

MIMIKRY DES FREMDEN:

BEOBSACHTUNGEN ZU ELFRIEDE JELINEKS WERK

AUS DER PERSPEKTIVE DER LITERARISCHEN RHETORIK

Elfriede Jelineks Werken wird eine provozierende, ja offensive Wirkung nachgesagt. Dies ist nicht allein ein Phänomen von spezifischen Theaterinszenierungspraxen, medialen Skandalen oder politischen Konfliktlagen. Das Moment der Provokation ist bereits im Prozess der Lektüre und im Textverstehen selbst angelegt.¹ Geradezu programmatisch will Jelinek in ihren Texten durch Spott, Wortspiele und Distanz Widerstände provozieren und die „[A]ufmerksamkeit“ (Jelinek 1970: 133) der Leser auf die ideologischen und manipulativen Mechanismen der Sprache lenken. In aufklärerischer Absicht möchte die Autorin „Machtverhältnisse, Gewaltstrukturen, [Verdrängungs-] und Ausgrenzungsmechanismen“ (Janke 2002: 8) zum Vorschein bringen.

Wesentliches Charakteristikum von Jelineks mitunter tabubrechendem Schreiben ist die rhetorische Mimikry des Fremden (vgl. Gebauer/Wulf 1998: 9-17, 384, 389-404) – sprich die permanente Nachahmung bzw. Imitation fremden Sprechens und die Verwendung von Fremdzitaten. Die Mimikry des Fremden folgt dabei einerseits einer zweckgerichteten aufklärerischen Sprechstrategie, was u. a. im parodistischen Charakter von Jelineks Werk zum Ausdruck kommt. Andererseits stellt sie ein Moment der produktiven Entfesselung dar, das in die für Jelineks Texte typischen Polyphonien und Multiperspektivierungen mündet.² Diese Bipolarität wird auch in Jelineks Nobelpreisrede *Im Abseits* verhandelt. Ihr Schreiben fasst die

~~Autorin dort als ein Wechselspiel von Steuern und Loslassen auf; der Dichter³ versuche den~~
¹ Im Folgenden beziehe ich mich vor allem auf den Prozess der Lektüre von Jelineks Werken. Die gemachten Beobachtungen sollen dabei keineswegs trans- und intermediale sowie theater- und performanztheoretische Zugriffe ausschließen. Vielmehr wären sie im Anschluss an meine Ausführungen in die betreffenden Gebiete und in den Rezeptionskontext des Theaters zu übersetzen.

² Die Mimikry fremden Sprechens hat bei Jelinek auch ein karnevaleskes Moment: „Wie in der Karnevalshandlung die Person hinter der Maske verschwindet und in der Maske ihren Doppelgänger findet, erscheint die Person [...] als nicht mit sich selbst identisch, sondern *ex-zentrisch*, also in der Sprachmaske. In der Sprachmaske tritt das zensierte, inoffizielle Bewußtsein nach außen, wird die innere Rede zur äußeren. Die karnevalisierte Rede ist Mittel der Verbindung von 'Unbewußtem' und sozialem Milieu, in der die Opposition von 'Wir-Erfahrung' und 'Ich-Erfahrung' (die das Leibliche und Sexuelle betrifft) aufgehoben wird: es ist die Aufhebung des unsagbaren Ichs und des sagbaren Wirs in der Rede des Karnevals-Kollektivs“ (Lachmann nach Bachtin 2015: 34).

³ Der Verweis auf den männlichen „Dichter“ (Jelinek 2004-D) akzentuiert hier gegenüber der "Dichterin" Jelineks Auffassung, dass der traditionelle Autor, dem sie einen Kontrollwahn attestiert, ein männliches Subjekt ist, gegen das sich eine Schriftstellerin immer wieder behaupten müsse (vgl. Svandrlík 2013: 267).

„Hund Sprache“ (Jelinek 2004-D) an die Leine zu nehmen, die Sprache aber reiße stattdessen den Dichter hinter sich her und ins Unbekannte hinaus.

Die Mimikry in Jelineks Schreiben ist aber nicht nur eine des Fremden, weil sie sich durch die Adaption fremden Sprechens generiert. Sie führt auch, fortgerissen vom „Hund Sprache“ (Jelinek 2004-D), immer weiter in die Fremde. Polyphonien und Multiperspektivität verschieben und entfremden bei der Lektüre feste Identitäten – nationale, kulturelle, sexuelle und biographische. Provokativ daran ist selbst für die wohlwollendsten Leser, dass die stetige Vefremdung Ambivalenzen freisetzt, die Lektürewiderstände erzeugen. Den Begriff der Ambivalenz definiere ich hier mit Zygmunt Bauman als eine wesentliche Eigenschaft der Sprache, die in Jelineks Werk besonders in den Vordergrund tritt. Ambivalenz ist „die Möglichkeit, einen Gegenstand oder ein Ereignis mehr als nur einer Kategorie“ (Bauman 2005: 11) zuordnen zu können. Für Bauman bezeichnet sie „eine sprachspezifische Unordnung: ein Versagen der Nenn (Trenn-)Funktion, die Sprache doch eigentlich erfüllen soll. Das Hauptsymptom der Unordnung ist das heftige Unbehagen, das wir empfinden, wenn wir außerstande sind, die Situation richtig zu lesen und zwischen alternativen Handlungen zu wählen. Weil die Erfahrung der Ambivalenz von Angst begleitet wird und Unentschiedenheit zur Folge hat, erfahren wir sie als Unordnung“ (Bauman 2005: 11). Die Ambivalenz von Jelineks rhetorischer Mimikry geht u. a. auf das provokative Spiel mit Stereotypen zurück, durch das antisemitische oder ideologisch verzerrte Lesarten herausgefordert werden sollen – etwa durch die Betonung des "Parasitären", des Anstoßigen oder durch die Verballhornung nationalistischer "Vitalität" sowie eines zugehörigen Pathos (vgl. Millner 2013: 37).⁴

Ermöglicht wird die Mimikry des Fremden durch Jelineks ironische Haltung der „Ichlosigkeit“ (Jelinek/Treude/Hopfgartner 2000: 23). Die Sprachmaske oder „persona“⁵ (Traninger 2013: 200) der Ironikerin erlaubt der Autorin die subjektlose Entfesselung des polyphonen „Reden[s]“ (Jelinek 2004-D) in ihren Texten sowie dessen Inanspruchnahme für

⁴ Mag Ambivalenz im positiven Sinn auch eine weit verbreitete Eigenschaft deutungsöffener und avancierter Literatur sein, so besteht doch das Spezifikum von Jelineks Texten darin, dass sie Ambivalenzen erzeugen, indem sie die narratologischen Kategorien und die Erzählinstanzen auflösen. Demgegenüber etwa entstehen die Ambivalenzen in Thomas Bernhards Werk innerhalb eines narratologisch klar fixierten Systems, in dem jedoch durch unzuverlässiges Erzählen eindeutige Narrative destruiert werden (vgl. Schmidt-Dengler 1989: 107ff., 110).

⁵ Der Begriff der Persona, der ursprünglich die „Maske [...] des Schauspielers“ (Kluge 1999: 622) bezeichnete, wird fortan ohne Anführungszeichen verwendet. Im Zusammenhang mit der Rhetorik wurde er in der Antike in konventionalisierten Rollenspielen gebraucht, in denen fiktive Gerichtsfälle (*controversiae*) verhandelt wurden, wobei die Teilnehmer abwechselnd für den Kläger und den Angeklagten zu argumentieren hatten (vgl. Traninger 2013: 199-205). „Ziel war es [...], beide Seiten mit gleicher Überzeugungskraft vertreten zu können“ (Traninger 2013: 200). Während in einer oralen Kommunikationssituation die Trennung zwischen Persona und Sprecher durch den (z. B. theatralen) Kontext gewährleistet ist, scheint sie im schriftlichen Medium nicht gegeben zu sein: Eine Identität zwischen Autor(in) und erzählerischer Persona wird vom Leser oftmals so lange angenommen, bis dieser Zusammenhang fragwürdig wird.

eine aufklärerische Überzeugungsstrategie. Ebenso ermöglicht sie es der Autorin, mit den Lesern in ein agonales Spiel einzutreten. Durch ironische Täuschungsmanöver und Momente der medialen Unverständlichkeit spielt Jelinek mit den Erwartungen ihres Publikums und hält ihre eigene Position strategisch in der Schwebel.

