

*„In chinesischen Legenden steht geschrieben,
daß große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind.
Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein.
Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden.“*

Eva Meyer¹

Das entfernte Ich

– Elfriede Jelineks Erzählperspektive und der Wandel der politischen Literatur

I.

Die österreichische Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek lehnt in ihren Romanen und Theaterstücken die Darstellungskonventionen des bürgerlichen Realismus und die Instanz des „psychologischen“ subjektiven Erzählers ab.² Diese poetologische Entscheidung hat die Autorin u. a. in Anlehnung an den (Post-)Marxismus und die Kritische Theorie damit begründet, dass das bürgerliche System „viel zu geschlossen“ sei, um „Individualismus oder Individualität überhaupt noch zuzulassen“.³ Die „massenhafte Tötung von Menschen“ in den Konzentrationslagern der Nationalsozialisten hat für Jelinek „das Ich ausradiert“ und damit auch das Erzählprinzip der Subjektivität.⁴ Die Schriftstellerin, die ihr Schreiben damit als eines „nach-Auschwitz“⁵ begreift, reiht sich bewusst in eine literarische Tradition ein, die mit dem Konzept der „Ichlosigkeit“⁶ arbeitet. Zu dieser Tradition gehören vor allem die „halben Außenseiter[]“ des Kanons, die wegen ihres Geschlechts, ihrer psychischen Verfasstheit oder ihrer jüdischen Herkunft innerhalb der bürgerlichen Gesellschaft ihr Leben lang Fremde blieben und ihre beschädigte Subjektivität nicht in deren literarischen Konventionen auszudrücken vermochten – dazu zählen für Jelinek vor allem Robert Walser, Ingeborg Bachmann, Sylvia Plath, Irmgard Keun, Paul Celan, Thomas Bernhard oder Konrad Bayer.⁷

Während viele dieser Autoren und Autorinnen an die Erzähltradition des Pikaresken und Subjektiven angeknüpft haben, will Jelinek keine ver-rückte, dissoziierte und daher möglicherweise unglaubwürdige Erzählinstanz ins Zentrum ihres literarischen Sprechens stellen. Mit ihrem Wissen um ideologiekritische Gesellschafts- und Sprachtheorien insistiert die Schriftstellerin stattdessen auf

der „Objektivierbarkeit“ menschlicher Verhältnisse in der Literatur.⁸ In der Ablehnung von Rezeptionsmodi wie der Einfühlung oder der romantischen Mimesis knüpft Jelinek an die Poetiken des modernen Romans, aber auch an die marxistisch-didaktische sowie die aufklärerische Literaturtradition an. In großer Nähe zu Bertolt Brecht, Heiner Müller, Johann Nepomuk Nestroy oder Karl Kraus hat die österreichische Nobelpreisträgerin den didaktischen Anspruch formuliert, mit „musikalisch-linguistisch“ verfremdenden Mitteln „die Sprache selbst die Wahrheit sagen zu lassen“, um den „Dingen ihre Geschichte“ wiederzugeben.⁹

Ihren aufklärerischen Anspruch verfolgt Jelinek mit einem agonalen und mäeutischen Erzählverfahren auf „zweiter Stufe“,¹⁰ bei dem sie „Fremdtexte“¹¹ ironisch-sarkastisch und kommentierend nacherzählt – seien es nun mediale Diskurse, literarische Zitate, Stereotype oder Kriminalfälle. Im Prozess des Nacherzählens sollen an der Oberfläche der augenscheinlich ichlosen Sprache die Mechanismen der „Schuldabwehr [und des] Nicht-wahrhaben-Wollen[s]“¹² unangenehmer Wahrheiten aufscheinen, so als würde man einem sich endlos wiederholenden „kollektive[n] Unbewusste[n]“¹³ bei der Verdrängungsarbeit zuschauen können. Jelineks an Sigmund Freud, Ludwig Wittgenstein, Roland Barthes oder Martin Heidegger geschulte Sprachmanipulation bildet das verbindende Merkmal zwischen ihrer Prosa, deren blinde „Romanpersonen“ sozialdeterministisch-tragische Wiederholungen durchlaufen, und ihrem dramatischen Werk, dessen Ich- und Wir-Instanzen sich andauernd versprechen, um sich dabei in ihrem Ressentiment allmählich zu entlarven.¹⁴ Durch ihre automatisierten Wiederholungen zielt Jelineks Sprache strategisch darauf, das „[B]ewusstsein“¹⁵ des Lesers bzw. Zuschauers sprach-, mythen- und ideologiekritisch zu affizieren. Auf diese Weise soll die „[A]ufmerksamkeit“¹⁶ des Rezipienten spielerisch-agonal wachgerufen werden und er mäeutisch zu einer Einsicht gelangen können; was Jelinek auch als Aufruf zur „Übernahme persönlicher Verantwortung“¹⁷ sowie zu einem moralischem Handeln verstanden wissen will.

Um also „Objektivierbarkeit“¹⁸ zu suggerieren und die Simulation einer subjektlosen Wahrnehmung zu erzeugen, hat sich die Autorin bereits in ihrem prosaischen Frühwerk zur Entfernung des Ichs aus dem Zentrum ihres Erzählens entschlossen. Schließlich würde der pikareske, subjektive „Narrator“,¹⁹ der noch in Jelineks früher Lyrik offen auftritt, die Glaubwürdigkeit ihrer politisch-ästhetischen und auf Wahrheit zielenden Literatur unterminieren; denn das pikareske Ich ist schließlich "ver-rückt", mit "sich uneins" und hat "einen Schatten".²⁰ Wie Jelinek anlässlich der Verleihung des Nobelpreises im Jahr 2004 in ihrer Rede *Im Abseits* bemerkte, ist die reflexiv-mimetische Steuerung ihrer Sprache außerdem nur aus der durch die Entfernung des Ichs

entstehenden Distanz heraus und innerhalb des sich so eröffnenden Freiraums möglich; erst in diesem poetischen Modus Operandi lassen sich aus Sicht der Autorin die Sprache und die Affekte abwechselnd zügeln und entfesseln.²¹ Mit dem „Prozeß der Selbstausslöschung“²² und der Tilgung des Ichs hat Jelinek außerdem seit jeher vermeiden wollen, mit der traumatischen Erzählsignatur ihres „Narrator[s]“²³ biographisch-emphatisch identifiziert und damit selbst als Sprecherin delegitimiert werden zu können. Trotzdem bleibt die Entfernung des Ichs aus Jelineks Texten notwendigerweise unvollkommen. Denn die für ihr Erzählen charakteristische Phasenverschiebung von „[N]arratio“ und „[M]oralisatio“²⁴ ist ja überhaupt erst das Symptom der Zerrissenheit der pikaresken Erzählinstanz und das Zeichen ihrer familiären sowie kollektiven Traumata, die sich mit dem Nationalsozialismus, der Verfolgung und dem österreichischen Opfermythos überkreuzen. Diese Wunden markieren jenen Riss des „Reale[n]“²⁵ in der Wahrnehmung und der Erinnerung der „personale[n]“ „heterodiegetischen“²⁶ Erzählinstanz, in welchem sich ein mechanisches Spiel zwischen Lautlichkeit, Bildlichkeit und der Wortreferenz auftut, durch das es vor dem Horizont eines endlosen „Präsens“²⁷ zu einer „Übersetzung“²⁸ (im fahrtechnischen Sinne) zwischen Sprache und Wirklichkeit, Vergangenheit und Gegenwart, Körper und Geist kommt; und zwar in einem Erzählen, dessen traumatische Signatur die der Verfehlung, des sich Versprechens und des immerwährenden "Zu-Spät"²⁹ ist. Hin- und hergerissen zwischen Sprechwut und Stottern, Entfesselung und Zügelung spaltet sich der Ich-Narrator auf: In ein im Zentrum des Textes erscheinendes traumhaft-assoziatives, wildes und subjektloses „Reden“.³⁰ Und in einen in der Entfernung ausharrenden, personalen, aber fast körperlosen, multiperspektivischen Redner bzw. Kommentator, der das „Reden“³¹ – sprich: sein eigenes, in Fremdtex te projiziertes Unbewusstes – ideologie- und mythenkritisch präpariert und steuert. Diesen schizoiden Charakter poetischen Sprechens hatte die Autorin bereits in ihrer Nobelpreisrede *Im Abseits* in Anspielung auf das Gleichnis des Seelenwagens aus Platons *Phaidros*-Dialog als Wechselspiel zwischen dem „Dichter“ und dem lüsternen, im Totenreich wildernden „Hund Sprache“ skizziert.³²

II.

In ihrer Entfernung befindet sich die personale Erzählinstanz von Jelineks Romanen und Theatertexten politisch-ästhetisch betrachtet in einer grundlegend aporetischen und darin potenziell poetischen Situation. Denn um sich im „Abseits“³³ und damit an der Schwelle zum völligen Verrücktsein behaupten zu können, muss der pikareske und traumatisierte Ich-Narrator seine Sprache an die Anderen richten und bei dem Versuch, rhetorisch und narratorisch an Boden zu gewinnen, seine eigene Entfremdung in den Dienst der karnevalesken Verfremdung des Diskurses stellen. Seine gespaltene, unglaubwürdige Rede will dabei allerdings nichtsdestotrotz eine politische, diskursiv gültige Wahrheit ausdrücken, weswegen sie also keine gänzlich ästhetisch autonome sein kann. Aber die Erzählinstanz ist zugleich dazu verurteilt, diese politisch-diskursive Rede nicht überzeugend führen können, da sie im Zustand ihrer Zerrissenheit und Verrückung eben immerzu unglaubwürdig, doppeldeutig spricht. Daraus ergibt sich ein zweifaches Dilemma: Um autonomieästhetisch gelingend sprechen zu können, steht der „Narrator“ dem Diskurs und dem Wir noch zu nahe; um jedoch politisch-diskursiv wahr sprechen zu können, steht er jedoch zu weit im „Abseits“³⁴ – das sich ja nicht nur wortwörtlich als Position der Entfernung verstehen lässt, sondern ebenso als eine im Vergleich zu den anderen Spielern unverhältnismäßig große, ja geradezu unfaire Nähe zum Tor, die auch dem plakativ-polemischen Charakter von Jelineks Werk entspricht. In ihrer „unmögliche[n]“, aporetischen „Position“³⁵ fährt die Erzählinstanz, die auch in *Im Abseits* ein Eigenleben zu führen scheint, dem Versuch der Autorin, das Ich aus dem Fokus ihres Erzählens zu entfernen, um das politisch-ästhetische Dilemma zu lösen und „Objektivierbarkeit“³⁶ zu suggerieren, immer wieder in die Parade. Nur allzu oft mischen sich nämlich wie bei einer „Schelmenbeichte“³⁷ aus dem unbewussten „Reden“ der Erzählinstanz deiktisch³⁸ kaum zu verortende, körperlose, aber subjektive Stimmen in die erzählte Welt ein, um den Leser in ein permanentes Spiel der „Ver- und Entbergung“³⁹ zu verwickeln und um die Gespaltenheit des Narrators zu umkreisen, welche für die politisch-ästhetische Aporie letztlich grundlegend ist.

