

VI Fallstricke der (politischen) Literatur

Elfriede Jelineks Theatertexte konfigurieren Ordnungen des Postpolitischen – Ordnungen, in denen Einspruch, Kritik und Widerstand vom hegemonialen Diskurs absorbiert und neutralisiert werden. Dabei wirft das Verschwinden von Dissens und Konflikt die Frage auf, wie eine politische Literatur in der Gegenwart des Postpolitischen aussehen kann. Traditionelle Modelle engagierter Literatur fußen auf der Vorstellung von Literatur als Gegendiskurs, die angesichts der bestehenden Machtverhältnisse obsolet scheint. Wie ich im Folgenden zeigen möchte, ist in Jelineks Theatertexten dieser poetologische Komplex eingelagert; die Stücke entwerfen und verwerfen Modelle politischer Literatur und reflektieren das Verhältnis von Literatur, Gesellschaft und Politik, um ausgehend davon die Möglichkeiten einer zeitgemäßen Agonistik zu ergründen.

1 Literarische und politische Avantgarde (*Wolken.Heim.*, Ulrike Maria Stuart, *Am Königsweg*)

Mit Fichte, Hegel, Hölderlin und Kleist lässt Jelinek in *Wolken.Heim.* zentrale Protagonisten des nationalen Diskurses um 1800 zu Wort kommen, der „noch weitgehend von einigen wenigen Dichtern und Gelehrten bestimmt wird, die allerdings versuchen, mit ihren Beiträgen eine größere Leserschaft zu erreichen. Die Autoren arbeiten mit an der Etablierung der Nationaldebatte als gesamtgesellschaftlichen Diskurs.“¹ Die Nationaldebatte am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts stellt ein Elitenprojekt dar, das sich durch Heterogenität und Vielstimmigkeit auszeichnet: Während Schiller, Goethe, Hölderlin und die Frühromantiker ihre Hoffnung auf eine deutsche Kulturnation setzen, die der englischen, vor allem aber der französischen in nichts nachsteht, wird die „politische und militärische Auflehnung gegen die napoleonische Okkupation [...] von einem heftigen, bisweilen säbelrasselnden Nationalismus“ und „antifranzösische[m] Chauvinismus“² begleitet, die auch in der Literatur, Philosophie und Publizistik bei Autoren wie Kleist, Eichendorff, Arnim, Körner, Fichte, Arndt, Görres u. a. Spuren hinterlassen haben.³ Bei allen gravierenden Unterschieden lässt sich doch ein Berüh-

1 Hannes Höfer. *Deutscher Universalismus. Zur mythologisierenden Konstruktion des Nationalen in der Literatur um 1800*. Heidelberg: Winter, 2015, S. 19.

2 Detlef Kremer. *Romantik. Lehrbuch Germanistik*. 3. Aufl. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2007, S. 18.

3 Vgl. dazu auch Christoph Jürgensen. *Federkrieger. Autorschaft im Zeichen der Befreiungskriege*. Stuttgart: Metzler, 2018.

rungspunkt bzw. eine Kontinuität zwischen dem Universalismus der post-revolutionären und prä-Napoleonischen Ära und dem Nationalismus der Befreiungskriege, „der auf einer ideologischen Ausgrenzung des Fremden und einer Überstilisierung des Eigenen basiert“⁴, ausmachen: Beiden Programmatiken liegt ein Verständnis der Kunst als wegweisende, missionarische Kraft zugrunde, der bei der Gestaltung der deutschen (Kultur-)Nation eine zentrale Rolle zukommt. Hier und dort werden der Wert und die Funktion der Literatur außerliterarisch bemessen: Literatur bewährt sich als Medium der nationalen Identitätsstiftung, humanistischen Bildung, Erziehung zur politischen Freiheit oder militärischen Mobilmachung.

Detlef Kremer weist auf die Aporie hin, dass die kulturpolitische Orientierung der Literatur und Philosophie eigentlich „ganz gegen das klassische und romantische Autonomiepostulat“⁵ gerichtet ist. In der Tat definiert sich „[g]egen Ende des 18. Jahrhunderts, in Romantik und Weimarer Klassik, [...] avancierte Literatur über die Behauptung und Begründung ästhetischer Autonomie im Unterschied zur Zweckbestimmung der Wissenschaften und zur moralischen Funktion der Literatur der Aufklärung“.⁶ Das romantische und klassische Autonomiepostulat stellt den Gipfelpunkt autonomieästhetischer Bestrebungen des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts bei Moritz, Kant u. a. dar, welche vor dem Hintergrund der politischen und gesellschaftlichen Krise um 1800 einen enormen Aufschwung erfahren. Mehr denn je nimmt die Literatur der Kunstperiode für sich in Anspruch, der moralischen Bevormundung durch Staat und Kirche und der Verpflichtung auf äußere Zwecke zu entsagen, um jedoch desto vehementer dem Status quo in der Utopie eines auf Sittlichkeit, Freiheit und Tugendhaftigkeit fußenden ‚ästhetischen Staates‘⁷ (Schiller), ‚poetischen Staates‘⁸ (Novalis) oder ‚ästhetischen Gottesstaates‘⁹ (Hölderlin) einen kritischen Spiegel vorzuhalten. Die