In diesem Beitrag möchte ich die Mimikry des Fremden in Jelineks Werk aus der Perspektive der literarischen Rhetorik rekonstruieren.⁶ Im ersten Abschnitt werde ich unter Bezugnahme auf antike Konzepte darlegen, inwiefern die ironische Haltung der Ichlosigkeit zu einer Mimikry des Fremden führt, die Ambivalenzen und Momente der Provokation freisetzt. Im zweiten Abschnitt rekonstruiere ich anschließend die umfassende mediale und rhetorische Transformation und Dynamisierung, die das klassische Ironiekonzept und die zugehörige Auffassung von Mimikry in Jelineks Werk erfahren. Im Schlussteil gehe ich auf jene aporetischen Momente ein, die Jelineks Werk aus rhetorischer Sicht eigen sind und zeige, wie die überaus produktive Mimikry des Fremden die aufklärerischen Absichten von Jelineks Werk auch immer wieder unterläuft.

⁶ Der literarischen Rhetorik zur Folge wird der „literarische Text [...] in seiner isolierten medialen Gestalt“ vom Leser „unwillkürlich als in eine orale Kommunikationssituation eingebettet imaginiert [...], in der ein Autor eine Mitteilung zu machen hat“ (Traninger 2013: 206). Durch die Nähe von Jelineks Literatur zum „Reden“ (Jelinek 2004-D) unterhält ihr Werk eine starke Affinität zur Oralität. Ist die Sprache in ihrem Werk auch "entsubjektiviert", so spielt die Autorin dennoch bewusst mit der „Anthropomorphisierung“ (Traninger 2013: 206) des Erzählens.

I.

Die Mimikry des Fremden verweist in Jelineks Schreiben auf ihre ironische Haltung und auf das damit verbundene Konzept der „Ichlosigkeit“ (Jelinek/Treude/Hopfgartner 2000: 23). Beides setzt eine provokative Wirkung frei und impliziert eine agonale Konstellation rhetorischer Personae, die ich nun durch einen Exkurs in das antike Verständnis von Ironie rekonstruiere.⁷

Bereits in der aus dem fünften Jahrhundert vor Christus stammenden Komödie *Die Wespen* von Aristophanes findet der Ironiebegriff Verwendung. Dort wird er in seiner Nominalform (*Eirōn*) als komisches Schimpfwort und in seiner Adverbialform (*Eirōnikōs*) zur Bezeichnung eines „listigen, tückischen, betrügerischen“ (Despoix/Fetscher 2001: 198) Spiels gebraucht.⁸ Besonders aufschlussreich für die Verfasstheit der ironischen Personae ist nun die folgende Passage aus Aristophanes' Komödie:

„Ein alter 'Prozeßhansel', der von nichts anderem träumt als davon, vorsitzender Richter zu sein und der Welt ihr Verdammungsurteil zu sprechen, ist von seinem Sohn eingesperrt worden. Doch foppt er seinen Peiniger, indem er dem Gefängnis entkommt, und zwar versteckt unter dem Bauch eines Esels, den der Sohn zum Markt führen lassen wollte. Diese Art des Bühnenauftritts belegt ein Diener, der den Trick durchschaut, mit dem Wort *eirōnikōs*“ (Despoix/Fetscher 2001: 199).

An der geschilderten Situation sind drei Personae beteiligt. Der **Ironiker**, der „spielt/täuscht“ (der Prozeßhansel), das **Opfer** bzw. der **Gegner**, „dem mitgespielt wird“ (der Sohn), und der **Komplize**, „der dieses Spiel als Spiel erkennt“ (der Diener) (Despoix/Fetscher 2001: 200).

Dass diese triadische Aufteilung der wesentlichen rhetorischen Kommunikationsstruktur der Ironie entspricht, erweist sich nicht zuletzt auch an der parodistischen Form der zitierten Passage:

„Die Situationskomik, die in diesem Spiel zum Vorschein kommt, gründet sich auf eine verquere Bezugnahme zur epischen Tradition, handelt es sich doch hier um die mimische Parodie der berühmten Passage, in welcher der Held der Homerischen *Odysee* sich am Bauch eines Widders festklammert und so aus der Höhle des Zyklopen entkommt“ (Despoix/Fetscher 2001: 199).

Die Konstellation von Ironiker, Opfer bzw. Gegner und Komplize wiederholt sich auch in der medialen Kommunikationssituation des Textes, mit dem Aristophanes (der Ironiker) sein Publikum in zwei Fraktionen aufteilt: Diejenigen, die seine Anspielung auf Homers *Odysee*

⁷ Die Rekonstruktion der ironischen Haltung in diesem Abschnitt erfolgt in Hinblick auf Jelineks Werk und kann darüber hinaus nicht verallgemeinert werden. Für einen Einblick in die umfassende Genese des Begriffs und seiner Bedeutung für die Romantik und die (literarische) Moderne sowie für das Jelineks Texten verwandte Werk Thomas Bernhards verweise ich hier auf Armen Avanesians breit angelegte Dissertationsschrift *Phänomenologie ironischen Geistes. Ethik, Poetik und Politik der Moderne* (vgl. Avanesian 2010: 9-25, 163-243).

⁸ Die Ironie wird bei Aristophanes wie auch in der Neuzeit als eine Form der Verstellung oder Vortäuschung (vgl. Avanesian 2010: 106) begriffen, mit deren Hilfe entweder etwas vorgespiegelt werden soll, das „gar nicht existent ist (*simulatio*)“, oder etwas verborgen wird, „das existiert (*dissimulatio*)“ (Ottmers 2007: 183).

verstehen (die Komplizen), und diejenigen, die dies nicht tun (die Opfer bzw. Gegner). Diese mediale Form der Ironie dient dabei weniger der Konspiration als vielmehr der Leserdistinktion und der Lektüreintensivierung.

Sowohl auf der Ebene der Handlung als auch medial erzeugt die ironische Haltung eine agonale Kommunikationssituation.⁹ Die Täuschung des Ironikers und seine gleichzeitigen Andeutungen fordern die anderen Personae dazu heraus, ihn zu entlarven. Die Subversion seiner Ironie ist dabei vor allem dann gegeben, wenn sich der Ironiker wie der „Prozeßhansel“ (Despoix/Fetscher 2001: 199) ihrer bedient, um sich innerhalb eines Herrschaftszustands (vgl. Foucault 1985: 20) zu behaupten, in dem er eigentlich eine minoritäre Rolle einnimmt. In einem solchen Zustand herrschen Machtverhältnisse und Tabus, die dem Ironiker als prototypischem Außenseiter ein unverstelltes Agieren im Sinne eines „kommunikative[n]“ (Damiani 2014: 327) Handelns unmöglich machen.¹⁰ Aus der Not heraus sowie aus dem (bei Aristophanes freilich nicht ganz berechtigten) Glauben, das Opfer von Unrecht geworden zu sein, bedient sich der gerissene Ironiker daher einer List. Er greift auf den ansonsten anrühigen Fundus des „strategische[n]“ (Damiani 2014: 327) Handelns zurück, um sich durch Manipulation, Täuschung, Verführung und gezielte Verwirrung gegen das mutmaßliche Unrecht der Mehrheit zu behaupten.

Um nun die spezifische kommunikative Dynamik, die mit dieser ironischen Haltung einhergeht, näher zu schildern, habe ich sie im folgenden Schaubild (Abb. I) grob skizziert. Dabei habe ich die Position des Ironikers in Hinblick auf Jelineks Werk mit der einer Ironikerin vertauscht.

⁹ Agonalität leitet sich vom griechischen *agôn* her, das u. a. einen „Kampf“ oder „Wettkampf“ (Kluge 1999: 19) bezeichnet. Damit ist gemeint, dass der Ironiker die anderen Akteure durch seine Verstellung und Listen immer schon herausfordert. Die Verwendung von Ironie führt zu einem Wettstreit um die Deutung der Situation.