Der pikareske Ich-Narrator in Jelineks Texten scheitert also an seiner autonomieästhetischen und an seiner politisch-engagierten Sprechstrategie gleichermaßen – und dennoch fährt er mit seinem diskursiv-begrifflich betrachtet aporetischen Unterfangen im Modus eines ironischen Trotzdem fort, wobei er sich an die Idee der Aufklärung klammert, um das traumatische Reale, das seiner Rede vorausgeht, nicht in die dunklen Zonen der Verdrängung abrutschen zu lassen und um die nacherzählten Figuren und Geschichten immer wieder zu demaskieren; den Feind also immer

wieder zu stellen. Aufklärung meint für die Erzählinstanz hierbei immer auch den Schutz vor der kognitiven Dissonanz der Aporie und der Verdrängung, worin sie eben nicht moralistisch ist, sondern wie bei Johann Peter Hebel, Laurence Sterne, Heinrich Heine oder aber in der Gegenwartsliteratur bei Juli Zeh oder T. C. Boyle eine genuin ästhetische, poetische Grenzziehung markiert. Die in den sechziger Jahren von Adorno skizzierte rigide Unterscheidung zwischen autonomer und engagierter Dichtung, die aus heutiger Sicht natürlich anachronistisch wirkt, spitzt sich bei Jelinek zu einer Aporie zu, die absolut unaufhebbar scheint. Und gerade darin liegt paradoxerweise die ambivalente, ästhetische „Kraft“⁴⁰ der im ewigen „Double-bind“⁴¹ festgefahrenen Sprache der Schriftstellerin, die in ihrer „unmögliche[n]“ Positionierung⁴² schon oftmals quer zu den gängigen konservativ-majoritären und linken ästhetisch-politischen Diskursen gestanden hat. Das unentschiedene Flimmern zwischen Spiel und Ernst, Mitleid und Hohn, Identifikation und Verfremdung sowie Kälte und Einfühlung ruft beim Leser von Jelineks Texten zwar allzu vertraute Erwartungen und Affekte wach, jedoch wird deren versprochene Befriedigung weder eingelöst, noch ihre In-Aussicht-Stellung jemals wirklich aufgehoben. Auf diese Weise wird der Mechanismus der rezeptionsästhetischen und mnemotechnischen „Anagnorisis“⁴³ beim Rezipienten zwar immer wieder angestoßen, er kommt jedoch niemals zu einem Ende. Wie bei einem Kippschalter, den man genau in die mittlere Position manövriert, flackert und surrt zwar das Licht, aber es herrscht je weder Helligkeit noch Dunkelheit; der Leser ist zwar gereizt, aber er wendet sich doch nicht ab und liest womöglich sogar weiter. Das „Abseits“⁴⁴ bezeichnet in diesem Sinne auch eine rezeptionsästhetische und poetische Schwellen- und Randzone, in der immer wieder neue, „zentrifugale“ Kräfte⁴⁵ der Sprache freigesetzt werden wie auch das Potenzial zum politisch-ästhetischen „Dissens“⁴⁶ bzw. zur subversiven „Neubeschreibung“⁴⁷ der Wirklichkeit und ihrer Diskurse. Die Selbstwidersprüchlichkeit und Ironisierung, die durch die Ausblendung der Subjektivität zustande kommen, bergen für die sich maskierende Erzählinstanz allerdings auch die permanente Gefahr, das empfindliche Gleichgewicht zwischen der Anagnorisis, d. h. dem Wiedererkennen, und der Verfremdung sowie zwischen „Genre&Countergenre“⁴⁸ zu verfehlen und damit auch den Kontakt zu sich selbst und zur eigenen Wunde zu verlieren; sich also durch Ichlosigkeit entweder zu weit vom Wir zu entfernen, sich ins Aus zu spielen und damit den bodenlosen Bereich des "zu weit Hergeholten" zu betreten; oder aber umgekehrt in allzu großer Angleichung an schon Bekanntes in ein manieriertes Predigen zu verfallen, das statt ästhetischer Impulse nur noch die moralisch-diskursiv bereits stereotyp gewordenen "plain and simple truths" von sich gibt – was dann auch in eine auktoriale Immunisierungstrategie einmünden kann. Auch

narratologisch betrachtet bleibt das Erzählverfahren der Autorin, um seine parodistisch-tragische Affizierung bzw. Fallhöhe, seine Prägnanz und seine politisch-ästhetische Dynamik aufrechtzuerhalten, massiv auf narrative Rahmungen (Marxismus, Opposition, Feminismus), vertraute Kontrastfolien (Genres, Paratexte) sowie auf exemplarische Fälle angewiesen (Der Fall des Rainer Maria Wunderer, *Das schweigende Mädchen*) – nur so lässt sich der Leser in das politisch-ästhetische Spiel und den Double-bind verwickeln, nur auf diese Weise lassen sich seine Einfühlung, Identifikation und Wiedererkennung wachrufen, um sodann von der Autorin "zersungen"⁴⁹ zu werden und nur so entsteht für den Leser bei seiner Komplementärlektüre der Eindruck, hier sei in einer Geschichte, die er schon kennt, eine ihm bisher noch ungekannte politisch hochaktuelle Wahrheit verborgen.

III.

Die Entfernung des Ichs als zentrales Merkmal von Elfriede Jelineks Erzählperspektive geht wie die in ihrem Werk umkreiste politisch-ästhetische Aporie und wie auch der innere Konflikt des Narrators auf Jelineks biographisch-lebensweltliche Positionierung, ihre Entscheidungen und ebenso auf die für ihr Werk maßgeblichen literarisch-politischen Rahmungen⁵⁰ zurück. Ich werde mich in diesem Vortrag nach der summarischen Rekapitulation von Jelineks Frühwerk schlaglichtartig drei exemplarischen Texten der Autorin widmen – dem Präsensroman *Die Ausgesperrten* (1980), dem Bewusstseinsroman *Die Kinder der Toten* (1995) und dem Restaurationszyklus *Winterreise. Ein Theaterstück* (2012) – um zu skizzieren, wie Jelinek in ihrer aporetischen Situation die Entfernung des Ichs immer wieder neu einzustellen und das empfindliche Gleichgewicht ihres politisch-ästhetischen Sprechens aufrechtzuerhalten versuchte. Aus einer poetologischen, narratologischen sowie politisch-biographischen Perspektive werde ich knapp skizzieren, wie sich im Verlauf der letzten Jahrzehnte die Entfernung des Ichs immer weiter gelockert hat und wie dieser Modus Operandi von Jelineks politisch-ästhetischem Erzählen in seiner aporetischen Verfasstheit selbst immer stärker ins Zentrum ihres Werks getreten ist, um sich letztlich als innerer Konflikt der zerrissenen Erzählinstanz und ihrer Subjektivität zu entpuppen. In dieser Entwicklung wurden die Entfernung des Ichs und der politisch-ästhetische Pakt keinesfalls aufgelöst. Es fand auch keine autobiographische Wende statt. Dafür allerdings wurde das pikareske Ich gerade in jüngster Zeit in seiner inneren und äußeren Zerrissenheit und der subjektiven Verfasstheit seiner Entfernung nahbar und ebenso wurde es in seiner persönlichen Spannung zum Wir greifbar.

IV.

In Jelineks Lyrik der sechziger Jahre tritt zunächst noch unmaskiert und nahbar ein subjektiver Ich-Narrator auf, der in der sprachkritischen Tradition der Moderne, des Pikaresken und des Verrückten steht. Diese Erzählinstanz entwirft in ihrer Selbstbeschreibung und in ihrer Spiegelung in anderen, typenhaft-bukolischen Figuren eine sexuell-aggressive Phänomenologie ihrer Zerrissenheit, die zugleich eine fundamentale Fremdheit des Ichs gegenüber dem Wir artikuliert und ebenso eine Maßlosigkeit in den Affekten von Trauer, Wut, Schuld, Neid, Gier, Lust und Mitleid. Die narrative Struktur dieses Ichs ist dabei die traumatische eines endlosen "Zu-Spät". Die rhetorische Gegenüberstellung von Ich und Wir und die Topoi der Zerrissenheit sowie der Maßlosigkeit in Jelineks Lyrik lassen sich als Übertreibungen ihrer eigenen Verortung innerhalb des damaligen Erfahrungsraums lesen. Durch ihren biographisch-familiären Hintergrund ist Jelinek einerseits Teil des Gemeinschafts-Wirs der österreichischen Mehrheitsgesellschaft, empfindet diesem gegenüber aber andererseits eine große Fremdheit und Ablehnung. Als Tochter einer katholischen Mutter, die Elfriede Jelinek auf drakonische Weise Höchstleistungen abverlangt, und eines jüdisch-sozialistischen Vaters, der von den Nazis verfolgt worden ist, und Ende der sechziger Jahre nach einer Demenzerkrankung verstirbt, erlebt die Autorin eine „schizophrenie familale“, durch welche sie im Literaturbetrieb eine damals „unmögliche“ Position“ zwischen dem „väterlichen“, politischen und sozialen Impetus“ und dem „mütterlichen“ elitären autonomieästhetischen Modell der 'reinen', 'hohen' Kunst“⁵¹ einnehmen kann. Jelineks politisch-ästhetisches Sprechen beginnt hierbei mit dem Verfall und dem Verstummen der Vatersprache und in der fortdauernden Abhängigkeit von der Mutter, mit der sie abgesehen von einigen Unterbrechungen bis zu deren Tod im Jahr 2000 zusammenwohnen sollte. Prägend und identitätsstiftend bleiben für Jelinek vor allem der Einfluss der jüdischen „Sprachkultur“⁵² des Vaters und das poetisch-agonale Konzept von Aufklärung angesichts des Fortbestehens der NS-Ideologie und des Antisemitismus im Österreich der Nachkriegszeit. Im Zuge von Jelineks Politisierung und ästhetischer Radikalisierung in den späten sechziger und frühen siebziger Jahren entscheidet sich die Autorin zur Entfernung des Ichs aus ihrer Prosa, und zwar in gleichzeitiger Anpassung *an* und Subversion *des* konservativ-majoritären und des orthodox marxistischen Rahmennarrativs, in denen erzählerische Subjektivität abgewertet wird.⁵³ Beide Kontexte bleiben der Schriftstellerin fremd und vertraut zugleich. In dieser ambivalenten Querpositionierung zu gängigen Diskursfeldern ist bereits die aporetische Ausgangslage von Jelineks politisch-

