Schatten nicht von einem Körper besetzt wird, in Besitz genommen wird, daß mein schöner, warmer, weicher Schatten nicht wieder, nie wieder, verkörpert wird! Und auch wenn er zwangsverkörpert würde, könnte dieser Körper doch nur das Nichts verkörpern, das ich bin und das ich schaffe, *so, dieser Satz ist jetzt hin, dem Satzbau habe ich mich verschrieben, und der Satz ist jetzt hin, sein Bau hat nicht gehalten, ein schönes Beispiel für Körper und Schatten, nichts hält, nicht einmal ein Satz.*^{xlvii}

Das schwierige Verhältnis zwischen Innen und Außen, dass der Schnitzler-Text so pointiert in dem Kursivdruck als das „schiefe“, andere Selbst typografisch fasst,^{xlviii} wird in dem Schatten-Text offenkundig erneuert und radikalisiert: Der inhaltlichen Bemühung, das Schatten-Ich nicht von außen besetzen zu lassen entspricht auf der Ebene des discours die Beschreibung der eigenen körperlichen Reaktion auf den Angriff von außen („Mein Körper hechelt laut“). Wie Else performt die Sprechinstanz sprachlich eine narzisstische Selbstbespiegelung^{xlix} und versucht so den Angriff des männlichen Blickes von außen qua Sprache abzuwehren. Auffällig ist in dieser Hinsicht die Überschneidung der sprachlichen Strukturen der Texte, vor allem wenn man die Verwendung der Imperative betrachtet („nur mich nicht in den Körper reinlassen!“/

„Ich darf kein so erschrockenes Gesicht machen. Alles steht auf dem Spiel. Jetzt muß ich etwas Vernünftiges sagen [...]“). Es ist dies eine sprachliche Struktur bei der das Agens (die handelnde Person) dem Benefikanten (Erdulder der Handlung) entspricht. Die Grenze von Innen und Außen wird demnach nicht überschritten. Jedoch präfiguriert der Text Jelineks in seiner sprachlichen Gestaltung was die Konsequenz dieser Treibhaus-Bewegung ist: Der nun schon einmal eingedrungene und adaptierte Blick auf den weiblichen Körper wird in dieser Bewegung nur schneller und schneller perpetuiert (in kürzer werdenden Abständen wird dreizehnmal der Begriff „Körper“ variiert) bis es schließlich zu einem Kurzschluss kommt: Plötzlich misslingt der Sprecherinstanz die Bildung kohärenter Sätze. Die Ebene der Textproduktion (durch Autorin Jelinek) dringt in die Rede der Eurydike ein. Diese Sprache der Acceleration und das Aufscheinen der „triebhaften“ Autorin wird als eine formsprachliches Pendant zu dem Delirium fassbar, das Else durch die Einnahme der Veronal-Tropfen durchleben (und artikulieren) wird.^{li} *Dieses Treibhaus der Blicke* endet schließlich in der Entblößung vor Allen im Klavierzimmer und dem Suizid, welcher auf die Omnipräsenz begehrlcher Blicke und Auto-Erotismen reagiert.^{li}

Die hier beschriebene Technik figurale Rede beschleunigend fühlbar zu machen, könnte als ein Produkt des *Vertrauens in die Sprache* (jenseits „irgendwelche[r] Inhalte“) betrachtet werden, in dem sich die österreichischen Autoren Schnitzler und Jelinek möglicherweise treffen. Ruth Klüger jedenfalls beschreibt den Wirkungsästhetischen Impetus der *Else*-Erzählung: „Unter den unendlich vielen weiblichen Opfern in der Literatur ist [Else] eine, die wir dank des genial geführten inneren Monologs, nicht aus der Entfernung bemitleiden können, auf die wir uns im eigentlichen Sinne einlassen müssen“^{lii}

e) Fragen zu Freud

Na ja, ich bin nicht objektiv in dieser Sache, bin nur Objekt, das ist viel weniger, weil es sich nicht entscheiden kann, und fürs Leben kann es sich schon gar nicht entscheiden, aber ich sehe das so klar vor mir, als könnte ich es noch erleben: Die intensive, infolge ihrer Unstillbarkeit stets anwachsende Sehnsuchtsbesetzung von mir, dem vermißten, verlorenen Objekt, wird dieselben ökonomischen Bedingungen herstellen wie die Schmerzbesetzung einer verletzten Körperstelle, also stellen Sie sich vor, es wird ihm so weh tun wie mir der Biß dieser Schlange oder was das ist, das mich jetzt getötet hat, aua! Also das wird es sein, was das arme Schwein immer wieder aufs neue spüren muß!, und diese fortwährende Schmerzbesetzung durch das Fehlen von mir, seinem Objekt^{liii}