¹⁰ „Habermas unterscheidet [...] zwischen zwei Typen sozialen Handelns: strategisches Handeln und kommunikatives Handeln. Das strategische Handeln ist eine erfolgsorientierte Handlung, in dem der Akteur Regeln rationaler Wahl befolgt, um die Entscheidungen eines [...] Gegenspielers zu beeinflussen. Durch eine egozentrische Handlungsplanung kalkuliert der Akteur Tun oder Unterlassen, um die erwarteten Entscheidungen der Adressaten zu bewirken“ (Damiani 2014: 327). Zur Beeinflussung des Gegenspielers können dabei auch manipulative Formen des Überredens wie „Tricks, Schmeicheleien und Täuschungen“ (Damiani 2014: 327) gebraucht werden. „Das kommunikative Handeln ist dagegen ein verständigungsorientiertes Verhalten, in dem die beteiligten Akteure ihre individuellen Ziele und ihre Handlungspläne auf der Grundlage gemeinsamer Situationsdefinitionen koordinieren. Deshalb hängt das kommunikative Handeln von einem Prozess von Verständigungsversuchen ab, in dem jeder Akteur seine grundsätzlich kritisierbaren Geltungsansprüche erhebt und die fremden Geltungsansprüche nur durch sinnvolle und gut begründete Argumente anerkennen oder zurückweisen darf“ (Damiani 2014: 327f.). Vergleiche hierzu auch Jürgen Habermas' ausführliche Erläuterungen in der *Theorie des kommunikativen Handelns*: Habermas 1988: 382-388.

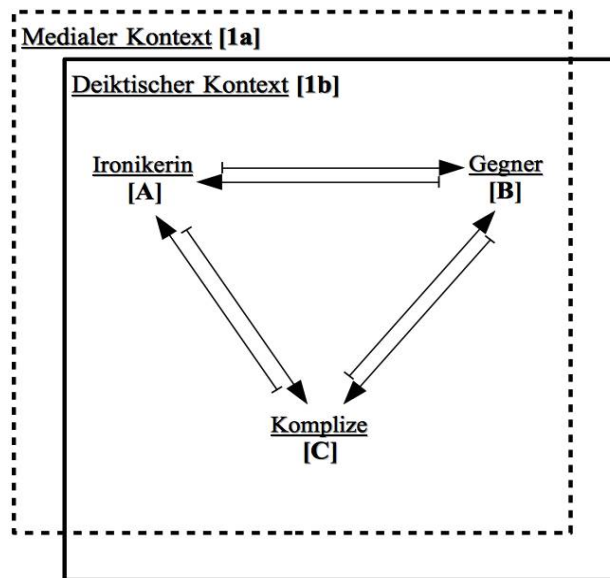


Abbildung 1: Ironische Kommunikationssituation

Das Schaubild zeigt die Konstellation der drei Personae, die an der ironischen Kommunikationssituation mindestens beteiligt sein müssen. Eine Ironikerin [A], ein Gegner bzw. Opfer [B] und ein Komplize [C]. Sie agieren innerhalb eines lebensweltlich-kommunikativen Rahmens, der über einen medialen [1a] und einen deiktischen Kontext [1b] verfügt, die sich beide überlagern. Dabei ist der deiktische Kontext [1b] stark fixiert, weil die Beteiligten die räumliche Position der jeweils anderen Akteure bzw. Äußerungsträger prinzipiell bestimmen können.¹¹ Der mediale Kontext [1a] hingegen ist (wie durch die gestrichelte Linie angedeutet) hochgradig deutungsoffen. Denn als „Form des uneigentlichen Sprechens“ (Müller nach Avanesian 2010: 44) teilt sich die Ironie nur indirekt durch mehrdeutige mimische, gestische und vokale Signale mit, die von den Beteiligten dechiffriert werden müssen. Die Signale der Ironikerin können dabei stets auch missverstanden werden,

¹¹ Der Begriff des Deiktischen wird im Folgenden noch eine wichtige Rolle spielen. Zu definieren ist er wie folgt: „Die Ausdrücke, die das Phänomen der 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“ (Sennholz 1985: XIX). Entscheidend für die Definition des Begriffs der Deixis ist dabei, dass eine deiktische Aussage nur dann gegeben ist, wenn der Äußerungsträger in sie miteinbezogen wird. Als Beispiel können hier die Sätze „**In Berlin** ist eigentlich immer was los!“ (Sennholz 1985: 4) und „**Hier** ist eigentlich immer was los!“ (Sennholz 1985: 5) dienen. Nur der zweite Satz stellt eine deiktische Äußerung dar, weil er auch den Träger der Äußerung miteinschließt.

wodurch sich auch die triadische Rollenverteilung innerhalb der Kommunikationssituation schlagartig verschieben kann.¹²

Innerhalb der skizzierten Konstellation spielt sich eine agonale Kommunikationsdynamik ab. Hier eignet sich die Ironikerin wie der „Prozeßhansel“ (Despoix/Fetscher 2001: 199) die Rollen und kulturellen Symbolbestände des herrschenden Zustands durch die Mimikry des Fremden an, um sich zu tarnen, ihren Gegner nachzuahmen und ihn auf diese Weise zu überlisten [A→B]. Die Ironikerin verspottet und provoziert den Gegner, indem sie ihrem Komplizen ihre List durch Ironiesignale andeutet [A→C]. Dabei will sie den Gegner entlarven, indem sie dem Komplizen durch die mehrdeutigen Signale dazu bewegt, eine verborgene Wahrheit zu erkennen, nämlich dass ihr Gegenspieler von Macht korrumpiert worden ist und von niederen Instinkten und sozialen Zwängen beherrscht wird [C→B].

Die aktive Mitarbeit des Komplizen ist dabei ein zwingender Bestandteil der ironischen Trias. Innerhalb der triadischen Konstellation arbeitet die Ironikerin durch ihre List auf den „Umsturz“ (Ernst 2013: 88) „der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse“ (Schetsche nach Ernst 2013: 89) hin. Ihre Ironie ist nämlich eine „Macht der Machtlosen“ (Jelinek/Treude/Hopfgartner 2000: 29), die auf direkte Gewalt verzichtet und die mutmaßliche Überheblichkeit des Gegners auf komische oder provokative Weise gegen ihn zu wenden versucht. So soll aus dem Gegner ein Opfer gemacht werden. Aufgrund des Herrschaftszustands (vgl. Foucault 1985: 20) verfügt die Ironikerin jedoch über keine institutionelle „Macht“ (Jelinek/Treude/Hopfgartner 2000: 29). Auch in diesem Sinn ist sie ichlos, da ihr eine vollwertige Rolle nicht zugestanden wird.¹³

Es sollte allerdings nicht vergessen werden, dass auch der Gegner permanent versucht, der Täuschung der Ironikerin auf die Schliche zu kommen, um sie als eine Blenderin zu demaskieren [B→A] und in den Augen des Komplizen vorzuführen [C→A]. Die Ironikerin

¹² Denkbar wäre etwa, dass die Ironikerin plötzlich tatsächlich für einen Gegner gehalten oder aber ihr Komplize in die Gegner- bzw. Opferrolle versetzt wird etc.. Hier schon beginnt das Moment der Multiperspektivierung.