ästhetischem Sprechen sowie dessen Potenzial zum „Dissens“⁵⁴ und zur subversiven „Neubeschreibung“⁵⁵ angelegt; ebenso auch wie der innere und äußere Konflikt der als Außenseiterin geltenden Autorin. Narratologisch wirkt sich die Entfernung des Ichs dahingehend aus, dass Jelinek den pikaresk-traumatisierten Ich-Narrator aus dem Zentrum ihres Erzählens entrückt, so dass dieser aus der Distanz heraus die von ihm nacherzählten Stoffe und Figuren als Spiegelbilder seiner Maßlosigkeit und Zerrissenheit parodieren kann und beide zugleich kommentierend und unter Rückgriff auf sprach- und ideologiekritische Wissensbestände zu rekontextualisierten vermag – wobei die Selbstironie und die subjektiven Kommentare der Erzählinstanz schon hier als andauernde „Schelmenbeichte“⁵⁶, als Dokument ihrer aporetischen Situation und dem gleichzeitigen Festhalten an der Aufklärung⁵⁷ lesbar sind. In Jelineks ersten beiden Antiromanen *bukolit.hörroman* (1968) und *wir sind lockvögel baby!* (1970) affiziert die pikareske Erzählinstanz, während sie populäre Stoffe nacherzählt, den Leser durch eine Comic-Ästhetik und einen narrativen Double-bind zwischen Engagement und dessen ästhetischer Selbstunterlaufung. Dabei bedienen beide Texte eine zunächst noch flache Rezeptionsdynamik von Verfremdung und Wiedererkennbarkeit. Der Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) perfektioniert die ver-rückte Affizierung durch eine komplexere, metaleptische Erzählkonstruktion und eine weitaus pointiertere Sprache. Der nicht mehr eigentlich zum Frühwerk zählende Roman *Die Liebhaberinnen* (1975) gibt im Anschluss daran das pikareske Produktionsverfahren zugunsten eines Montageverfahrens auf, das an der Neuen Sachlichkeit, dem negativen Thesenroman und dem Modernen Roman orientiert ist und den Leser zwischen Verfremdung und Anagnorisis vor allem durch „Wirklichkeitseffekte“⁵⁸ Identifikation und die mimetische Darstellung eines Milieus affiziert. In der Feineinstellung von „[M]oralisatio“ und „[N]arratio“⁵⁹ treten nun glaubhafte „Romanpersonen“⁶⁰ in das Zentrum von exemplarischen, aber verfremdeten Milieustudien, die sozial-psychologisch nachvollziehbare negative Entwicklungsgeschichten und tragisch-absurde Wiederholungsnarrative erzählen; wobei der personale Narrator in seiner subjektiven Entfernung nun multiperspektivisch wird und trotz sarkastischer Einfärbungen nahezu transparent-objektivistisch. Schon zu diesem Zeitpunkt ist das politisch-ästhetische Sprechen der Autorin durch Selbstwidersprüchlichkeit und Ironisierung gekennzeichnet und so entwickelt sich ein empfindliches Gleichgewicht zwischen Verfremdung und Wiedererkennbarkeit, von dem abzuweichen immer auch bedeuten kann, das tragisch-parodistische Spannungsmoment zwischen Anagnorisis und Verfremdung zu verfehlen; entweder von einer allzu offensichtlichen und beliebigen Position aus predigend oder aus dem Grenzbereich

des Obskuren sprechend. Und in einem auch narratologisch prekären Zwischenbereich, in dem das Potenzial zur Affizierung, die ästhetische Prägnanz und die poetische Dynamik immer wieder auf dem Spiel stehen.

Jelineks politisch-ästhetische Aporie sollte sich im folgenden weiter zuspitzen. In ihrem Präsenroman *Die Ausgesperrten* (1980) adaptiert die Autorin einen authentischen Mordfall aus den 1960er-Jahren, indem sie ihn in die Nachkriegszeit der 1950er-Jahre verlegt – so erzählt die Schriftstellerin innerhalb eines inter- und intragenerationellen Panoramas vom Nachwirken der NS-Zeit in der Nachkriegszeit und damit zugleich von der Vorgeschichte der unmittelbaren Entstehungszeit des Romans; nämlich den der Autorin allzu nostalgisch und neokonservativ erscheinenden ausgehenden 1970er bzw. anbrechenden 1980er-Jahren. In Anlehnung an die Neue Sachlichkeit, den Modernen Roman und die Gattung der Novelle wird in den *Ausgesperrten* ein negativer Entwicklungsroman bzw. eine tragische Wiederholungsgeschichte erzählt: Die vier Jugendlichen Rainer und Anna Witkowski, Hans Sepp und Sophie Pachhofen begehen in einer Bande, die sich auf die Philosophie des Existenzialismus und die Jugendkultur der damaligen Zeit beruft, Verbrechen und fühlen sich so über die von ihnen verachtete Gesellschaft erhaben. Während der Roman auf der Ebene der „[N]arratio“⁶¹ die sexuell-aggressiven und maßlosen Figuren, das historisch-gesellschaftliche Milieu und die Diskurse des Existenzialismus bzw. der Jugendkultur der 1950er-Jahre nacherzählt, die dem konservativ-majoritären Rahmennarrativ zugehörig sind, kommentiert er diese auf der Ebene der „[M]oralisatio“⁶² durch die Versuchsanordnung⁶³ der Handlung und durch die gleitende erzählerische Multiperspektivierung der Figuren unter Rückgriff auf Wissensbestände und Ideologeme des (post-)marxistisch-politischen Rahmennarrativs. Die Figuren, ihre Milieus und Familien sind dabei repräsentativ für die österreichische Geschichte und die soziale Ungerechtigkeit der Nachkriegszeit. Man denke an die Familie des heruntergekommenen SS-Manns und Kriegsheimkehrers Otto Witkowski, die Arbeiterfamilie der Sepps und die Adelligenfamilie der von Pachhofens. Der Roman inszeniert die Dynamik der Jugendbande als Fortführung und Intensivierung der familiären, sozialen und historischen Konflikte und lässt den erhofften Ausbruchversuch der vier Jugendlichen aus den beengenden Verhältnissen ins Leere laufen. In der Figur des Rainer Witkowski entwirft sich die pikareske Erzählinstanz im Wechselspiel von „[N]arratio“ und „[M]oralisatio“⁶⁴ um so dessen psychische Eskalation zu erzählen, in welcher die Verdrängungskultur der Nachkriegszeit kulminiert und zum Mord Rainers an seiner Familie führt. Der multiperspektivische und nahezu völlig transparente Ich-Narrator spiegelt sich in den vier Jugendlichen, womit er ihnen seine Phänomenologie der Zerrissenheit

andichtet und sie damit zugleich in ihrer Gespaltenheit und ihrem von den „Verhaltenslehren der Kälte“⁶⁵ unterwanderten Habitus ausstellt. *Die Ausgesperrten* erzählt von der Kontinuität der nationalsozialistischen Ideologie und der kollektiven sowie familiären Verdrängungsmechanismen. Damit wirft der Text ein neues Licht auf die vor allem seinerzeit stereotype Geschichtsschreibung der 1950er-Jahre (und auch der 1980er-Jahre). Jedoch befindet sich bereits dieser Roman in einer zugespitzten politisch-ästhetisch aporetischen Situation. Indem er das historisch-konservative Narrativ (in das man mit Einschränkungen zumindest die stereotype Rezeption des Existenzialismus einordnen kann) parodistisch destruiert und zugleich auch das marxistisch-politische, scheint er sich politisch-didaktisch selbst völlig zu unterlaufen. Angesichts seiner aporetischen Verfahrenheit taucht dann plötzlich inmitten des Textes in Gestalt des in den dreißiger Jahren von den Nazis ermordeten Vaters Hans Sepps eine untote Vaterfigur als Ich-Instanz auf, die in ihrer Entfernung jenseits beider Rahmungen im Abseits steht und die Unmöglichkeit ihrer subjektiven Perspektive sowie ihr Scheitern beklagt.