Die gesteigerte Subjektivität, die der Theatertext als „autonome[r] zitierte[r] innere[r] Monolog[.]“ mit einer Inquit-Formel als Titel extrapoliert, wird mit Anleihen an Freudsche Terminologie unterlaufen: Als Objekt des männlichen Blickes stellt sich die Sprechinstanz ihre

Mündigkeit in Abrede. So führt der Text die Referenz auf Freud mit einem verfälschenden Zitat Thameyerscher Färbung ein.

Bei dieser quasi Auslegung der Koryphäe der Psychoanalyse kommt es zudem zu infantil anmutenden Erklär-Einschüben ([...] von mir, dem vermißten, verlorenen Objekt.“ „[...] der Biß dieser Schlange oder was das ist, das mich jetzt getötet hat, aua!“, „von mir, seinem Objekt“, etc.), die in ihrer Redundanz eine spielerische Qualität entwickeln. Damit vollzieht die Sprechstimme aus Schatten (Eurydike sagt) auf der *discours*-Ebene eine Sprachbehandlung nach, die Freud entwirft:

Die Wortverbildungen des Traumes ähneln sehr den bei der Paranoia bekannten, die aber auch bei Hysterie und Zwangsvorstellungen nicht vermisst werden. Die Sprachkünste der Kinder, die zu gewissen Zeiten die Sprache thatsächlich [sic] wie Objecte [sic] behandeln, auch neue Sprachen und arteficielle [sic] Wortfügungen erfinden, sind für den Traum, wie für die Psychoneurosen hier die gemeinsame Quelle. ^{liv}

Doch auch in der Verschiebungsarbeit könnte ein Verfahren Freuds das für den postmodernen Theatertext abgewandelt wurde, gesucht werden: „Wir konnten bemerken, dass die Elemente, welche im Trauminhalt sich als die wesentlichen Bestandteile hervordrängen, in den Traumgedanken keineswegs die gleiche Rolle spielen.“^{lv} So ist der Name Orpheus im Theatertext nie genannt, obwohl er (Jelinek ist eine aufmerksame Leserin von Roland Barthes) für das Verständnis des Textes eine nicht zu unterschätzende Rolle spielt, seine Genese gar im Wesentlichen auf ihm fußt. Wenn Inge Arteel darauf abzielt, der Theatertext liefere die „kulturgeschichtlich übergangene Sichtweise Eurydikes auf ihren gescheiterten Aufstieg aus dem Hades“^{lvi}, wird der Leser in dieselbe Position versetzt, aufwändig kontextualisieren zu müssen, in der sich auch Sigmund Freud befand, als er den Treppen-Traum („Ein schöner Traum“) anhand von Alphonse Daudets Sappho-Roman dechiffrierte.^{lvii}

Außerdem sind an anderer Stelle aufschlussreiche Ergebnisse von dem Prinzip der Verdichtung (insbesondere als Kontrast zu Elfriede Jelineks Flächenästhetik, die Juliane Vogel zufolge mit einer ganz und gar Schnitzler-untypischen Vermeidung der „Tiefen-Illusion“ in Verbindung zu bringen ist^{lviii}) und der Ebenenkreuzung^{lix} zu erwarten.

Freud ist außer für die formale Gestaltung des Theatertextes mit seiner *Ätiologie der Hysterie* auch inhaltlich Pate gestanden. Die Groupies mit ihrem krankhaft wirkenden Verlangen nach Penetration sind als markierter Intertext in die Rede Eurydikes eingeflochten:

Alles muß raus und rein, die Leibesfenster werden aufgerissen, hier auch noch reinkommen und hier bitte auch noch!, hier hätten wir auch noch ein Loch, und da ist noch Platz! Auch im Kindesalter gebricht es schließlich nicht an sexuellen Regungen, bis man dann selbst gebrochen wird. Das entwickelt sich alles in der Kindheit, entwickle

dich jetzt, werde später geschädigt! Abnorme Reaktion auf sexuelle Eindrücke, verkörpert im Sänger, diesfalls im Sänger, jenseitsfalls in jemand anderem.^{lx}