¹³ Die der Ironikerin eigene Ichlosigkeit ist auf zweierlei Weisen zu verstehen. Ichlosigkeit bezeichnet zuerst eine Eigenschaft der ironischen Persona, derer sich Jelinek in ihrem Schreiben bedient, um als auktoriales Subjekt zu verschwinden. Ichlosigkeit markiert aber ebenso eine prekäre Form der Identitätsbildung, die Jelineks Figuren und Sprechstimmen auszeichnet. Diese Ichlosigkeit verstehe ich als literarische Übertreibung der auktorialen, ironischen Subjektivität. Dabei ist unwesentlich, ob die jeweiligen Charaktere aus Jelineks Werk über eine prekäre Identität verfügen, weil man ihnen diese gesellschaftlich aufzwingt (Frauen, Kinder, Homosexuelle, Fremde), weil sie psychisch krank sind (Verrückte, Neurotiker, Psychopathen, Demente) oder weil sie ontologisch instabil sind (Untote, Vampire, Gespenster). Das traumatische Dasein dieser Figuren, die im „Abseits“ (Jelinek 2004-D) zwischen Dasein und Nichts stehen, ähnelt sich trotz aller Verschiedenheit in seiner dissoziativen, rhetorischen Phänomenologie, die Jelinek in ihren Texten gestaltet. In ihrer maskenhaften Subjektkonstitution erinnern Jelineks Figuren zudem an die *Verhaltenslehren der Kälte* sowie an die täuschenden Künste der barocken Hofkultur (vgl. Lethen 1994: 7-15, 268f.; Soboczynski 2007: 18-25).

wiederum will sich ihrer Entlarvung durch die ständigen Rollenwechsel sowie durch die Überbietung ihrer Selbstinszenierungen entziehen. Sie verfügt jedoch nicht über einen in ihrem Inneren verborgenen, festen Subjektkern. Die Ironikerin ist wesentlich widersprüchlich. Wer nämlich „ironisch spricht, etwas ironisch ausspricht, ist dies nicht. Der ironisch Sprechende ist auch nicht das Gegenteil von dem, was er sagt. Ironisch ist man nicht nur beides (Gesagtes *und* ein Anderes), sondern alles zusammen“ (Avanessian 2010: 364). Was die Ironikerin vor ihrem Gegner und der Mehrheit also verbergen will, ist ihre Ichlosigkeit. Ihre Identität ist ambivalent, weswegen sie ihr Ich nur vorübergehend und im Akt der Mimikry konstituieren kann. Das existenzielle Problem der Ironikerin besteht darin, dass sie im selben Atemzug, mit dem sie eine feste Identität für sich beansprucht, diese auch schon wieder auf destruktive Weise unterläuft. Zugleich befindet sie sich in einem „Double-bind“-Dilemma (Fueß 1983: 19): Gegenüber dem herrschenden Zustand will sie ihre unbedingte Autonomie demonstrieren, zugleich jedoch bleibt die Ironikerin wesentlich von ihm abhängig.¹⁴ Ihr subversives Verhalten ist daher immer auch ein Ablenkungsmanöver, um ihre Subjektivität den Mechanismen der gesellschaftlichen Realitätsprüfung zu entziehen und um ihre eigene Ichlosigkeit zu kaschieren.

Im Folgenden werde ich erläutern, inwiefern Jelinek in ihrem Schreiben auf die persona der Ironikerin zurückgreift und wie die antike Mimikry des Fremden in ihrem Werk eine umfassende moderne Transformation erfährt.

¹⁴ Ein Double-bind-Dilemma ist gegeben, wenn die folgenden drei Bedingungen erfüllt sind: „(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“ (Fueß 1983: 19f.). In Hinblick auf den ersten Punkt ist hierbei festzuhalten, dass die konspirative Kommunikation zwischen Ironikerin und Komplize (etwa im Kontext der Passage aus Aristophanes' *Die Wespen*) durchaus überlebenswichtig sein kann. Exemplarisch ist hier auch die von Aristophanes parodierte *Odyssee* Homers anzuführen, in der Odysseus unter Lebensgefahr den Zyklopen überlisten muss (vgl. Despoix/Fetscher 2001: 199; Homer 2010: 117-127).

II.

Das im vorherigen Abschnitt meines Beitrags rekonstruierte Konzept von Ichlosigkeit ließe sich als Erfahrungssignatur von Jelineks Biographie sowie vieler ihrer Selbstdeutungen wiedererkennen. Jelinek beschreibt ihre Jugend und prägende Sozialisation als ein kindliches und jugendliches Agieren in einem elterlichen Herrschaftszustand.¹⁵ Auch die Terminologie, mit der sie ihren literarischen Spracherwerb beschreibt, ähnelt jener der oben gemachten Ausführungen, etwa wenn sie ihren Vater zum Komplizen macht:

„Ich glaube, daß mir die Sprache das Leben gerettet hat gegen eine drückende und auch geistig verwirrte mütterliche Autorität. Es gab einen Vater, der mich nicht gerettet hat vor dieser Mutter, aber er hat mir wenigstens die Sprache gegeben, so daß ich subversiv, mit Sprache, in einer Weisen untendurch tauchte, wo mir die Autorität nicht folgen konnte“ (Mayer/Koberg 2006: 124).

Auch auf der politischen Ebene wiederholt sich diese Perspektivierung; etwa in Hinblick auf das eigene, ambivalente Selbstverständnis wie auch auf Jelineks Kritik an Herrschafts- und Verdrängungsmechanismen in Österreich oder in Europa.

Für die nun skizzierte Transformation der Mimikry des Fremden hat diese biographische Bekräftigung jedoch nur bedingt Aussagekraft. Denn aus der Perspektive der literarischen Rhetorik ist weniger die biographische Genese von Jelineks Redegestus interessant, als vielmehr dessen ästhetische Autonomisierung und seine unter Umständen aporetische Rolle innerhalb von Jelineks Werk.¹⁶ Wie ich anhand eines zweiten Schaubilds zeige, erfährt die Mimikry des Fremden in ihrer medialen Transformation eine erneute Dynamisierung sowie einen Zuwachs von Komplexität:

¹⁵ In einem Interview in der Zeitschrift *Sprache im technischen Zeitalter* erklärte Jelinek im Jahr 2000: „Ironie ist wesentlicher Bestandteil der jüdischen Sprachtradition [...]. Also die berühmte jüdische 'Chuzpe', die nicht bedeutet, daß man jemanden betrügt – das ist schon eine antisemitische tendenziöse Interpretation –, sondern eben darin besteht, daß zum Beispiel auch ein kleines eigentlich machtloses Kind nur mit Sprache die Eltern austricksen kann, weil es so goschert ist, daß die Eltern irgendwann schmähsad sind“ (Jelinek/Treude/Hopfgartner 2000: 29). Auch hier wird nicht nur das minoritäre Moment der Ironie betont, sondern ebenso ein Vergleich zur frühkindlichen Sprachentwicklung gezogen. Die Fraktionierung in Opfer und Komplizen entspricht auf der literarischen Ebene wiederum dem Genre des Kriminalromans, das für Jelinek einen entscheidenden Einfluss bildet.

¹⁶ Gleichwohl wird man Parallelen des Werks zu Jelineks Person und ihrem öffentlichen Auftreten finden können, etwa in den mitunter provokativen Interviews der Autorin.

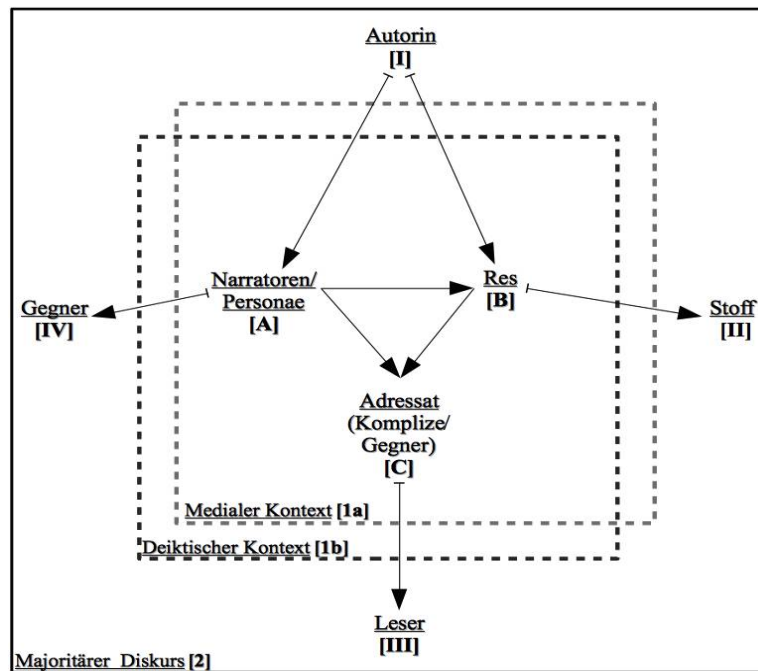


Abbildung II: Medialisierung der Kommunikationssituation

Wie sich zeigt, kommt es im Zuge der literarischen Medialisierung zu einer Vervielfachung der kommunikativen Strukturpositionen. Die mit römischen Ziffern gekennzeichneten Strukturpositionen sind dabei innerhalb der sozialen Lebenswelt zu verorten. Zu nennen sind hier die empirische Autorin [I], der Stoff [II] und die Leser [III]. Die ebenfalls der Lebenswelt zuzuordnende Position des Gegners [IV] markiert im Fall von Jelineks Werk allerdings weniger einen konkret identifizierbaren politischen Feind als vielmehr eine von der Autorin kritisierte, diskursive Verdrängungsrhetorik.¹⁷ Alle vier Positionen sind auf den Rahmen des majoritären Diskurses [2] bezogen, der durch die gesellschaftliche Wirklichkeit, durch Medien sowie durch die kulturelle Überlieferung vermittelt ist. In ihm kristallisieren sich hegemoniale Diskurse, Machtverhältnisse, Tabus, ideologische Verzerrungen, gesellschaftliche Konflikte und geschichtliche Kausalitäten.