Der fünfzehn Jahre später erscheinende Bewusstseinsroman *Die Kinder der Toten* (1995) gilt als Elfriede Jelineks Hauptwerk. Hier hat sich die aporetische Lage des Narrators nicht nur weiter intensiviert, sie wird letztlich aufgehoben. Der phantastisch-barocke Text widmet sich mit Vorbildern wie der Gothic-Novel, Hans Leberts Roman *Wolfshaut*, Thomas Bernhards *Auslöschung. Ein Zerfall*, Gerhard Fritschs *Fasching* und Herk Harveys Zombiefilm *Carnival of Souls* den Figuren Gudrun Bichler, Edgar Gstranz und Karin Frenzel, die als untote Gäste der Pension Alpenrose Zeuge werden, wie die Toten des Landes in die alpine Wintersportidylle einfallen. Der Roman ist ein Gedenk- und Totenbuch auch für die im Holocaust ermordeten Mitglieder der Familie der Autorin. Sein politisch-ästhetisches Sprechvorhaben ist aber von vorne herein stark gefährdet. Denn das marxistische Rahmennarrativ hat sich nach der Wende in Wohlgefallen aufgelöst und das autonomiästhetisch-konservative bietet für die Erinnerung an jene, die in ihm per se nicht vorkommen, keine exemplarischen Fälle – zudem gibt es Mitte der neunziger Jahre bereits eine "konkurrierende" offizielle Gedenkkultur in Österreich, wodurch auch die alte Opposition, der Jelinek angehört, zeitweilig ihre Berechtigung zu verlieren droht, was auch die Gegenrede des Romans erschüttert. Wegen des Absolutheitsanspruchs der Autorin, die im Text die gegenwärtige und archivierte Sprache umgräbt, um sich der offiziellen Erinnerung entgegenzusetzen, soll auch der subjektive Ich-„Narrator“ aus dem Text entfernt und dadurch die Objektivierbarkeit des Romans gewahrt bleiben. Auf keinen Fall soll eine exemplarische Geschichte, eine Privatangelegenheit aus dem Schreibvorhaben werden. Seiner aporetischen

Ausgangssituation trotz der Roman eine beachtliche Dynamik ab und wächst verschwenderisch zu barocker Breite aus, während er seine poetischen, ethischen und deiktischen Dilemmata durchspielt (Wie von Toten reden, die man selbst nicht kennt? Was ermächtigt den Narrator dazu, von den Toten zu sprechen? Wie soll man etwas zeigen, das nicht da ist bzw. nicht zu vergegenwärtigen ist? Wie unterscheidet sich das in diesem Sinne anmaßende Erzähl-Ich überhaupt vom kritisierten Wir? Wie kann es sich dem Roman entziehen, wenn der Grund für den Text doch auch in ihm selbst und seiner Subjektivität liegt?). Zugleich sucht der Roman existenzialphilosophische, traditionelle, ja auch apokalyptische Rahmennarrative als prägnante Ersatzfolien für die alten majoritären und oppositionellen Narrative. Die philosophischen und wissenschaftlichen Ersatznarrative allerdings wirken stärker konstruiert; das von der Autorin eingeübte rhetorisch-narrative Verfahren funktioniert nun in einem anderen Modus, weil die Anordnung des Nachzuerzählenden und der Akt des Nacherzählens selbst kaum mehr zu trennen sind.⁶⁶ Durch die gleichzeitig gewachsene Entfernung des Ichs (durch die Entscheidung der Autorin eben kein subjektives Gedenkbuch schreiben zu wollen) wird die Differenz der Erzählinstanz gegenüber dem Wir im Text selbst kaum noch formulierbar; der Erzähler offenbart sich nicht in seinem subjektiven Standpunkt, und kann sich ohne eine prägnante Kontrastfolie bzw. ohne einen exemplarischen Fall in seinen Sprachassoziationen nur noch durch den Gestus der Negativität und Ironisierung bewahren; und zwar durch die fortwährende Ausstellung des traumatischen Risses zwischen Vergangenheit und Gegenwart, Wort und Wirklichkeit. Dabei jedoch bleibt oftmals unklar, wer spricht, was der Bezugsrahmen ist und damit auch, wie die einzelnen narrativen Sprechakte zwischen Politik und Ästhetik einzuordnen sind. Augenscheinlich lässt der Roman zwar in vertrauter Weise drei für die österreichische Geschichte der Verdrängung und kollektiven Identitätsbildung exemplarische Figuren in den Vordergrund treten, in denen sich die pikareske Erzählinstanz und auch die Biographie der Autorin spiegeln: Die Philosophiestudentin Gudrun Bichler, den gescheiterten Wintersportler Edgar Gstranz und das musikalische Wunder- bzw. Mutterkind Elizabeth Frenzel. Als Untote jedoch bieten diese drei Figuren dem Narrator vor allem eine stärker resonierende Fläche, um die Gespaltenheit seiner subjektiven Wahrnehmung und seine Maßlosigkeit durch die spiegebildliche Projektion in unzählige hungrige Doppelgänger und durch eine lebendig werdende bzw. handlungserzeugende figurative Rede allegorisch auszugestalten. *Die Kinder der Toten* ist als Bewusstseinsroman zu charakterisieren, weil die übermächtige Erzählinstanz die Fokalisierung des Figurenbewusstseins eigentlich nur noch dazu nutzt, um die Erzählzeit wie in Laurence Sternes *Tristram Shandy* immer weiter auszudehnen und damit den Schwellenbereich der ästhetischen

Ambivalenz und Abseitigkeit zu verbreitern. Der Roman entfaltet durch diese Fokalisierung eine "Asthetik des Untoten"⁶⁷ und versucht seine subjektive, aporetische Ausgangssituation unter der Bedingung der Entfernung des Ichs und ohne klare Rahmungen durch Stimmen, eine Poetik des Fragments und eine Lockerung seines Realitätssystems auszudrücken. Jelineks Hauptwerk hat damit das pointierte Wechselspiel von „[N]arratio“ und „[M]oralisatio“,⁶⁸ von Verfremdung und Wiedererkennbarkeit, zugunsten eines nahezu lyrischen Sprechens aufgegeben. Dabei kann der pikareske Ich-Narrator seine zugespitzte aporetische Lage unter den Bedingungen der Entfernung und in Ermangelung eines Rahmennarrativs und eines konkreten Falls (wie später z. B. in *Rechnitz*) allerdings kaum noch prägnant darstellen und in der sich so ausbreitenden Obskurität den Leser affizieren. *Die Kinder der Toten* gerät damit selbst mehr in den Sog der politisch-ästhetischen Aporie, als diese kommunizieren zu können. Denn wenn der Roman ein großes autopoietisches Gedicht ist, was tut er dann mit mir bzw. mit den anderen Lesern? Wenn er jedoch politisch-didaktisch wirksam sein will, warum versteht man ihn dann nicht? In diesem Grenzbereich diffundiert die Subjektivität der Erzählinstanz, deren Gespaltenheit und Vorgeschichte wohl allein die Verfasstheit des individuellen und kollektiven Sprachbewusstseins des Romans aufklären könnte. Während in der endlosen Ausstellung der eigenen Unmöglichkeit die „zentrifugale[n]“ Kräfte⁶⁹ des Textes gegen unendlich tendieren, flacht sein Potenzial zu einem politisch-ästhetischen „Dissens“⁷⁰ und zur subversiven „Neubeschreibung“⁷¹ im gleichen Maß ab bzw. beschränkt sich weitestgehend auf Ersatzrahmungen wie die der Forschung.

Jelineks Restaurationszyklus *Winterreise. Ein Theaterstück* (2012) wendet sich hingegen mit dem gleichnamigen Liedzyklus des Dichters Wilhelm Müllers einem konkreten Paratext zu und rezitiert mit der romantisch-subjektiven Ich-Poetik, zahlreichen exemplarischen Fällen und der Bilderwelt der winterlichen Landschaft äußerst prägnante Topoi bzw. Kontrastfolien. Auf seiner impliziten Bühne lässt der an Rollenprosa erinnernde Text den ver-rückten Ich-Narrator⁷² in seiner subjektiven Entfernung zu den Anderen und zum Wir unmaskiert und nahbar auftreten. Durch seine Augen betrachtet die Autorin ihren „eigenen Lebensweg“, „aber auch ihr Altern und ihr Hingehen zum Tod“.⁷³ Der Theatertext bringt so ganz unmittelbar die aporetische Situation seiner zwischen „[N]arratio“ und „[M]oralisatio“⁷⁴ gespaltenen Ich-Erzählinstanz zum Ausdruck, die ein entfremdetes, raum-zeitlich asynchrones Dasein inmitten des Wirs führt. In dem Theaterstück werden nun die „politischen und ideologischen Aspekte der literarischen Darstellung“ spannungsvoll auf subjektive „selbst-reflexive[] und philosophisch-ethische[]“ Gedankenschleifen⁷⁵ ausgeweitet, in denen sich die Autorin emanzipiert mit der von ihr angeeigneten

Existenzialphilosophie auseinandersetzt. Das Ich in seiner subjektiven Entfernung ist hier nicht nur nahbar und in seinen Affekten und seinem schlechten Gewissen fassbar, es spiegelt sich vielmehr, während es in die Kälte hinaus- und seinem Ende entgegenwandert, in verschiedenen Ich- und Wir-Instanzen wieder; in einer gehässigen, gierigen Wir-Sstimme, die sich über Natascha Kampusch auslässt, weil die von den Medien mehr Aufmerksamkeit bekommt als die personifizierte Mehrheit; in einer trügerischen Brautgemeinschaft, die dem vertrottelten Freier die bankrotte Hypo-Alpe-Adria-Bank andrehen will; und in einer Vaterfigur, die von Mutter und Tochter des Hauses verwiesen wird; ein deutlich autobiographischer Bezug zu Jelineks eigenem Vater. In *Winterreise* wird die aporetische Sprechsituation der Erzählinstanz als ihr innerer Konflikt erkennbar und die seit der Lyrik bekannten maßlosen Erzählaffekte von Trauer, Wut, Schuld, Neid, Gier, Lust und Mitgefühl sind nun ihrer zerrissenen Subjektivität zugehörig. Es sind dabei gerade u. a. die gesteigerte Entfernung und auch die gleichzeitige Rahmung durch die Performance und durch die Bühne, welche die Autorin von der Last der biographischen Identifikation befreien und es ihr ermöglichen, die autonomisierte "Erzählinstanz" nahbarer auftreten zu lassen. Die aporetische Position des Ich-Narrators zwischen dem ästhetisch-konservativen und dem marxistisch-politischen Rahmennarrativ hat sich in *Winterreise* in eine gleichzeitig prägnantere, konkretere und komplexere Perspektivierung von Wir- und Ich-Instanzen gewandelt. Die Fremdheit und der innere Konflikt des Ichs und damit seine Subjektivität (seine Entscheidungen, seine Verantwortung und seine Schuld), die zuvor im politisch-ästhetischen Diskurs fast unsagbar geblieben waren, treten jetzt in sein Zentrum, ohne aber das genuin politische Moment des Textes zu schmälern, im Gegenteil. Die Ich-Instanz kann sich nun im zerrissenen Zustand ihrer Entfernung bzw. Entfremdung ausdrücken und ohne den Zwang dogmatischer Rahmungen nahbar und affektiv greifbar bleiben, wodurch sie sich in ihrem Sprechen und Wahrnehmen zugleich subjektiv und politisch entwirft. Ohne ein neues, großes politisches Rahmennarrativ zu beschwören, entwickelt der persönliche (nicht private) Text nun ein bescheidenes, perspektivisches und mehr unterschwelliges Binnennarrativ für die Gegenwart: Das einer Kältezeit, der Restauration.