4 Kremer. *Romantik*, S. 19.

5 Ebd., S. 21.

6 Ebd., S. 89.

7 Zu Schillers Konzept des idealen Staates siehe Friedrich Schiller. „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“. *Friedrich Schiller. Werke und Briefe in 12 Bänden. Bd. 8. Theoretische Schriften*. Hg. Rolf-Peter Janz. Frankfurt/M.: Deutscher Klassiker Verlag 1992, S. 556–676, hier S. 673. [27. Brief.]

8 Vgl. Novalis. „Blütenstaub“. *Novalis. Schriften. Bd. 2. Das philosophische Werk I*. Hg. Richard Samuel. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1981, S. 413–470, hier S. 468. [Nr. 122.]: „Der poetische Staat – ist der wahrhafte vollkommene Staat.“

9 Hölderlin spricht von der „heilige[n] Theokratie des Schönen“, die in „einem Freistaat“ wohnen muss, „und der will Platz auf Erden haben und diesen Platz erobern wir“. Friedrich Hölderlin. „Hyperion“. *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 10. Hyperion I*. Hg. Michael Knaupp und D. E. Sattler. Frankfurt/M.: Roter Stern, 1982, S. 341.

Autonomisierung der Literatur geht also mit ihrer Politisierung und Konstitution als distinkter Diskurs einher, der Fragen des politischen, gesellschaftlichen und kulturellen Miteinanders selbstbestimmt verhandelt und dadurch immer wieder auch in Opposition zum Feld der Macht gerät.

Insofern wäre mit Bourdieu entgegen der „gewöhnlich vorausgesetzten Antinomie zwischen dem Streben nach Autonomie (das die sogenannte ‚reine‘ Kunst, Wissenschaft oder Literatur kennzeichnet) und dem nach politischer Wirksamkeit“¹⁰ festzuhalten, dass eine sich als autonom setzende Literatur historisch gesehen erst die Möglichkeitsbedingung einer politisch engagierten Kunst darstellte. Bourdieu nennt in diesem Zusammenhang Émile Zola, der unter Berufung auf die Autonomie der Literatur „anlässlich der Dreyfus-Affäre in das politische Feld selbst [eingriff] [...], mit Waffen freilich, die keine politischen sind“.¹¹ Selbstredend lässt sich Bourdieus Befund nicht umstandslos auf die politische und literarische Situation in Deutschland um 1800 übertragen: Stellt Zolas Engagement die Vollendung einer Entwicklung des französischen Feldes zur Autonomie dar, so haben wir es in Deutschland am Anfang des neunzehnten Jahrhunderts mit einem Feld zu tun, dessen autonome Vorstöße einer argwöhnischen Prüfung, d. h. in einzelnen Fällen auch Sanktionierung und Zensur, durch staatliche Behörden unterstehen. Nicht nur aufgrund dieser Bestimmungen, sondern auch angesichts der Erfahrungen mit den Folgen politischer Umstürze in der Französischen Revolution wird in der deutschen Literatur in den wenigsten Fällen die direkte Konfrontation mit dem politischen System gesucht, stattdessen ein reformatorisches Programm vorgelegt, das Kunst und Politik gleichermaßen betrifft. Jedenfalls zeichnet sich bereits um 1800 ab, was für das literarische Feld der Moderne im Hinblick auf das Verhältnis von Kunst und Politik bestimmend werden sollte: Literarische Autonomisierung vollzieht sich nicht als Negation des Sozialen und Politischen, sondern bezeichnet die selbstautorisierte Freistellung der Kunst von äußeren Zwecken und Verpflichtungen, die die Partizipation an der gesellschaftlichen Öffentlichkeit ermöglicht.

Eine wichtige Stimme im ästhetischen Diskurs um 1800 ist Friedrich Hölderlin, dessen poetologische Dichtungen im Folgenden paradigmatisch für die Modernisierungstendenzen des literarischen Feldes der Kunstperiode beleuchtet und in ihrer Bedeutung für *Wolken.Heim*. dargelegt werden sollen. In der Forschung ist die Modernität von Hölderlins Schaffen herausgestellt und in diesem Zusammenhang auf den selbstreflexiven Modus seiner Texte hingewiesen worden: Hölderlins Gedichte und Briefe kreisen „unablässig um diesen modernen

¹⁰ Bourdieu. *Die Regeln der Kunst*, S. 525.