In der überspitzten Bebilderung von Thesen, die Freud nur als vorsichtige Frage formuliert hat, wird Freud von Jelinek als einflussreicher Diskursgeber dargestellt, der so weit im kollektiven Gedächtnis verankert ist, dass er sich zunächst unbemerkt in die weibliche Rede einschleichen kann:

Klar. Und die Kontinuität und Unhemmbarkeit dieses Besetzungsvorgangs, die der Kontinuität und Unhemmbarkeit seines Schmerzes entspricht, den er als echten, furchtbaren Körperschmerz erfahren muß, bringen einen Zustand hervor, bringen ihn in einen Zustand, der, wie soll ich sagen, ach ja, es hat schon jemand für mich gesagt, danke.

Eine derartige Perspektive auf Freuds Wirkung konnte Arthur Schnitzler noch nicht haben, als er die Monolog-Novelle der Fräulein Else verfasste. Wenn man Achim Aurnhammer folgt, ist jedoch bereits dort die Spur einer kritischen Würdigung der Methode im Text eingraviert, die später noch groß Schule machen sollte:

Es ist Cissy die die Diagnose [Elses Zusammenbruch als einem hysterischen Anfall] trifft, doch zitiert sie sicher die Diagnose des Frauenarztes Paul, während Tante Emma die Einweisung in eine Anstalt fordert. Der Umstand, dass Paul die seelische Not der Patientin so sehr verkennt, dass er nicht einmal den Selbstmordversuch realisiert, ließe sich dann aber als ironische Spitze gegen die psychoanalytische Methode verstehen^{lxi}

ⁱ Jelinek im Gespräch mit Walter Vogl zu *Wolken. Heim*. In: *„Ich wollte diesen weissen Faschismus. Die deutsche Sprache, das Deutsche schlechthin“*, in: Basler Zeitung, 16.6.1991. Zitiert nach: Margarete Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek : das Beispiel "Totenauberg"*. Würzburg: Königshausen und Neumann (1996). S. 20.

ⁱⁱ Zitiert nach: Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin: De Gruyter 2013. S. 86.

ⁱⁱⁱ Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 86.

^{iv} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 86.

^v Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 167.

^{vi} Vgl. Anke Roeder: *Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräche mit Elfriede Jelinek*. In: Anke Roeder: *Autorinnen: Herausforderungen an das Theater*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 142-165.

^{vii} Schnitzler äußert sich auch durchaus kritisch über die verantwortungslose Denkart der Psychoanalytiker. Demnach werden bei der psychoanalytischen Methode die die „Deutungsgrenzen so sehr []weitete“, dass sich eine Kontrolle in der Folge unmöglich gestalten. Vgl. Jürgensen, Christoph (Hg.): *Schnitzler-Handbuch*. S. 37.

^{viii} Marlies Janz geht so weit, der Mythendekonstruktion eine „Schlüsselfunktion“ in Jelineks Werk zuzuschreiben. Vgl. Degner, Uta: *Mythendekonstruktion*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 43.

^{ix} Elfriede Jelinek: *fragen zu flipper*. In: manuskripte 10 (1970), S. 18-20.

^x Achim Aurnhammer: *Arthur Schnitzlers intertextuelles Erzählen*. Berlin: De Gruyter 2013. S. 586.

^{xi} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 586.

^{xii} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 586.

^{xiii} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 586.

^{xiv} Aurnhammer, Achim u.a. (Hg.): *Arthur: Schnitzler: Filmarbeiten : Drehbücher, Entwürfe, Skizzen*. Würzburg: Ergon-Verlag 2015.

^{xv} Vgl. Aurnhammer, Achim: *Filmarbeiten*. S. 588.

^{xvi} Vgl. Aurnhammer, Achim: *Filmarbeiten*. S. 588.

^{xvii} Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xviii} Dies ist auch das Spannungsverhältnis aus Paternalismus (Schutzbefohlene(r) ist ein juristischer Begriff für Kinder/Behinderte, etc.) und oktroyierter Menschlichkeit (mit antiker Tradition), aus dem sich der Titel *Die Schutzbefohlenen* speist.