In diesen lebensweltlichen Rahmen des majoritären Diskurses ist das Medium Text eingebettet, das im Wesentlichen durch drei kommunikative Strukturpositionen bestimmt wird. Zu nennen sind hier die Narratoren bzw. die Personae der Autorin [A], die als Stimmen und multiperspektivische Erzählinstanzen in Jelineks Texten sprechen. Mit ihrer Hilfe parodiert die Autorin die Rhetorik des Gegners [I→A→IV]. Dies geschieht durch die

¹⁷ Für Jelinek sind die von ihr kritisierte Verantwortungslosigkeit und Verdrängungsrhetorik Teil der österreichischen und der deutschen Identität. Der Kulminationspunkt der von ihr kritisierten Mentalität bildet in Österreich die über Jahrzehnte bestehende Verweigerung, eine politische Mitverantwortung für die NS-Verbrechen zu übernehmen (vgl. Haslinger 1995: 60f.; Menasse 1992: 16f.; Vocelka 2010: 109-113, 113-120).

Mimikry seiner Rhetorik und seiner Bewusstseinsmechanismen, die Jelinek den Codes seiner trivialliterarischen Lektüren und medialen Sehgewohnheiten entnimmt. Des Weiteren gehört zu dieser Trias auch die Res [B], also der verarbeitete und fiktionalisierte Stoff, der von der Autorin parodistisch mit Hypotexten unterlegt und mit rhetorischen Topoi zugespitzt wird [I→B→II].¹⁸ Als Res [B] wird der Stoff [II] zum Gegenstand des „Reden[s]“ (Jelinek 2004-D) der Narratoren und der ironischen Personae der Autorin [A]. Dieses „Reden“ (Jelinek 2004-D) wendet sich an einen impliziten Adressaten bzw. Komplizen [C], der noch nicht unbedingt mit den empirischen Leser [III] gleichzusetzen ist. Der implizite Adressat bzw. Komplize wird von der Autorin im Verlauf des „Reden[s]“ (Jelinek 2004-D) durch Ironiesignale auf Wahrheiten in der Res hingewiesen [I→A→B→C], die den Figuren und Stimmen selbst verborgen bleiben. Es ist seine Aufgabe, diese Ironiesignale zu dechiffrieren und den Text einer ergänzenden „Komplementärlektüre“ (Bauer 1994: 27) zu unterziehen. Der Komplize soll dabei die Figuren und das Textgefüge entlarven. Auf diese Weise kann er die desaströsen Auswirkungen der gegnerischen Verdrängungsmentalität auf die Figuren durchschauen.

Der implizite Adressat bzw. Komplize wird von der Autorin, vermittelt durch die ortlosen Stimmen der ironischen Personae, allerdings auch unmittelbar adressiert [I→A→C]. So etabliert Jelinek in ihren Texten ein Spiel mit den Ebenen von Fiktionalität und Wirklichkeit, bei dem sie ihre empirische Position durch ihre Personae parodiert und kommentiert. Zugleich weist Jelinek ihren Komplizen durch derartige Metakomentierungen auch auf ihre eigene Haltung hin, die jedoch mehrdeutig bleibt, da sie niemals unmittelbar, sondern stets nur ironisch mitgeteilt wird. Als Subjekt des Textes tritt die Autorin daher nicht in Gestalt einer personalen bzw. intradiegetischen Erzählinstanz (vgl. Martínez/Scheffel 2012: 98) in Erscheinung. Stattdessen bedient sie sich des Konzepts der Ichlosigkeit und konstituiert ihre auktoriale Position rein prozesshaft durch ständige rhetorische Re- und Deterritorialisierungen.

¹⁸ Ein Hypertext bezeichnet nach Genette einen Text, „der von einem anderen, früheren Text [dem Hypotext, SW] abgeleitet ist“ (Genette 1993: 15). Vergleiche hierzu: Genette 1993: 9-21. Durch die Verschränkung eines Stoffs mit Hypotexten fingiert Jelinek darin geschichtliche und motivische Kontinuitäten sowie groteske Brüche. Zur Gliederung ihrer Texte verwendet sie des Weiteren ein Arsenal von stereotypisierten Topoi, die in jedem ihrer Werke reaktualisiert und variiert werden. Diese Topoi lassen sich, wie im Jelinek-Handbuch vorgeschlagen, grob in die Kategorien Ökonomie, patriarchale Strukturen, Frauenbilder, Heimat, Natur, Nationalsozialismus, Untote, Körper-Sport-Krieg, Medien und Musik gliedern (vgl. Janke 2013: VI). Die Fiktionalisierung in den Texten der Autorin vollzieht sich wiederum durch Verfremdungen. So verfremdet die Autorin die Figuren- und Ortsnamen in ihren Stoffen, indem sie diese austauscht und mit historischen oder literarischen Figuren überschreibt (so etwa in *Die Kinder der Toten*). Viele Theaterstücke der Autorin verzichten hingegen auf die explizite Nennung der Orts- und Figurennamen und erzeugen so fiktionale Spielräume (so in *Winterreise. Ein Theaterstück*). In dem Roman *Die Ausgesperrten* fällt hingegen auf, dass die Autorin den darin verhandelten authentischen Mordfall aus den 1960er- in die 1950er-Jahre verlegt, um dessen exemplarischen Charakter zu unterstreichen und ihn mit biographischem Material anreichern zu können (vgl. Mayer/Koberg 2006: 91f.).

Durch diese metaauktoriale Form der Kommunikation ist es Jelinek möglich, die Erwartungen des Lesers [III] an ihre Person [I], an den Stoff [II] oder an den Gegner [IV] in den textuell-medialen Rahmen hineinzunehmen und dem Publikum bei der Lektüre zurückzuspiegeln, so dass ein nahezu infinites Deutungsregress entsteht. Hier sei an die metaauktorialen Kommentierungen in Jelineks Werk erinnert, wie sie sich etwa in *Die Kinder der Toten* in Gestalt der „Frau Autor“ (Jelinek 2004-A: 282) finden lassen.

Die von mir beschriebene textuelle Dynamik findet dabei innerhalb eines spezifischen medialen [1a] und deiktischen Kontextes [1b] statt, die sich überlagern und beide (wie durch die gestrichelten Linien angedeutet) hochgradig deutungsoffen sind. Für den medialen Kontext [1a] gilt hierbei, dass dieser gegenüber der im vorigen Abschnitt skizzierten lebensweltlichen Kommunikationssituation beträchtlich reduziert ist. Statt Gestik, Mimik und Vokalität gibt es (abgesehen von einigen Ausnahmen wie Abbildungen etc.) im Buch nur noch das Medium Schrift. Der Informationsverlust, der aus diesem Medienwechsel resultiert, und der Mangel an situativer Kommunikationsdynamik und an Dialogizität werden von Jelinek in ihren Texten durch Assoziationen, Wortspiele, Kalauer, Personifikationen sowie durch „Unterbrechung[en]“, „Digression[en]“ und „Äquivokation[en]“ (Iser 1987: 78, 90, 104) kompensiert. Mit diesen Stilmitteln inszeniert die Autorin ihre Texte als verschriftlichtes „Reden“ (Jelinek 2004-D), wodurch sie eine situative Dynamik aufrechterhalten können, die sonst nur lebensweltlicher bzw. dialogischer Kommunikation eigen ist. Als Ironiesignale werden die genannten Stilmittel darüber hinaus systematisch für die strategische und mehrdeutige Kommunikation des Textes mit seinem impliziten Adressaten bzw. Komplizen verwendet.