¹¹ Ebd., S. 213.

Versuch, dem dichterischen Tun eine vollkommene Legitimation und Autorität zu verleihen“.¹² Die Spannung zwischen Ideal und Wirklichkeit sowie die Frage nach der gesellschaftlichen Funktion der Kunst werden bei Hölderlin zum Maßstab der Legitimation des Dichters in der Moderne.¹³ Henning Bothe legt dar, dass das Verhältnis von Literatur und politischer Tat zentral für Hölderlins dichterisches Selbstverständnis ist.¹⁴ Dahin gehend zeugen Hölderlins Gedichte und Briefe von einer „Bewunderung [...] [für] den männlichen Helden der Tat, namentlich den Vollstreckern insurgenter Gewalt“¹⁵, was sich in einer fortwährenden, von tiefer Skepsis und „Ungenügen des Schriftstellers an seiner Tätigkeit“¹⁶ begleiteten Auseinandersetzung mit den Möglichkeiten der Dichtung niederschlägt: „Thatenarm und gedankenvoll“ (*An die Deutschen*¹⁷) sind für Hölderlin nicht nur die Deutschen, sondern vor allem die Dichter gegenüber den Weltgeschichte machenden Akteuren des politischen Geschehens; vice versa bleiben diese „unberührt“ von den Anstrengungen der *Hommes de lettres*, wie es exemplarisch in der Ode an Napoleon heißt:

Buonaparte

Heilige Gefäße sind die Dichter,
Worinn des Lebens Wein, der Geist
Der Helden, sich aufbewahrt,

Aber der Geist dieses Jünglings,
Der schnelle, müßt er es nicht zersprengen,
Wo es ihn fassen wollte, das Gefäß
Der Dichter laß ihn unberührt wie den Geist der Natur,
An solchem Stoffe
wird zum Knaben
der Meister
Er kann im Gedichte

12 Jochen Schmidt. *Die Geschichte des Genie-Gedankens 1750–1945. Bd. 1. Von der Aufklärung zum Idealismus*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1985, S. 404.

13 Vgl. Ulrich Gaier. „Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart“. *Hölderlin und die Moderne. Eine Bestandsaufnahme*. Hg. Gerhard Kurz, Ulrich Gaier, Valérie Lawitschka und Jürgen Wertheimer. Tübingen: Attempto-Verlag, 1995, S. 9–40, hier S. 25.

14 Vgl. Henning Bothe. „Vom Versuch, ein deutscher Tyrtäus zu sein. Notizen zum Verhältnis von Dichtung, politischer Tat und Nationalbewusstsein bei Hölderlin“. *Friedrich Hölderlin. Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur. Sonderband* (1996), S. 118–131.

15 Ebd., S. 119.

16 Ebd., S. 121.

17 Friedrich Hölderlin. „An die Deutschen“. *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 5. Oden II*. Hg. D. E. Sattler und Michael Knaupp. Frankfurt/M.: Roter Stern, 1984, S. 525–536, hier S. 526.

nicht leben und bleiben,
 Er lebt und bleibt
 in der Welt.¹⁸

Ausgehend von einem Ungleichgewicht zwischen dichterischem und heroischem Dasein, zwischen Wort und Tat zielt Hölderlins literarisches Schaffen auf die Rehabilitierung und Aufwertung der Dichtung als welt- und sinnstiftende Kraft ab. Bothe macht den „Ehrgeiz [...], Dichtung und geschichtliche Tat als gleichwertig zu erweisen“¹⁹, als zentrale Triebkraft von Hölderlins Schaffen aus und liest in diesem Sinne auch die Ode *An Eduard* entgegen landläufigen Tendenzen der Forschung, das Gedicht als Dokument der Distanzierung des Dichters von der politischen Tat und der Ablehnung politischer revolutionärer Praxis auszulegen, als ein Bekenntnis zur „engagierten Literatur [...], deren Metapher das Opfer ist. Kunst hat sich der Tat zu weihen, so fordert das Gedicht. [...] Verlangt wird die innige Verbindung von Poesie und Tat. Legitim ist nur eine Kunst, die die Tat herbeiruft, leitet und zum Sieg sporn.“²⁰