^{xix} Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xx} Artur Pelka: *Was weiß Elfriede Jelinek? Schreiben und Schweigen an der Schnittstelle von (Sprach-) Philosophie und Psychoanalyse*. In: Hackl, Wolfgang / Kupczńska, Kalina / Wiesmüller, Wolfgang (Hg.): *Sprache. Literatur. Erkenntnis*. Wien: Praesens Verlag 2014 (= Stimulus 2014), S. 331-341. S. 333.

^{xxi} Vgl. Pelka, Artur *Schreiben und Schweigen*. S. 332 f.

^{xxii} Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xxiii} Vgl. Pelka über die Büchner-Preis-Rede *Was uns vorliegt. Was uns vorgelegt wurde*. Pelka, Artur *Schreiben und Schweigen*. S. 332. Das eindeutigste Beispiel für die hier behauptete Verschleierung intertextuellem Sprechens durch dessen Fehlmarkierung ist wohl dieses Satz-Ungeheuer, an dessen Ende eine Produktionsästhetische Metalepse steht, die unten in Bezug auf das delirierende Sprechen auftauchen wird: „[...]Da steht es außerdem, ja, da steht es! Wir liegen auf kaltem Kirchenboden, dies aber steht da, hier steht es, unverbrüchlich und unverbrüderlich in diese Broschüre gegossen wie Wasser, das unten sofort wieder rausrinnt, wie Wasser, geworfen von Klippe zu Klippe, selber zu Wasser geworden, abgesunken wie Statuen, fast elegant, mit hoch erhobenen Händen, aber nein, von Staustufe zu Staustufe, hinab ins Notlose, ins Kleinkraftwerk, so lange, jahrelang, wir schwinden, wir schwinden, werden aber mehr, komisch, wir schwinden trotzdem, obwohl unsre Zahl anschwillt, es schwindet uns nicht der Mut, wir werden mehr, aber immer weniger dabei, es kommen viele gar nicht erst an, es fallen die leidenden Menschen wie Wasser von Klippe, über die Kippe, übers Gebirg, durchs Meer, übers Meer, ins Meer, immer geworfen, immer getrieben, jahrelang schwimmen sie, ertrinken sie, stürzen sie ab, ersticken im Kühlwagen, sterben im Flugzeuggestänge, stürzen ins Autobahnklo, stürzen vom Balkon, ja, genauso Leute wie wir!, die sind alle wie wir!, die meisten stürzen wohl, ins Ungewisse hinab, haarscharf an Ihrem Ungewissen vorbei, liebe Gastgeber, wertere Autofahrer, oft geknechtet vom Tempolimit, oh, gäbs das nicht! Es stört uns so! Verzeihung, das habe ich sicher schon irgendwo gesagt. [...]“. Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xxiv} Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek). Hervorhebungen: deutliche Allusionen auf die „Broschüre“ und Wortmeldungen der Autorinnenstimme.

^{xxv} Der Themenkomplex „Fair-Play“ wird ebenfalls in diesem Zusammenhang angesprochen und später mit dem Verweis auf das unfaire Spiel der Blitzeinbürgerung aufgelöst. Vgl. Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xxvi} Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verlag 1999 (Reprint der 1900 im Verlag Franz Deuticke, Leipzig und Wien erschienene Erstausgabe). S. 190 ff.

^{xxvii} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 122.

^{xxviii} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 123.

^{xxix} Nur genannt seien an dieser Stelle die „Rekurrenzen“, die laut Aurnhammer „das Redekontinuum in Sinnabschnitte strukturieren“. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S.114. Gleich den genügend oft als „flächig“ bezeichneten Theatertexten Jelineks weist nämlich auch Schnitzlers Brief-Novelle keine „äußerliche Gliederung“ auf. Diese Rekurrenzen (Zitieren der wissenschaftlichen Autoritäten, Verwendung des Verbpaars *höhn*en und *lachen* sowie des „Zentralbegriffes“ *treu*) könnten versuchsweise mit der Verwendung des Wassermotivs (51 mal insgesamt und in fast jedem Abschnitt verwendet) in den *Schutzbefohlenen* in Verbindung gebracht werden. Auch sind die Mischung von Stilebenen (bemerkenswerterweise durch Verwendung von Austriazismen, Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 115) und die innerhalb der Rede ständig wechselnden Adressaten strukturelle Parallelen der Texte von Schnitzler und Jelinek.

^{xxx} Vgl. Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 114.