Die Deutungsoffenheit des medialen Kontextes bleibt aber ebenso durch die bei dem Medienwechsel erfolgende Löschung des lebensweltlichen Kommunikationsrahmens erhalten. Jelineks subversive Rhetorik ist im Modus einer Gegenrede verfasst, die auf konkrete Positionen oder Ereignisse der sozialen Wirklichkeit bzw. des majoritären Diskurses bezogen ist, ohne diese Referenzpunkte abzubilden oder zu explizieren.¹⁹ Solche wesentlichen narrativen Rahmungen werden von der Autorin lediglich durch ironische Anspielungen angedeutet.²⁰ Auch darum verlangen ihre Texte eine „Komplementärlektüre“ (Bauer 1994:

¹⁹ Bachtin definiert eine Gegenrede folgendermaßen: „So findet jedes Wort (die Äußerung) jenen Gegenstand, auf den es gerichtet ist, immer schon sozusagen besprochen, umstritten, bewertet vor und von einem ihn verschleiernden Dunst umgeben oder umgekehrt vom Licht über ihn bereits gesagter, fremder Wörter erhellt [...]. [J]edes außerkünstlerische – alltägliche, rhetorische, wissenschaftliche – Prosawort muß sich [...] unbedingt auch am 'bereits Gesagten', 'Bekanntem', an der 'allgemeinen Meinung' orientieren“ (Bachtin 1979: 169, 171f.).

²⁰ Eine narrative Rahmung begreift Albrecht Koschorke in seinem Standardwerk *Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie* als entscheidendes narratives Ordnungsprinzip: „Was gilt, hängt

27), bei der ihr Adressat bzw. Komplize die mediale Kommunikationssituation kognitiv rahmen und durch textexterne Informationen ergänzen muss.

Anders als im Fall des medialen Kontextes [1a] steigert sich die Deutungsoffenheit des deiktischen Kontextes [1b] im Vergleich zur lebensweltlichen Kommunikationssituation drastisch. In Jelineks Texten werden die wesentlichen Strukturpositionen – also Narratoren oder Autorenpersonae [A] – nicht personal repräsentiert. Sie treten lediglich in Gestalt von ortlosen polyphonen Stimmen in Erscheinung, die nicht mehr auf konkrete Äußerungsträger im Text zurückgeführt werden können. Dadurch kommt es zu einem Informationsverlust, weil im jeweiligen Text nicht mehr eindeutig auszumachen ist, *wer* von *wo* aus zu *wem* und *warum* bzw. *wogegen* spricht. Dies gilt für Jelineks Prosa mit ihren multiperspektivischen Erzählinstanzen ebenso wie für die polyphonen Stimmen ihrer Theatertexte.²¹ In beiden Fällen generiert die Autorin die rhetorische Illusion einer Sprache, die ohne personale Kommunikationsträger mit sich selbst zu sprechen scheint (vgl. Sanders 1996: 82). Mögen dabei für den Leser auch keine konkreten Äußerungsträger mehr erkennbar sein, so bleibt jedoch sehr wohl die lebensweltliche Perspektivität der jeweiligen Stimmen erhalten, die durch die ideologischen Einfärbungen, Dialekte oder Soziolekte ihres „Reden[s]“ (Jelinek 2004-D) erkennbar ist.

Die Illusion der mit sich selbst kommunizierenden Sprache, in welche die Mimikry des Fremden mündet, kompensiert den Verlust der Dialogizität der lebensweltlichen Kommunikationssituation und erzeugt zugleich einen beträchtlichen zentrifugalen Sog (vgl. Bachtin 1979: 170-177).²² Weil der Verlust des deiktischen Kontextes dennoch irreversibel

auf elementare Weise davon ab, welcher Erzählanfang gesetzt wird [...]. 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 2012: 62f.). Offensichtliche Rahmungen und Konfliktnarrative, auf die Jelineks Schreiben implizit bezogen ist, sind der Feminismus, der Marxismus, der österreichische Geschichtsmythos, das Unrecht an den NS-Opfern, das politische und das mediale Tagesgeschehen und auch die (medial vermittelte) Biographie bzw. das Image der Autorin.

²¹ Trotz der generellen Nähe ihres Schreibens zum Reden unterscheidet Jelinek aber dennoch klassisch zwischen erzählenden und gesprochenen Texten bzw. zwischen dramatischen und epischen Redemodi (vgl. Jelinek/Kapfer 2011: 01.15-01.26).

²² „Für Bachtin weist jede sprachliche Äußerung eine dialogische Orientierung auf, die daher rührt, daß sie immer im Rahmen einer mündlichen oder schriftlichen Gesprächssituation geäußert wird [...]. Zu dieser dialogischen Orientierung können sich die Gesprächspartner auf zweierlei Art verhalten: indem sie sich dem Dialog in seiner prinzipiellen Unabschließbarkeit anvertrauen, oder indem sie sich einer Fortsetzung des Gesprächs auf künstliche Weise verschließen. In diesem zuletzt genannten Fall werden die sog. zentripetalen Kräfte der Sprache mobilisiert, die auf eine Vereindeutigung des Sinns, eine ideologische Fixierung der Aussage oder eine begriffliche Konklusion abzielen. Im entgegengesetzten Fall überläßt sich der Sprecher/Schreiber den zentrifugalen Kräften der Sinndispersion, der Metamorphose und der Ambiguität, um das Gespräch für Anschlußoperationen offen zu halten“ (Bauer 1994: 22f.; vgl. Bachtin 1979: 170-177). Eine Gesprächssituation, deren Äußerungsträger gelöscht sind, potenziert den zentrifugalen Sog, weil beim Sprechen immer neue Fragen und auch (gerade durch Jelineks Wortspiele) immer neue Missverständnisse erzeugt werden, die erklärungs-würdig bleiben.

bleibt, kann er nicht interpretatorisch durch externe Informationen ergänzt und rekonstruiert werden. Das sich durch die Kontextlöschung ergebende Problem des Textverstehens ist daher nicht mehr nur ein hermeneutisches, sondern auch ein mediales. Die sich überlagernden Stimmen ergeben ein polyphones Wirrwarr (vgl. Grabienski/Kühne/Schönert 2006: 196), das so wenig ausdeutbar ist wie eine Videoinstallation, bei der sich mehrere Fernsehsendungen simultan auf einem Bildschirm überlagern. Die mediale Unverständlichkeit in Jelineks Texten zerstört den semantischen und kontextuellen Sinn der Sprache und unterläuft systematisch den Versuch einer aufklärerischen „Komplementärlektüre“ (Bauer 1994: 27), weil der deiktische Informationsverlust durch den Adressaten nicht substituiert werden kann.

Dieses destruiierende Potenzial von Jelineks ironischer Rhetorik wird jedoch noch durch eine weitere Besonderheit der Medialisierung verstärkt, die ebenfalls auf den Medienwechsel und auf die Löschung des deiktischen Kontextes zurückzuführen ist. Wie ich bereits im vorigen Unterkapitel gezeigt habe, richtet sich die Ironikerin innerhalb der lebensweltlichen Kommunikationssituation an zwei Adressaten: An den Gegner bzw. das Opfer *und* an den Komplizen. Beide sind, wie auf dem entsprechenden Schaubild dargestellt war (siehe Abb. I), auf zwei deiktisch klar trennbare Positionen verteilt. Da es im Medium Buch jedoch nur den Leser [III] als Rezipienten gibt, wird dieser über einen Kommunikationskanal als Komplize und Gegner bzw. Opfer zugleich adressiert [C→III]. Dabei wird er in eine „Double-bind“-Kommunikation (Fueß 1983: 19) verstrickt, weil man ihm einerseits als Komplizen eine aufklärerische „Komplementärlektüre“ (Bauer 1994: 27) der Ironiesignale abverlangt, ihm jedoch andererseits die gegnerische Mentalität höhnisch zurückspiegelt und ihm damit jedwedes aufklärerische Vermögen abspricht. Als konkretes Beispiel für derartige „Double-bind“-Adressierungen (Fueß 1983: 19) sind hier etwa die Anfänge von Jelineks Romanen *wir sind lockvögel baby!* (1970) oder von *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) zu nennen (vgl. Jelinek 2004-B: 2; Jelinek 2004-C: 5, 7). Weitere Beispiele für die Doppeladressierung liefern hier auch die provokative Rezitation von antisemitischen Stereotypen, etwa durch die Bezeichnung "Parasitärdrama" oder durch die Inszenierung einer alttestamentarischen Rachefantasie in *Die Kinder der Toten* sowie die dortige Verwendung einer falschen Mesusa.²³

Die semantische Mehrdeutigkeit, die mediale Unverständlichkeit und die widersprüchliche Adressierung der Mimikry des Fremden in Jelineks Texten erzeugen Ambivalenzen, die sich die Autorin strategisch zu Nutze macht, um die Position des Lesers zu untergraben und ihn zu

²³ Dort spielt die alttestamentarische Rachefantasie auf das antisemitische Stereotyp des rachsüchtigen Juden an, wie es sich auch in Veit Harlans Propagandafilm *Jud Süß* (1940) finden lässt (vgl. Jansen 2006: 15).