V.

Ich vertrete die Auffassung, dass der Text *Winterreise. Ein Theaterstück* einen generellen Wandel politisch-ästhetischer authentischer Literatur vor Augen führt. Es kann in der politischen Gegenwartsliteratur nicht mehr darum gehen, unter Berufung auf ein wissenschaftliches, politisches oder philosophisches Rahmennarrativ Objektivität oder Wahrheit durch die Entfernung des Ichs zu suggerieren oder aber die Setzung der daraus entstehenden Aporien jenseits literarischer Kommunizierbarkeit als selbstverständlich hinzunehmen. Vielmehr zeichnet sich authentisches politisch-ästhetisches Erzählen aktuell gerade durch die Markierung der subjektiven, affektuellen und perspektivischen Verortetheit des Narrators aus, der in seiner Zerrissenheit, seinem Konflikt bzw. Double-bind und seiner übersetzenden Rolle zwischen Wirklichkeit und Sprache – also in seiner ästhetischen Entfernung nahbar bleibt. Die politische Literatur ist damit gegenwärtig eher durch eine Aporie von Nähe und Ferne, Konkretion und Abstraktion gekennzeichnet – sie ist einerseits an die enge Ich-Origio der Erzählinstanz und damit in letzter Konsequenz an die Person des Autors gebunden, muss sich aber andererseits einer Gegenwart stellen, die von unendlich weitläufigen politisch-gesellschaftlichen und historischen Verstrickungen geprägt ist. Sie kann hierbei nur auf dem Boden des Vertrauten stehen, muss aber über diesen hinaus, wenn sie nicht behäbig werden oder gar in das Fahrwasser der neuen rechten Bewegungen geraten will. Für das Erzählen verschwindet damit nicht die Spannung zwischen Objektivierbarkeit und Subjektivität, seine genuin politisch-ästhetische Dimension besteht jedoch im Gegensatz zum orthodoxen Marxismus nunmehr gerade darin, die Subjektivität des Erzählstandpunkts, die Verstricktheit des Narrators und den Konflikt zwischen unterschiedlichen (narrativen) Perspektiven in das literarische Spiel einzubringen.

Wie Jacques Rancière in seiner Schrift *Der emanzipierte Zuschauer*⁷⁶ ausführt, besteht das politische Potenzial von Kunst heutzutage nicht mehr in dem engagierten oder romantischen Versuch, über sie hinauszugehen, und auch nicht in der Verabsolutierung ihrer sprachlichen Entrücktheit. Vielmehr stellen ihre ästhetische Distanz und das Bewusstsein um diese Entfernung ihr genuines Potenzial zum Dissens dar. Das poetisch-agonale Konzept der Aufklärung drückt sich in dieser Entfernung als eine Verpflichtung auf sprachliche „Genauigkeit“⁷⁷ und Differenziertheit aus, als ein Gespür für die impliziten politischen Gehalte und die feinen Unterschiede der Sprache und Erfahrung und ebenso in der Disziplin, sich dem Negativen und Realen im Erzählen selbst

immer wieder zu stellen. Hierbei bedarf es dann wohl am ehesten einer Feinabstimmung von Ferne und Nähe, dem Finden einer "angemessenen Entfernung", welche die Distanz des Ästhetischen aufrecht erhält, um darin wiederum eine Annäherung zu ermöglichen – ein poetisches Konzept von *Fernwärme*.

Autoren und Autorinnen wie Dorothea Elminger, Reinhard Jirgl, Jenny Erpenbeck, Marcel Beyer, Frank Witzel, Herta Müller, Katja Petrowskaja oder eben auch Elfriede Jelinek zeigen, wie zentral die Subjektivität, die Frage nach der Standortgebundenheit des Erzählspekts und damit nach der "angemessenen Entfernung" im Bereich politisch-ästhetisch musikalischer Literatur geworden sind. Diese Schriftsteller und Schriftstellerinnen unterstreichen damit, dass Literatur nicht nur dem Gegenstand nach politisch sein kann, sondern ebenso durch ihre Erzählperspektive.

- ¹ Eva Meyer nach: Jelinek, Elfriede: *Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaft/ Clara S. musikalische Tragödie/ Burgtheater/ Krankheit oder Moderne Frauen*. Hamburg: Rowohlt 2012. S. 192.
- ² Elfriede Jelinek nach: Gürtler, Christa: *Vorwort*. In: Gürtler, Christa (Hg.): *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hamburg: Neue Kritik 1990. S. 7-16, hier: S. 10.
- ³ Elfriede Jelinek nach: Gürtler, Christa: *Vorwort*. S.10.
- ⁴ Jelinek, Elfriede: *Gesprochen und beglaubigt (Rede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2009)*. https://www1.muelheim-ruhr.de/kunst-kultur/theater/stuecke/%2522gesprochen_und_beglaubigt%2522_von_elfriede_jelinek/956 (21.10.2015) (=Website der Stadt Mülheim an der Ruhr).
- ⁵ Braese, Stephan/Gehle, Holger/Kiesel, Doron/Loewy, Hanno: *Vorwort*. In: Braese, Stephan u. a. (Hg.): *Deutsche Nachkriegsliteratur und der Holocaust*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 1998. S. 9-16, hier: S. 11. Zur Signatur "nach Auschwitz" vergleiche auch: Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik. Jargon der Eigentlichkeit*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1997. S. 354-358.
- ⁶ Jelinek, Elfriede/Hopfgartner, Günther/Treude, Sabine: *Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch*. In: *Sprache im technischen Zeitalter 153* (2000). S. 21-31, hier: S. 23.
- ⁷ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. Stuttgart: Metzler 1994. S. 11.
- ⁸ Kruntorad, Paul: *Prosa*. In: Spiel, Hilde (Hg.): *Kindlers Literaturgeschichte der Gegenwart. Autoren-Werke-Themen-Tendenzen seit 1945. Die zeitgenössische Literatur Österreichs I*. Frankfurt am Main: Fischer 1980. S. 297.
- ⁹ Kecht, Maria-Regina: *The Polyphony of Remembrance: Reading Die Kinder der Toten*. In: Lamb-Faffelberger, Margarete/ Piccolruaz Konzert, Matthias (Hg.): *Writing Woman, Nation, and Identity. A critical Anthology*. Madison: University Press 2007. S. 189-220, hier: S. 203. Wahrheit bezeichnet hierbei wohl am ehesten eine rhetorische Kategorie, einen nach Aristoteles allgemeingültigen Satz, der ästhetisch und narrativ an einem bestimmten Stoff genauer zu konkretisieren ist, um im Prozess der Anagnorisis zuerst ver- und dann wieder entborgen zu werden – Wahrheit ist hierbei dann der "springende Punkt" in einem deduktiven, agonalmäeutischen Prozess zwischen Autor, Werk und Leser und dabei immer als Impuls, nicht im Status der Unbeweglichkeit zu denken; vergleichbar auch mit Kleists Überlegungen in *Über die allmähliche Verfertigung der Gedanken beim Reden*. Bei Jelinek, die mit ihrer Literatur immer wieder gegen das Vergessen und Verdrängen anschreibt, markiert Wahrheit wie in Emile Zolas *J'accuse...!* damit auch eine Kategorie der Geltung und Durchsetzung: Das „Pathos der Wahrheit hat nichts mit dem Eifer der Forschung zu tun oder mit der Ungeduld, mit der die Verifikation einer Hypothese erwartet wird. Es rührt vielmehr aus dem Willen, einer bereits festgestellten Wahrheit gegenüber anderen Instanzen (Macht, Tradition, Selbstsucht, Angst) Geltung zu verschaffen“. Heinrich, Richard: *Wahrheit*. Köln: Böhlau 2013. S. 16. Darin erinnert Jelineks Umgang mit Sprache an jenen von Karl Kraus, der seinerzeit u. a. gegen „Lüge, Heuchelei und die Unterdrückung der Würde der Frau“ und die „hoffnungslos, veraltete, österreichische Sexualgesetzgebung“ polemisierte und den Widerspruch in seiner die Tagespresse kommentierenden *Fackel* zum eigentlichen Medium einer dialektischen Wahrheit machen wollte. Strelka, Joseph P.: *Anstatt eines Vorworts*. In: Strelka, Joseph P. (Hg.): *Karl Kraus. Diener der Sprache. Meister des Ethos*. Tübingen: Francke 1990. S. 7-17, hier S. 9. Die Fähigkeit, wahr sprechen zu können, markieren im politischen und gesellschaftlichen Diskurs zudem die unerlässliche Authentizität, Glaubwürdigkeit und konventionalisierte Verortung eines Redners, die immer wieder strategisch angegriffen und bestritten werden können; mit der Behauptung etwa, der Vortragende sei verrückt, unglaubwürdig, inkompetent, zu emotional etc. Metaphysisch offen ist dieser rhetorisch-konkretistische Wahrheitsbegriff dennoch, weil er eben nicht nur Aushandlungssache ist, sondern sich auch auf Vorhersagen und Befunde bezieht (z. B. den Klimawandel, die Wirksamkeit von Wirtschaftssanktionen gegen Russland, den Wandel der politischen Kultur), die von den jeweiligen Gegenwartern aus betrachtet eben immer auch eine Sache des Glaubens sind. Und in dem Willen, diesen Glauben immer wieder nachzujustieren, unterscheidet sich diese politische Wahrheit dann von jener des Totalitarismus oder jener der

Verschwörungstheorie, die beide weder bereit sind, absolute Wahrheit ins Jenseits zu vertagen, noch, sie einer diskursiv-liberalen Überprüfbarkeit auszusetzen.