^{xxxi} Die Thematik *Reaktion auf den männlichen Blick* ist, wie Aurnhammer zeigt, schon in dem ersten Entwurf Schnitzlers als Kern vorhanden (Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 172), womit sich schon in der Textgenese eine thematische Nähe zu Jelineks Theatertext ergibt, der laut Inge Arteel „[Jelineks] Kritik an der symbolischen Objektivität der Frau sowie an den missbrauchenden Begehrensstrukturen der Geschlechterbeziehungen“ übe. Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 183.

^{xxxii} Jelinek, Elfriede: *SCHATTEN (Eurydike sagt)*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xxxiii} In der Erkenntnis über ihre begrenzten Artikulationsmöglichkeiten gleicht Eurydike dem „selbstbewussten Opfer“ Else: „[...] und Herrn Fred Wenkheim vermache ich mein Tagebuch aus meinem siebzehnten Lebensjahr – weiter habe ich nichts geschrieben [...]“ Eine interessante Bemerkung zum Komplex der Autorinnenschaft im Werk Schnitzlers macht Ruth Klüger: „[Schnitzlers Künstler-Frauen] sind eher ihren Männern als der Kunst zugewandt. [...] Und auch die Schwierigkeiten ehrgeiziger junger Frauen sind ihm nicht unbekannt, noch sind sie ihm unsympathisch. Doch seine eindrucksvollsten Frauengestalten sind und bleiben Opfer“. Klüger, Ruth: *Schnitzlers Damen, Weiber, Mädeln, Frauen [Vortrag am 25. Mai 2000]*. Wien: Picus-Verlag 2001. S. 47.

^{xxxiv} Analog hierzu Else im Gespräch mit Dorsday: „Die Situation ist unmöglich. Ich sitze da wie eine arme Sünderin. Er steht vor mir und bohrt mir das Monokel in die Stirn und schweigt. Ich werde jetzt aufstehen, das ist das Beste. Ich lasse mich nicht so behandeln. Papa soll sich umbringen. Ich werde mich auch umbringen. Eine Schande dieses Leben“ Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5344/1>, (08.10.2015) (=Gutenberg-Projekt).

^{xxxv} Ruth Klüger bemerkt über Schnitzlers Drama *Paracelsus*: „Anders gesagt, es geht um die Männer. Die Frau ist nur ein Pfand im Spiel [...]“. Klüger, Ruth: *Schnitzlers Damen*. S. 29.

^{xxxvi} Klüger, Ruth: *Schnitzlers Damen*. S. 48.

^{xxxvii} Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5344/1>, (08.10.2015) (=Gutenberg-Projekt).

^{xxxviii} Imke Meyer: *Männlichkeit und Melodram : Arthur Schnitzlers erzählende Schriften*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2010. S. 98.

^{xxxix} Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/-5344/1>, (08.10.2015) (=Gutenberg-Projekt).

^{xl} Jürgensen, Christoph (Hg): *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart: Metzler (2014). S. 225.

^{xli} Jürgensen, Christoph (Hg): *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart: Metzler (2014). S. 224.

^{xlii} Jürgensen, Christoph (Hg): *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart: Metzler (2014). S. 224. Eine Aufspaltung der Stimmen, die an die Konfrontation von Stimme und Gegenstimme im identitären Diskurs um die Schutzbefohlenen oben dargestellt ist.

^{xliii} Jürgensen, Christoph (Hg): *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart: Metzler (2014). S. 224. Weiters ist Scham ein Gefühl, das erst über die Rückkopplung an gesellschaftliche Erwartungen entstehen kann, weshalb festgehalten werden muss: Die Erzählform des Inneren Monologs, die den Einblick in die totale Subjektivität einer literarischen Figur mit der Punktuellen Außensicht auf jene konfrontiert, ist in dieser Verwendung als *Schampoetik* als äußerst politisch zu werten.

^{xliv} Jelinek, Elfriede: *SCHATTEN (Eurydike sagt)*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xliv} Das Auge ist das wichtigste Organ der ästhetizistischen Literatur der Jahrhundertwende, die eine Individualisierung der Wahrnehmung der „Sensationen“ stark machen möchte. In diesem Zusammenhang wäre die genauere Analyse sprachlicher Rudimente von Stilelementen aus der Lyrik Felix Dörmanns im modernen Theater text möglicherweise aufschlussreich. Ich beziehe mich vor Allem auf das Mittel der Aposiopese, mit dem die Rede gleichsam verhallt. In ihrer Konzeption als Außenseiter-Poetik ist sie gut mit Eurydike vergleichbar.