überwältigen oder zu desorientieren. Durch die Mimikry realistischer und trivialliterarischer Codes lockt die Schriftstellerin die Leser auf ein ihnen vertraut erscheinendes Terrain. Ihre Texte stellen den Rezipienten das Eintauchen in die „mimetische[] Illusion“ (Martínez/Scheffel 2012: 51) in Aussicht so wie sie ihm auch die Sinnhaftigkeit und die emotionale Nahbarkeit klassischen oder trivialen Erzählens suggerieren. Gleichzeitig jedoch entwertet die Ironie der Autorin den affektuellen und sinnhaften Gehalt des sprachlichen Materials. Und ebenso arbeitet der komische Ton ihres verschriftlichten „Reden[s]“ (Jelinek 2004-D) dem erwünschten Zustandekommen der „mimetische[n] Illusion“ (Martínez/Scheffel 2012: 51) andauernd entgegen. Auf diese Weise verstrickt Jelineks Mimikry des Fremden den Leser in einen agonalen und überfordernden Lektüreprozess. Durch das dabei entstehende affektuelle Wechselbad von Nähe und Distanz, Verstehen und Überwältigung erzeugen Jelineks Texte letztlich eine politisch wie auch ästhetisch betrachtet produktive Entfremdung:

„Wenn ich meine Literatur mit einem Wort charakterisieren müßte, würde ich sagen, daß der Hohn eigentlich meine Sprache ist. Das ist vielleicht auch der Abstand, den der Österreicher zur deutschen Sprache und zur deutschen Kultur immer hatte: in dem Augenblick, in dem man in etwas nicht verwickelt ist, sondern aus größerer Entfernung sieht, sieht man im Grunde klarer. Und da hat man auch die Wahl der Waffen. Man kann sich die Wirklichkeit in dieser Ferne mit einer Übersetzung, um aus der Fahrtechnik zu sprechen, aneignen“ (Jelinek nach Treude 2000: 86).

In diesem medialen Übersetzungsprozess kann sich die Autorin durch die Mimikry des Fremden unsichtbar machen, verborgene Wahrheiten fingieren und die „[A]ufmerksamkeit“ (Jelinek 1970: 133) der Rezipienten auf die ideologischen Strukturen der Sprache lenken. Die ironische und ichlose Persona dient Jelinek dabei als Maske, die ihr eine karnevalistische Entfesselung der Sprache erlaubt.

Wie sich zeigt, folgt die Mimikry des Fremden einer Strategie, die durch fortlaufende Ambivalenzen provozieren und aufklären will. Doch die Momente von Provokation und Ambivalenz unterwandern durch ihre manipulative, aber auch entfesselte Dynamik zugleich die didaktische Absicht von Jelineks Texten und sie scheinen das Fremde streckenweise auch zu instrumentalisieren, wie ich in der abschließenden Diskussion kurz darstellen möchte.

III.

Wie sich zeigt, bleibt die Mimikry des Fremden durch ihren Rückgriff auf Ironie antirepräsentationistisch. Sie tendiert zum Negativen. Dies ist bereits in der Kommunikationsdynamik des klassischen Ironiekonzeptes angelegt (vgl. Abb. I). Das Fremde tritt hier in Gestalt der Ironikerin nie als das Fremde "an sich" auf, sondern immer schon in Bezug auf den Gegner und den herrschenden Zustand. Das Fremde könnte sich in diesem Rahmen – selbst wenn man von der Möglichkeit seiner unmittelbaren Darstellbarkeit überzeugt ist – niemals unvermittelt zeigen, sondern nur als mimetisches oder parodistisches Echo gegnerischer Wahrnehmung und Vorurteile. Dementsprechend liefert auch Jelineks Werk nie die "echte" Elfriede Jelinek (z. B. in *Die Klavierspielerin*), die "echten" Opfer des Holocaust (z. B. in *Rechnitz. Der Würgeengel*) oder die "echte" Geflüchteten (z. B. in *Die Schutzbefohlenen*). Stattdessen greift es mediale und stereotype Fremddiskursivierungen auf, um Vorurteils- und Wahrnehmungsstrukturen hegemonialer Diskurse zu entlarven. Raum für das Fremde erschaffen Jelineks Texte dabei, indem sie mediale Differenzen erzeugen und immer wieder versuchen, ex negativo den Riss zwischen dem "Ding an sich" und seiner medialen Vermittlung offenzuhalten.

Dieser bekannte Zug von Jelineks Werk – das Leben aus zweiter Hand zu zeigen oder die Macht des Stereotyps zu entlarven – ist in der Forschung nicht unbegründet als Teil einer ethischen Poetik gedeutet worden. Unter Rückgriff auf dekonstruktivistische, feministische und semiotische Theorien lassen sich die Begriffe dieses Beitrags (Ambivalenz, Mimikry des Fremden, Ichlosigkeit etc.) in diesem Sinn als Verweigerung positivistischer und eindeutiger Repräsentationsregime interpretieren.²⁴ Es lassen sich an ihnen aber ebenso auch die kritischen Bezugnahmen auf Jelineks Werk festmachen: Der Vorwurf, Stereotypen zu reproduzieren, Einseitigkeit, sich selbst unangreifbar zu machen oder der Eindruck einer gewissen nihilistischen Einfärbung. Aus der Perspektive der literarischen Rhetorik lassen sich beide Lesarten differenziert als Reaktion auf die Ambivalenz von Jelineks Werk sowie auf die Mimikry des Fremden deuten.

Aus medialer Sicht ist die ästhetische Kraftquelle von Jelineks Texten, die Ironie, für einen positiven Zugriff auf das Fremde nicht geeignet – wie umgekehrt klassische romantische oder dokumentarische Herangehensweisen sich wohl nicht im selben Maß für ein medienkritisches

²⁴ Besonders deutlich wird dies etwa in Jelineks Hauptwerk *Die Kinder der Toten*. Hier werden die Opfer des Holocaust nicht positivistisch repräsentiert, sondern in Anknüpfung an diverse sprachkritische Diskurse von einer Masse von Untoten vertreten, die sich der Dichotomie Abwesenheit vs. Anwesenheit entziehen, da sie zwar präsent sind, aber ontologisch unbestimmt bleiben (vgl. Mertens 2008: 50f.).