¹⁰ Genette, Gérard: *Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993. S. III.

¹¹ Mayer, Verena/ Koberg, Roland: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Hamburg: Rowohlt 2006. S. 77.

¹² Ebd. S. 40.

¹³ Scheit, Gerhard: *Nationalsozialismus*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 286-291, hier: S. 287.

¹⁴ Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1989. S. 148.

¹⁵ Jelinek, Elfriede: *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*. In: *Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik*. Bd. 70 (1970). S. 129-134, hier: S. 133.

¹⁶ Jelinek, Elfriede: *wir stecken einander unter der haut*. S. 133.

¹⁷ Elfriede Jelinek nach: Colin, Nicole: *Die Unbeheimateten. Jüdische Stimmen im Theater Elfriede Jelineks*. In: *Text+Kritik (Elfriede Jelinek)* Heft 117 (2007). Dritte Auflage. S. 48-61, hier: S. 55.

¹⁸ Kruntorad, Paul: *Prosa*. S. 297.

¹⁹ Gomes, Mario: *Gedankenlesemaschinen. Modelle für eine Poetologie des Inneren Monologs*. Berlin: Rombach 2008. S. 86.

Der Begriff des Narrators verweist auf die kategoriale Unterscheidung von Autor und Erzählinstanz. In seiner Arbeit *Gedankenlesemaschinen: Modelle für eine Poetologie des Inneren Monologs* begreift Mario Gomes den Narrator als Teil einer Trias, die ebenso den Adressaten und die Res umfasst. Diese triadische Konstellation bezeichnet die innersprachliche bzw. intradiegetische rhetorisch-deiktische Adressierung des impliziten Lesers (*Adressat*), die Aufbereitung des Stoffs im Werk (*Res*) und eben auch die narrative Instanz (*Narrator*). Diese Trias ist grundsätzlich zu unterscheiden von der Konstellation von Autor, Stoff und Leser, die sich auf den tatsächlichen Autor, den Rezipienten des Buches und auf das für den Text recherchierte Gesamtmaterial beziehen. Überträgt man diese Dopplung z. B. auf Jelineks Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*, so kann man ihren epistemischen Nutzen leicht darlegen. In *Michael* spricht ein höhnischer *Narrator* zu einem manipulierbaren, infantilen *Adressaten*, der sich von den nacherzählten gewalttätig-sexualisierten Fernsehcharakteren (*Res*) kaum unterscheidet. Zugleich aber ist offensichtlich, dass die Autorin (Elfriede Jelinek) die Dynamik dieses Spiels lenkt, das für den empirischen Leser, der vermutlich schlauer ist als die Erzählinstanz und der Adressat, ebenso zu durchschauen ist, weil er (anders als die Figuren der Parodie) den Stoff der medialen Wirklichkeit hoffentlich von seiner Verarbeitung im Buch zu unterscheiden vermag – obwohl er sich auf einer ganz unmittelbaren Ebene durch die infantile Adressierung sicherlich herausgefordert fühlen kann.

Das Maskulinum Narrator behalte ich bewusst bei, weil dies der Auffassung der Autorin entspricht, sich angesichts einer patriarchal geprägten Literaturtradition „ein männliches Subjekt, das sie aber selber nie sein kann“, borgen zu müssen. Damit reiht sich Jelinek in eine Tradition modernen feministischen Sprechens ein, welches für sie vor allem in den Werken Irmgard Keuns und Ingeborg Bachmanns angelegt ist. Svandrlik, Rita, 2013: *Patriarchale Strukturen*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart Metzler 2013. S. 267-271, hier: S. 267.

Vergleiche außerdem: Blume, Gesche: *Irmgard Keun. Schreiben im Spiel der Moderne*. Dresden: Thelem 2005. S. 57-135.

²⁰ Zur strukturellen Verfasstheit dieser Orientierungsmetaphern vergleiche auch: George Lakoff/ Mark Johnson: *Leben in Metaphern. Konstruktion und Gebrauch von Sprachbildern*. Heidelberg: Carl Auer 2008. S. 22-30.

²¹ Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. http://nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html, (21.10.2015) (= Website der Nobelstiftung).

Ein konkretes Beispiel für den produktionsästhetischen Prozess der Entfernung des Ichs ist Jelineks Prosatext *Paula* bzw. *paula, bei der rezeption eines buches, das am land spielt, und in*

dem sie die hauptrolle spielt (1975). Der in der Ich-Perspektive geschriebene Text entstand im Vorfeld ihres auktorial erzählten Romans *Die Liebhaberinnen*, um sich an Paula, eine der Protagonistinnen, heranzutasten; Mayer, Verena/ Koberg, Roland: *Elfriede Jelinek*. 78f..

Der Arbeitsprozess der Ich-Entfernung lässt sich auch in Jelineks essayistischem Werk wie etwa in *Die Österreicher als Herren der Toten* (1991) untersuchen, in denen die Autorin deiktisch höchst komplexe Perspektivierungen von Ich- und Wir-Instanzen vornimmt, um ihre eigene Position und ihre Zugehörigkeit zur von ihr kritisierten Gesellschaft in ein Verhältnis zu setzen. Diese Positionierungen und Unschärfen tauchen dann auch im nachfolgenden Roman *Die Kinder der Toten* (1995) u. a. in Form selbstironischer Erzählinstanzen auf, die einem ständigen „shifting“ unterworfen sind und „keine klare Referenz mehr haben. Sie können auf die Leserrolle zielen oder aber eine Figur oder ein Figurenensemble repräsentieren“; Fliedl, Konstanze: *Narrative Strategien*, in: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart Metzler 2013. S. 56-61, hier: S. 59.

Es lässt sich nachzeichnen, wie im Prozess der Fiktionalisierung und rhetorisch-narrativen Autonomisierung die Ich-Zentrierung von Jelineks Sprechen entfernt wird, deiktisch aber als Palimpsest, Spur oder Spuk dem Text eingeschrieben bleibt, was ja streckenweise auch bewusst in dieser Diffusion von der Autorin gewollt wird. Die Spur des subjektlosen Ichs kommt auch in der intermedialen Anlage von Jelineks Texten, z. B. *bukolit.hörroman* zum Tragen. Dass sich hier Literarizität und Oralität, Sprachreferenz und Klang angleichen, verweist auf den Ursprung des Textes im Reden. Sein ästhetisch-intermediales Spiel wird gerade erst durch die textuelle Abdämpfung der auktorialen Schaltzentrale des Ichs möglich, das in seinem pragmatischen Eingebettetheit in der Lebenswelt und der damit einhergehenden Konventionalität ansonsten die Ordnung des Sag- und Hörbaren zu stark reglementieren würde. Die Entfernung des Ichs als narrativ-poetischer Auslöschungs- oder Spaltungsvorgang kann sich auch durch andere literarische Zustände vollziehen, etwa durch die traumhaft-assoziative Müdigkeit in den Werken Peter Handkes, durch die zersetzende Krankheit bei Thomas Bernhard oder aber in einer magisch-kindlichen Perspektive wie in der *Berliner Kindheit um 1900* bei Walter Benjamin oder in den politischen Märchen Italo Calvinos. Auch bei Herta Müller findet eine Entfernung des Ichs durch die traumatische Fremdheit ihrer Protagonistinnen statt. Zur Ich-Entfernung als einem Auslöschungsverfahren vergleiche auch: Treichel, Hans-Ulrich: *Auslöschungsverfahren. Exemplarische Untersuchungen zur Literatur und Poetik der Moderne*. München: Wilhelm Fink 1995. S. 7-18, S. 52-65, S. 200-223.

²² Degner, Uta: *Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 2-8, hier: S. 2.

²³ Gomes, Mario: *Gedankenlesemaschinen*. S. 86.

²⁴ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S. 12.

²⁵ Bei Jacques Lacan, für den das Unbewusste sprachlich-symbolisch strukturiert ist, markiert das Reale die Erfahrung der eigenen körperlichen Unzulänglichkeit und deren extremes Gegenteil, die undifferenzierte Wunscherfüllung. Das Reale entzieht sich darin per se der Repräsentierbarkeit; es ist im Bewusstsein nur als schwarzes Loch, als Leerstelle, Verzerrung, Abweichung wahrnehmbar; Pagel, Gerda: *Jacques Lacan. Zur Einführung*. Hamburg: Junius 1999. S. 42-46, 57f..

Jelinek folgt zugleich auch Roland Barthes Verständnis der Sprache des Schriftstellers, die das Reale nicht „darzustellen, sondern es zu bedeuten“ habe; Barthes, Roland: *Mythen des Alltags*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1964. S. 123. Das Reale markiert für Barthes das „leere [] Zentrum“ der Wahrheit, die er (wie in *Das Reich der Zeichen* skizziert) in der Stadt Tokyo verkörpert sieht, was von Jelinek in ihrer Polemik gegen Österreich als dem Land, das um das schwarze Loch Hitler kreist, aufgegriffen worden ist; Barthes, Roland: *Das Reich der Zeichen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1981. S. 47.

²⁶ Genette, Gérard: *Die Erzählung*. 2. Auflage. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1998. S. 133, S. 178. In Jelineks Fall ist nicht zu sagen, ob die Erzählinstanz intra- oder extradiegetisch ist, sie kommt zwar nicht als Person auf der Ebene der Handlung vor, aber dafür auf jener der Sprache, die bei

Jelinek ja streckenweise selbst handlungserzeugend ist. Die Erzählinstanz ist diesbezüglich personal, aber unbestimmbar, geisterhaft. Über diese Instanz arrangiert Jelinek ihre Texte wie in einem Musikprogramm in Form vielfach geschichteter Tonspuren, auf denen die narrativ-personale Signatur noch manchmal als ein Echo oder als Rauschen vernehmbar ist.