^{xlvi} Eine solche beschreibt Schnyder in Bezug auf die Thameyer-Figur, die bekannter Maßen im Blick des Fremden sexuelle Potenz vermutet. Vgl. Meyer, Imke: *Männlichkeit und Melodram*. S. 98.

^{xlvii} Jelinek, Elfriede: *SCHATTEN (Eurydike sagt)*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{xlvi} Vgl. „[...]*Sie sind doch ein so kluges Geschöpf, Else, was wären diese dreißigtausend Gulden? Ein Tropfen auf einen heißen Stein.*« – Um Gottes willen, er will das Geld nicht hergeben? Ich darf kein so erschrockenes Gesicht machen. Alles steht auf dem Spiel. Jetzt muß ich etwas Vernünftiges sagen und energisch. »O nein, Herr von Dorsday[...]“. Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/fraulein-else-5344/3>, (08.10.2015) (=Gutenberg-Projekt).

^{xlvi} Verwiesen sei hier auf die Spiegel-Episode aus *Fräulein Else*: „Und zu Hause warten sie auf die fünfzigtausend Gulden. Und Herr von Dorsday wartet auch. Er soll nur warten. Wir haben ja Zeit. Ah, wie hübsch ist es, so nackt im Zimmer auf- und abzuspazieren. Bin ich wirklich so schön wie im Spiegel? Ach, kommen Sie doch näher, schönes Fräulein. Ich will Ihre blutroten Lippen küssen. Ich will Ihre Brüste an meine Brüste pressen. Wie schade, daß das Glas zwischen uns ist, das kalte Glas. Wie gut würden wir uns miteinander vertragen. Nicht wahr? Wir brauchten gar niemanden ändern. Es gibt vielleicht gar keine ändern Menschen.“ Schnitzler, Arthur: *Fräulein Else*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/fraulein-else-5344/3>, (08.10.2015) (=Gutenberg-Projekt).

ⁱ Während Schnitzler hier im Ableben Elses einen Auszug des Ich nachzeichnet, kann man bei dem Theatertext, dessen Figuren sich schon im Post-Ich Zustand befinden, somit gleichsam eine Wiedereinführung des Autoren-Ich als Hyperbel Schnitzlerscher „literarische[r] Nervenerforschung“ veranschlagen.

ⁱⁱ Die Frau erscheint als „dissoziiertes Wesen“. Dem Tod als Zerstörung der Körper kommt die Rolle der „Re-Etablierung einer personalen Einheit zu“. Jürgensen, Christoph (Hg): *Schnitzler-Handbuch*. Stuttgart: Metzler (2014). S. 323.

ⁱⁱⁱ Klüger, Ruth: *Schnitzlers Damen*. S. 48.

ⁱⁱⁱⁱ Jelinek, Elfriede: *SCHATTEN (Eurydike sagt)*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^{iv} Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. S. 209. Angemerkt sei hier, dass Elfriede Jelinek selbst auf ihrer Website ihre Poetik der Text- Flächen mit einem Kinderfoto von sich „am Hollerbusch“ bebildert und somit den Materialcharakter von Sprache infantil konnotiert. Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. <http://www.elfriedejelinek.com>, (8. 10. 2015) (= Homepage von Elfriede Jelinek).

^v Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. S. 209.

^{vi} Arteel, Inge: *Schatten (Eurydike sagt)*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 183.

^{vii} Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. S. 195 f.

^{viii} Vogel, Juliane: „Ich möchte seicht sein“. *Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks*. In: Eder, Thomas / Vogel, Juliane (Hg.): *Lob der Oberfläche – Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München: Fink (2010).

^{ix} Vgl. Freud, Sigmund: *Die Traumdeutung*. S. 200 f.

^x Vergleiche hierzu Freud: „Aber hat man nicht ein Recht anzunehmen, daß es auch dem Kindesalter an leisen sexuellen Erregungen nicht gebricht, ja, daß vielleicht die spätere sexuelle Entwicklung durch Kindererlebnisse in entscheidender Weise beeinflußt wird?“. Freud, Sigmund: *Zur Ätiologie der Hysterie*. <http://gutenberg.spiegel.de/buch/kleine-schriften-i-7123/3>, (08.10.2015) (=Gutenberg-Projekt).

^{xi} Aurnhammer, Achim: *A. S. intertextuelles Erzählen*. S. 183, Anmerkung 60.