Schreiben in Jelineks Sinn eignen würden. Dennoch bleibt die Frage, ob das Fremde und das Moment der Entfremdung für Jelineks Aufklärungsstrategie nicht streckenweise instrumentalisiert werden. Das negative Moment der ironischen Mimikry in der Parodie beschränkt sich auf die prejorative Sichtweise des herrschenden Zustands und sie verbleibt in einem Modus der „strategische[n]“ (Damiani 2014: 327) Kommunikation. Diese ist zwar implizit auf das aufklärerische Desiderat unversellter Kommunikation bezogen, löst es auf dem Feld der Literatur aber nicht ein. Vielmehr ist das ironische Reden ein ästhetischer Selbstzweck, um den Lesern ein starkes Gefühl von Ambivalenz zu vermitteln.²⁵

Die Mimikry des Fremden bei Jelinek lässt sich womöglich am besten als eine produktive Aporie lesen. Sie zielt auf die Aufklärung über Vorurteile, bleibt aber letztlich auf das Material des Stereotypen und des "Falschen" angewiesen. Die Ironikerin wendet sich nie von den Herrschaftszuständen ab, sondern bleibt an sie gebunden, auch wenn sie diese durch Provokation und Subversion zu unterlaufen versucht. Führt auch aus der Ironie und ihrer Negativität kein Weg heraus, so lässt sie sich doch zumindest derart vertiefen und intensivieren, dass sie ihr eigenes Dilemma einholen kann: Statt so zu tun, als könne die Maske der Ironie jemals fallen und sich dahinter das Wahre ungeschminkt zeigen – dies wäre im Medium des literarischen Textes ja auch gar nicht möglich²⁶ – zeichnet sich Jelineks Werk durch verschiedene Spielarten des metaauktorialen und metafiktionalen Diskurses aus, die das Aporetische der eigenen Situation immerzu umkreisen und verhandeln. Hier bleibt dann ununterscheidbar, ob dieses subjektlose Textgewissen die ethischen Intentionen von Jelineks Schreiben darstellt oder Teil eines ausgeklügelten Versteckspiels ist.

²⁵ Jelineks Interviews oder Essays sind hingegen nicht im selben Maß und mit der gleichen ästhetischen und rhetorischen Zuspitzung Teil der dargelegten Kommunikationsdynamik der Ironie.

²⁶ Schließlich entsteht die Illusion eines hinter der Sprache befindlichen Subjekts nur rückwirkend durch die Oberflächensignale des Textes. Der Text suggeriert eine verborgene Präsenz durch Spuren und steht damit einem subjekzentrierten Sprechen entgegen.

Literaturverzeichnis

Primärliteratur

- Homer, Odyssee, 2010: Köln: Anaconda.
- Jelinek, Elfriede/Kapfer, Herbert, 2011: Der Privatroman Neid – 36 Antworten, in: <http://www.br.de/radio/bayern2/inhalt/hoerspiel-und-medienkunst/hoerspielpool366.html> (zuletzt eingesehen am 10.09.2018).
- Jelinek, Elfriede, 2004-A: Die Kinder der Toten. Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede, 2004-B: wir sind lockvogel baby!. Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede, 2004-C: Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Hamburg: Rowohlt.
- Jelinek, Elfriede, 2004-D: Im Abseits. Nobelvorlesung, in: http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture.html (zuletzt eingesehen am 10.11.2016).
- Jelinek, Elfriede/Treude, Sabine/Hopfgartner, Günther, 2000: *Ich meine alles ironisch*. Ein Gespräch, in: Sprache im technischen Zeitalter. Nr. 153 (2000). S. 21-31.
- Jelinek, Elfriede, 1970: wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums, in: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik. Otto Breicha (Hg.). Heft 1 (1970). München, Wien: Jugend & Volk. S. 129-134.

Sekundärliteratur

- Avanesian, Armen, 2010: Phänomenologie ironischen Geistes. Ethik, Poetik und Politik der Moderne. München: Wilhelm Fink.
- Bachtin, Michail M., 2015: Rabelais und seine Welt. Volkskultur als Gegenkultur. Mit einem Vorwort von Renate Lachmann. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bachtin, Michail M., 1979: Die Ästhetik des Wortes. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Bauer, Matthias, 1994: Der Schelmenroman. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Bauman, Zygmunt, 2005: Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit. Hamburg: Hamburger Edition.
- Damiani, Alberto Mario, 2014: Handlungswissen. Eine transzendente Erkundung nach der sprachpragmatischen Wende. Freiburg, München: Karl Alber.
- Despoix, Philippe/Fetscher, Justus, 2001: Ironisch/Ironie, in: Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden. Band 3: Harmonie-Material. Karlheinz Barck, Martin Fontius, Dieter Schlenstedt u. a. (Hg.). Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 196-244.
- Ernst, Thomas, 2013: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart. Bielefeld: Transcript.
- Foucault, Michel, 1985: Freiheit und Selbstsorge. Interview 1984 und Vorlesung 1982. Frankfurt a. M.: Materialis.
- Fueß, Renate, 1983: Nicht fragen. Zum Double-bind in Interaktionsformen und Werkstruktur bei Thomas Bernhard. Frankfurt a. M., Bern, New York u. a.: Peter Lang.
- Gebauer, Gunter/Wulf, Christoph, 1998: Mimesis. Kultur – Kunst – Gesellschaft. Hamburg: Rowohlt.
- Genette, Gérard, 1993: Palimpseste. Die Literatur auf zweiter Stufe. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

- Grabienski, Olaf/Kühne, Bernd/Schonert, Jorg, 2006: Stimmen-Wirrwarr? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman „Gier“, in: Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen. Andreas Blodorn, Daniela Langer, Michael Scheffel (Hg.). Berlin, New York: Walter de Gruyter. S. 195-232.
- Habermas, Jürgen, 1988: Theorie des kommunikativen Handelns. Erster Band. Frankfurt a. M.: Suhrkamp
- Haslinger, Josef, 1995: Politik der Gefühle. Ein Essay über Österreich. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Iser, Wolfgang, 1987: Laurences Sternes Tristram Shandy: Inszenierte Subjektivität. München: Wilhelm Fink.
- Janke, Pia, 2013: Inhalt, in: Jelinek-Handbuch. Pia Janke (Hg.). Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. Vf..
- Janke, Pia, 2002: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg, Wien: Jung und Jung.
- Jansen, Gianna, 2006: Das 'Feindbild Jude' in den nationalsozialistischen Propagandafilmen *Jud Süß* und *Der ewige Jude*, in: [http://www.mythos-magazin.de /ideologieforschung/gj_propagandafilm.pdf](http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/gj_propagandafilm.pdf) (zuletzt eingesehen am 10.09.2018).
- Kluge, Friedrich, 1999: Etymologisches Wörterbuch der deutschen Sprache. Berlin, New York: Walter de Gruyter.
- Koschorke, Albrecht, 2012: Wahrheit und Erfindung. Grundzüge einer Allgemeinen Erzähltheorie. Frankfurt a. M.: Fischer.
- Lethen, Helmut, 1994: Verhaltenslehren der Kälte. Lebensversuche zwischen den Kriegen. Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Mayer, Verena/Koberg, Roland, 2006: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Hamburg: Rowohlt.
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael, 2012: Einführung in die Erzähltheorie. 9., erweiterte und aktualisierte Auflage. München: C. H. Beck.

- Menasse, Robert, 1992: Das Land ohne Eigenschaften. Wien: Sonderzahl.
- Mertens, Moira K., 2008: Die Ästhetik der Untoten in Elfriede Jelineks Roman „Die Kinder der Toten“ (Text basierend auf einer Magisterarbeit an der Humboldt-Universität zu Berlin). Auf der Homepage des Jelinek-Forschungszentrums, in: https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xdie_c3a4sthetik_der_untoten_mertens.pdf (zuletzt eingesehen am 10.09.2018).
- Millner, Alexandra, 2013: Schreibtraditionen, in: Jelinek-Handbuch. Pia Janke (Hg.). Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 36-40.
- Ottmers, Clemens, 2007: Rhetorik. 2. aktualisierte und erweiterte Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler.
- Sanders, Margarete, 1996: Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel „Totenauberg“. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Schmidt-Dengler, Wendelin, 1989: Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard. Wien: Sonderzahl.
- Sennholz, Klaus, 1985: Grundzüge der Deixis. Bochum: Studienverlag Dr. Norbert Brockmeyer.
- Soboczynski, Adam, 2007: Versuch über Kleist. Die Kunst des Geheimnisses um 1800. Berlin: Matthes & Seitz.
- Svandrlík, Rita, 2013: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier, in: Jelinek-Handbuch. Pia Janke (Hg.). Unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker. Stuttgart, Weimar: Metzler. S. 102-113.
- Traninger, Anita, 2013: Erzähler und persona. Rhetorik und Narratologie zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit, in: Wege moderner Rhetorikforschung. Klassische Fundamente und interdisziplinäre Entwicklung. Gregor Kalivoda und Gert Ueding (Hg.). Berlin, Boston: Walter de Gruyter. S. 185-210.
- Treude, Sabine, 2000: 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.

- Vocolka, Karl, 2010: Österreichische Geschichte. München: C. H. Beck.