²⁷ Treude, Sabine: *Vom Übersetzen zum Verschwiegenen. Einige Überlegungen zum Übersetzungsverfahren in den Texten von Elfriede Jelinek und Martin Heidegger*. In: Sprache im technischen Zeitalter. Nr. 153 (2000). S. 75-87, hier: S. 86.

²⁸ Vergleiche auch: Avanesian, Armen/Hennig, Anke: *Präsens. Poetik eines Tempus*. Zürich: Diaphanes 2012. S. 21f., S. 252-259.

²⁹ Als Traumastruktur ist die narrative Signatur des "Zu-Spät" nicht nur der Tragödie eingeschrieben (*König Ödipus* oder *Romeo und Julia*), sondern auch der pikaresken Erfahrung eines *Tristram Shandy*, dem von Laurence Sterne durch eine unfreiwillige Beschneidung jüdische Züge verliehen werden. Auch Walter Benjamin kennzeichnete die Signatur des "Zu-Spät" in seiner *Berliner Kindheit um 1900* als die Erfahrung des assimilierten Juden in der bürgerlichen Gesellschaft: „Die Uhr im Schulhof sah beschädigt aus durch meine Schuld. Sie stand auf »zu spät«. Und auf den Flur drang aus den Klassentüren, die ich streifte, Murmeln von geheimer Beratung. Lehrer und Schüler dahinter waren Freund. Oder alles schwieg still, als erwarte man einen. Unhörbar rührte ich die Klinke an. Die Sonne tränkte den Flecken, wo ich stand. So schändete ich meinen grünen Tag und öffnete. Niemand schien mich zu kennen. Wie der Teufel den Schatten des Peter Schlemihl, hatte der Lehrer mir meinen Namen bei Beginn der Stunde einbehalten. Ich sollte nicht mehr an die Reihe kommen. Leise schaffte ich mit bis Glockenschlag. Aber es war kein Segen dabei“; Benjamin, Walter: *Berliner Kindheit um 1900*. Berlin: Suhrkamp 2010 : 29.

³⁰ Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*.

³¹ Ebd.

³² Ebd.

³³ Ebd.

³⁴ Ebd.

³⁵ Degner, Uta: *Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte*. S. 5.

³⁶ Kruntorad, Paul: *Prosa*. S. 297.

³⁷ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S. 25.

³⁸ „Die Ausdrücke, die das Phänomen Deixis sprachlich repräsentieren, die sogenannten 'deiktischen Ausdrücke' oder 'Deiktika', können [...] als lokale, temporale oder personale Deiktika klassifiziert werden. Typische Beispiele für lokale Deiktika sind die Ausdrücke: 'hier', 'da', 'dort hinten', 'da oben' usw., typische Beispiele für temporale Deiktika die Ausdrücke: 'jetzt', 'heute', 'in diesem Jahr', 'früher', 'bald', 'gestern', 'übermorgen', 'nächsten Monat' sowie die verschiedenen Tempusmorpheme (wie z. B. das <Präsens>, das <Perfekt> und das <Futur>) und typische Beispiele für personale Deiktika schließlich sind die Ausdrücke: 'ich', 'du', 'wir', 'unser', 'mein'“. Eine deiktische Aussage ist von einer nicht-deiktischen Aussage wie folgt zu unterscheiden: „Ein bestimmter Äußerungsträger macht zu einer bestimmten Zeit an einem bestimmten Ort eine Äußerung. Diese Äußerung referiert einen bestimmten Sachverhalt. Dieser Sachverhalt kann (innerhalb oder außerhalb des 'Blickfeldes' der Äußerungspartner gelegen) lokal, temporal und/oder personal durch die Äußerung lokalisiert werden (= Sachverhaltsort, -zeit, -träger). Ist er so zwar durch die Äußerung, aber **ohne** sprachlich manifestierten lokalen, temporalen oder personalen Bezug zum Ort, zur Zeit oder zum Träger der betreffenden Äußerung lokalisiert, handelt es sich um eine adeiktische Lokalisierung des Sachverhalts [...]. Verwendet aber der Äußerungsträger ein lokales, temporales oder personales Deiktikon [...], so wird der Sachverhalt dementsprechend mit sprachlich manifestiertem Bezug auf Ort, Zeit oder Träger der Äußerung lokalisiert“. Als Beispiel können die Sätze „In Berlin ist eigentlich immer was los!“ und „*Hier* ist eigentlich immer was los!“ dienen. Nur der zweite Satz ist deiktisch, weil er auch den Träger der Äußerung einschließt. Jelineks pikareske Erzählinstanz macht, wenn sie sich in die Texte der Autorin einmisch, zwar auch deiktische Aussagen, aber sie ist kaum

lokalisierbar, da sie ver-rückt ist, neben sich und dem Geschehen steht; also auch in den Essays und Reden als Ich und im Bezug zum Wir nur unscharf verortet ist. Einer der englischen Ausdrücke für das Verrücktsein, "being out of your mind", beschreibt – ähnlich wie die Formulierung "der hat doch einen neben sich stehen" – recht anschaulich diesen diffusen, fast schon geisterhaften deiktischen Aussagemodus; Sennholz, Klaus: *Grundzüge der Deixis*. Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer 1985. S. XIX, 4, 5.

³⁹ Bei Heidegger, von dem die Autorin sagt, sie „habe viel von ihm gelernt“ und dessen Philosophie sie mit Hannah Arendt eine „große Komik“ attestiert, bedeutet „Ent-fernen“ in diesem Sinn eben nicht allein die Schaffung von Distanz, sondern das Verschwindenmachen des Abstands, wie auch Jelineks Erzählinstanz sich letztlich der wörtlich verstandenen Entfernung zur Wehr setzt und am Paradigma der Objektivierbarkeit vorbei wiederum ihre Nahbarkeit innerhalb eines relationalen Spiels in Aussicht stellt; Treude, Sabine: *Vom Übersetzen zum Verschwiegenen*. S. 26.

In *Sein und Zeit* heißt es über die Entfernung in Bezug auf die Lebenswelt und den Erfahrungsraum: „Entfernen besagt ein Verschwindenmachen der Ferne, das heißt der Entfertheit von etwas, Näherung“. Erst die Entfernung der Ich-Instanz, deren deiktische Origio als Spur zurückbleibt, erzeugt die perspektivische Relationalität des Erzählten: „Nur sofern überhaupt Seiendes in seiner Entfertheit für das Dasein entdeckt ist, werden am innerweltlichen Seienden selbst in bezug auf anderes 'Entfernungen' und Abstände zugänglich“; Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 2006. S. 105.

In ihrer subversiven Heidegger-Lektüre wandelt Jelinek auch auf den Spuren Ingeborg Bachmanns, die ihre Dissertation über *Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers* verfasst und darin eine Kritik an Heideggers Mystizismus formuliert hatte (ähnlich wie später auch Adorno). Vergleiche hier: Bachmann, Ingeborg: *Die kritische Aufnahme der Existenzialphilosophie Martin Heideggers*. München: Piper 1985. S. 113-117.

⁴⁰ Menke definiert die Ästhetik der Kraft als produktives, nicht psychologisch ausdeutbares Vermögen: „Sie faßt das Ästhetische nicht als sinnliches Erkennen und Darstellen (von etwas), sondern als Spiel des Ausdrucks – angetrieben von einer Kraft, die nicht wie ein Vermögen in Praktiken ausgeübt wird, sondern die sich verwirklicht; die nichts wiedererkennt und nichts repräsentiert, weil sie 'dunkel', unbewußt ist; einer Kraft nicht des Subjekts, sondern des Menschen im Unterschied zu sich als Subjekt“; Menke, Christoph: *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2009. S. 9.

⁴¹ Die grundlegende Definition des Double-bind, der die Interaktionsstrukturen besonders bei Thomas Bernhard und Franz Kafka prägt, lautet wie folgt: „(1) Das Individuum ist in eine intensive Beziehung verstrickt; das heißt, in eine Beziehung, in der es ihm als lebenswichtig erscheint, genau zu unterscheiden, welche Art von Botschaft ihm übermittelt wird, damit es entsprechend reagieren kann. (2) Das Individuum ist in einer Situation gefangen, in der die andere Person in der Beziehung zwei Arten von Botschaft ausdrückt, von denen die eine die andere aufhebt. (3) Und das Individuum ist nicht in der Lage, sich mit den geäußerten Botschaften kritisch auseinanderzusetzen, um seine Entscheidung, auf welche Botschaft es reagieren soll, zu korrigieren“. Auch wenn die Lektüre nicht notwendigerweise „lebenswichtig“ ist, so drängt doch der an Konventionen und der Psychophysik des Lesens geschulte Wunsch nach Anagnorisis auf die Vereindeutigung der erzählten Redehaltung und damit des Erzählgegenstands; Fueß, Renate: *Nicht fragen. Zum Double-bind in Interaktionsformen und Werkstruktur bei Thomas Bernhard*. Frankfurt am Main: Peter Lang 1983. S. 19.

⁴² Degner, Uta: *Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte*. S. 5.

⁴³ Wunberg, Gotthart: *Wiedererkennen. Literatur und ästhetische Wahrnehmung in der Moderne*. Tübingen: Gunter Narr 1983. S. 188ff.

⁴⁴ Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*.

Zur Metaphorik bzw. téchne der Schwelle vergleiche überdies: Görner, Rüdiger: *Grenzen, Schwellen, Übergänge. Zur Poetik des Transitorischen*. Göttingen: Vandenhoeck&Ruprecht 2001. S. 7-12, S. 121-124.

- ⁴⁵ Bachtin, Michail Michailowitsch: *Die Ästhetik des Worts*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1979. S. 170.
- ⁴⁶ Eshel, Amir: *Zukunftigkeit. Die zeitgenössische Literatur und die Vergangenheit*. Berlin: Jüdischer Verlag 2012. S. 27.
- ⁴⁷ Rancière, Jacques: *Dissensus. On Politics and Aesthetics*. London: Bloomsbury 2010. S. 37f.
- ⁴⁸ Michail Michailowitsch Bachtin nach Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S. 11.
- ⁴⁹ Es wäre falsch zu behaupten, dass Jelinek Identifikation, Einfühlung und Wiedererkennung einfach abstellt. Ihre ästhetischen Texte funktionieren vielmehr durch Affekte und Widerspiegelungen und die zugehörigen Leserwartungen, die jedoch in Geiselhaft genommen werden. In einem literarischen Text ist nämlich auch die Distanz nie affektlos, sondern suggestiv wie im wirklichen Leben. Sie kann den Eindruck erwecken, derjenige, der sich distanziert, sei schüchtern, ängstlich, arrogant oder (wenn sich seine Distanzierung plötzlich und im speziellen gegen einen selbst richtet) womöglich sogar wütend.
- ⁵⁰ Der Begriff des Rahmennarrativs ist hier der Erzählforschung entliehen und wird wie folgt verwendet: Mit dem konservativ-majoritären und dem marxistisch-oppositionellen Rahmennarrativ sind immer auch die politischen, gesellschaftlichen, historischen und (inter-)subjektiven Praktiken, Institutionen und Wissensordnungen der empirischen Wirklichkeit der Mehrheitsgesellschaft und des Marxismus bzw. des Feminismus gemeint (wenn zwischen beiden auch keinesfalls Einheit geherrscht hat). In meiner Untersuchung steht jedoch vor allem im Vordergrund, wie diese Kontexte für Jelineks Texte eine narrative Rahmung bildeten. Unter Rahmung versteht Albrecht Koschorke in seinem Standardwerk *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* eine Ordnung von entscheidender narrativer Geltung: „Was gilt, hängt auf elementare Weise davon ab, welcher Erzählanfang gesetzt wird, der die Gegenwärtigkeit des Erzählten von einer aus dem Innern der narrativen Raumzeit unartikuliert scheinenden, ungeordneten Prähistorie trennt und damit immer auch schon den Gegenstand definiert, der den Kern der Geschichte bildet. Besonders in der narrativen Rekonstruktion von Konflikten ist die Wahl des Anfangs folgenreich, weil von dem jeweils festgelegten Beginn an gleichsam der Zähler des Unrechts mitläuft, das einer Konfliktpartei zugefügt wurde und das ihre Gegenwehr legitimiert“; Koschorke, Albrecht: *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie*. Frankfurt am Main: Fischer 2012. S. 61-66. Derartige Konflikte und Rahmungen, die der Leser von Jelineks Texten kennen sollte bzw. ihm auch mitgeteilt werden, sind z. B. der österreichische Geschichtsmythos, die oppositionelle Rolle des Sozialismus, streckenweise auch die familiäre Geschichte der Autorin etc..
- ⁵¹ Degner, Uta: *Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte*. S. 5.
- ⁵² Sprachkultur bezeichnet hierbei die genuin jüdische Mehrsprachigkeit zwischen dem Deutschen, dem Jiddischen und dem Hebräischen. An dieser jüdischen Sprachkultur hatten auch jene Sprecher in Deutschland und Österreich Anteil, die selbst nicht mehr mehrsprachig waren: „Dass in der sozialen Lebenspraxis der jüdischen Gemeinschaften Welt und Gegenwart nie nur im Medium einer einzigen Sprache als begreiflich und erkennbar gedacht worden waren, dass jüdische Existenz immer stattgehabt hatte mit und zwischen grundsätzlich mehreren Sprachen mit jeweilig verschiedenen Funktionen – das war hingegen eine kulturelle Erinnerung, die auch jene Juden deutscher Sprache erreichte, die selbst aktiv an dieser Mehrsprachigkeit kaum oder gar nicht mehr teilhatten. Als kulturelle Tradition wirkte Mehrsprachigkeit auch auf ihre Sprachkultur, die deutsche Sprachkultur von Juden, ein“; Braese, Stephan: *Eine europäische Sprache. Deutsche Sprachkultur von Juden 1760-1930*. Göttingen: Wallstein 2010. S. 15.
- ⁵³ Die hohe Kunst erschien Jelinek abstrakt, ja unmenschlich und blieb ihr fremd. Als Frau und Außenseiterin schien es hier keine Möglichkeit zum subjektiven Ausdruck für sie zu geben. Der Marxismus hingegen schmähte Subjektivität als bürgerliche Dekadenz und Partikulatität.
- ⁵⁴ Eshel, Amir: *Zukunftigkeit*. S. 27.
- ⁵⁵ Rancière, Jacques: *Dissensus*. S. 37f..
- ⁵⁶ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S. 25.

- ⁵⁷ Der Gestus der Schelmenbeichte ist das Eingeständnis der Erzählinstanz, sich strategisch zu verstellen und den Leser sprachlich (wenn auch aus "guten Motiven") zu manipulieren. Ohne diese Offenbarung würde sich der Narrator in seiner Entfernung nicht mehr von der durch ihn kritisierten Gesellschaft bzw. von ihren Manipulationsmechanismen unterscheiden. Die Schelmenbeichte ist damit immer auch Ausdruck eines aufklärerischen Bewusstseins für narrative Grenzüberschreitungen.
- ⁵⁸ Barthes, Roland: *Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2005. S. 171.
- ⁵⁹ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S.12.
- ⁶⁰ Bohrer, Karl Heinz: *Die Kritik der Romantik*. S 148.
- ⁶¹ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S.12.
- ⁶² Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S.12.
- ⁶³ In ihrer Studie *Authoritan Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre* charakterisiert Susan Rubin Suleiman die Narration des Thesenromans als Exemplum, das der (experimentellen) Veranschaulichung eines Konzepts dient, wie schon das biblische Gleichnis: „[T]he story told by a roman à thèse is essentially teleological – it is determined by a specific end, which exists 'before' and 'above' the story. The story calls for an unambiguous interpretation, which in turn implies a rule of action applicable (at least virtually) to the real life of the reader. The interpretation and the rule of action may be stated explicitly by the narrator who 'speaks with the voice of Truth'“. In Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen* etwa gibt es in der narrativen Umklammerung eine solche Stimme der Wahrheit und ebenso einen feststehenden Anfang und ein feststehendes Ende; wobei hier der Stoff der thesenhaften Form vorausgeht und der Schreibakt diese auch ästhetisch zu übersteigen bzw. ironisieren versucht. Als Beispiel für einen Thesenroman nennt Suleiman Louis Aragons *Les Beux Quartiers* (1936) dessen Grundanlage mit Jelineks Roman Strukturähnlichkeiten aufweist: „Les Beaux Quartiers tells two intertwined stories, of two brothers whose paths follow opposite directions. Edmond Barbentane, the elder son of al provincial doctor and local politician (hence, an inhabitant of 'les beaux quartiers' in the provinces) leaves his hometown and enters the world of the Parisian 'beaux quartiers' – the world of financiers, arms manufacturers [...] and international wheeler-dealers. Armand Barbentane, in contrast, discovers and makes his own in the 'other Paris', the Paris of the poor – a world of wretchedness, but in which he finally finds working-class solidarity. Each of these stories realizes, in its own way, the thematic and narrative structure of apprenticeship“ (Suleiman 1983 : 57). Selbst die politisch-ästhetische Aporie Jelineks ist geradezu ein integraler Bestandteil der Gattung des Thesenromans: „[F]or the roman à thèse is also a genre divided against itself, split between 'roman' and 'thèse'. The realist novel proclaims above all the vocation of rendering the complexity and the density of everyday life; the roman à thèse, on the other hand, finds itself before the necessity of simplifying and schematizing its representations for the sake of its demonstrative ends. Simplification and schematization are more suited to allegorical or mythic genres than to realist genres. The roman à thèse is perhaps condemned to missing its aim, either on one side or on the other“; Suleiman, Susan Rubin: *Authoritan Fictions: The Ideological Novel as a Literary Genre*. Princeton: University Press 1983. S. 54, S. 57, S. 22. Auch in der Gegenwartsliteratur lassen sich (natürlich abgedämpft) Strukturmerkmale des Thesen- bzw. Bildungsromans finden, so etwa in Juli Zehs Roman *Nullzeit* oder in Cormack McCarthys *No Country for Old Men*. In eine verwandte Traditionslinie wären auch Autoren wie Heinrich von Kleist, Victor Hugo, Emile Zola, Hermann Melville, Bertolt Brecht oder Lion Feuchtwanger zu stellen.
- ⁶⁴ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S. 12.
- ⁶⁵ Lethen, Helmut: *Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1994. S. III.
- ⁶⁶ Der nachzuerzählende Stoff, die Sprache des Diskurses, ist anders als ein realistischer, szenisch-dramatischer Stoff nicht an eine bindende Ordnung der Sinne (Sagbarkeit, Hörbarkeit) geknüpft und damit in seiner assoziativen Anordnung arbiträrer.

- ⁶⁷ Vergleiche hierbei vor allem: Mertens, Moira K.: *Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“* <http://jelinetz.com/2013/01/23/moira-mertens-die-asthetik-der-untoten-in-elfriede-jelineks-roman-die-kinder-der-toten/> (21.10.2015) (Website des Elfriede Jelinek Forschungszentrums).
- ⁶⁸ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S.12.
- ⁶⁹ Bachtin, Michail Michailowitsch: *Die Ästhetik des Worts*. S. 170.
- ⁷⁰ Rancière, Jacques,: *Dissensus*. S. 37f.
- ⁷¹ Eshel, Amir: *Zukünftigkei*t.S. 27.
- ⁷² Auch ein Theatertext verfügt über die Instanz des Narrators, der dann im Prozess der Inszenierung neu perspektiviert, aufgeteilt, synchronisiert und mit anderen medialen Ordnungen verknüpft wird.
- ⁷³ Kecht, Maria-Regina: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer; Winterreise*, in: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013. S. 167-174, hier: S. 172.
- ⁷⁴ Bauer, Matthias: *Der Schelmenroman*. S.12.
- ⁷⁵ Kecht, Maria-Regina: *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)*. S. 172.
- ⁷⁶ Rancière, Jacques: *Der emanzipierte Zuschauer*. Wien: Passagen 2010. S. 7ff..
- ⁷⁷ Beyer, Marcel: *Nonfiction*. Köln: Dumont 2003. S. 257.