Literatur operiert für Hölderlin jedoch nicht im Modus der Nachträglichkeit und ist nicht darauf beschränkt, politisches Handeln im Nachhinein zu legitimieren, sondern ist als chronopolitisches Projekt ausgewiesen, das eine neue Zeitrechnung begründet, indem sie Maßstäbe für das gesellschaftliche Miteinander setzt. Der historische Vorrang der Kunst gegenüber einem überstürzten politischen Aktionismus, den es für Hölderlin nach der Erfahrung des Großen Terrors in Frankreich unbedingt zu vermeiden gilt, ergibt sich aus ihrem kontemplativen, entschleunigenden Moment. Ort dieses Be- und Gedenkens ist allgemein die Dichtung, vor allem aber die Dichtung, die auf deutschem Grund entsteht: „Ich glaube an eine künftige Revolution der Gesinnungen und Vorstellungsarten, die alles bisherige schaamroth machen wird. Und dazu kann Deutschland vielleicht sehr viel beitragen.“²¹ Gerade weil Deutschland „still, bescheiden“²², also verschont von revolutionären Unruhen und Gewaltexzessen

18 Friedrich Hölderlin. „Buonaparte“. *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 5. Oden II.* Hg. D. E. Sattler und Michael Knaupp. Frankfurt/M.: Roter Stern, 1984, S. 417 f.

19 Bothe. „Vom Versuch, ein deutscher Tyrtäus zu sein“, S. 121.

20 Ebd., S. 124.

21 Friedrich Hölderlin. „Brief an Johann Gottfried Ebel vom 10. Januar 1797“. *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 19. Stammbuchblätter, Widmungen und Briefe II.* Hg. D. E. Sattler und Anja Roos. Frankfurt/M., Basel: Stroemfeld, 2007, S. 270 f., hier S. 271.

22 Ebd.

geblieben ist, vermag es zur Geburtsstätte einer „höhere[n] Aufklärung“²³ zu avancieren und das Modell eines gesellschaftlichen Miteinanders in die Tat umzusetzen, das auf der „Idee schöner Menschlichkeit“²⁴ fußt. Hölderlin weist der deutschen Literatur eine Vorrangstellung im Projekt der universellen Aufklärung zu. „Der Beitrag Deutschlands zur Weltgeschichte ist die Poesie, als deren elementarer Bestandteil die Reflexion gesehen wird.“²⁵ Die Reflexion dient der Ausbildung eines „neuen Heroismus“²⁶, der durch seine Fundierung in der Kunst ein rationales, humanes Antlitz tragen soll.

Hölderlins Formulierung poetologischer und ästhetischer Prinzipien unter Bezug auf Heroenvorstellungen der griechischen Antike kann als paradigmatisch für kunstautonome und genieästhetische Ansätze betrachtet werden, wie Elisa Primavera-Lévy in ihrer Untersuchung der Verbindung von Vorstellungen des kämpfenden Heldentums und der sich im achtzehnten Jahrhundert ausbildenden Autonomieästhetik zeigt: „Die kulturelle Matrix hat beide [d. i. den kriegerischen Helden der antiken Mythen und Sagen und das kunstschaaffende Genie] in ihrem außergewöhnlichen, das normale menschliche Maß übersteigenden Sein als Vergleichsfiguren ausgeformt.“²⁷ Primavera-Lévy zeichnet anhand von Moritz' genieästhetischen Darlegungen, Nietzsches intellektuellem „Heroismus der Wahrhaftigkeit“²⁸ und Jüngers Konzeption eines autonomen Genies des Grabenkampfes nach, dass die Künstlertypologie des Heldengenies einen zentralen Topos moderner Autonomieästhetiken bezeichnet. Die Ablösung des künstlerischen Produktionsprozesses von ökonomischen Nützlichkeitsabwägungen und Verwertungslogiken ging demnach bereits bei Moritz mit einer Verabsolutierung der literarischen Schöpfungstat einher, deren Vorbild²⁹ im antiken Heldenethos aus-

23 Friedrich Hölderlin. „Fragment philosophischer Briefe“. *Friedrich Hölderlin. Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Bd. 14. Entwürfe zur Poetik*. Hg. Wolfram Groddeck und D. E. Sattler. Frankfurt/M.: Roter Stern, 1979, S. 11–49, hier S. 48.

24 Friedrich Strack. „Hölderlins ästhetische Absolutheit“. *Revolution und Autonomie. Deutsche Autonomieästhetik im Zeitalter der Französischen Revolution. Ein Symposium*. Hg. Wolfgang Wittkowski. Tübingen: Niemeyer, 1990, S. 175–189, hier S. 176.

25 Bothe. „Vom Versuch, ein deutscher Tyrtäus zu sein“, S. 126.

26 Ebd., S. 131.

27 Elisa Primavera-Lévy. „Helden der Autonomie. Genieästhetik und der Heroismus der Tat“. *Ästhetischer Heroismus. Konzeptionelle und figurative Paradigmen des Helden*. Hg. Nikolas Immer und Mareen van Marwyck. Bielefeld: transcript, 2013, S. 63–81, hier S. 63.

28 Ebd., S. 72.

29 Primavera-Lévy stellt klar, dass die antiken Heldenfiguren „ganz und gar nicht frei von heteronomen, außer ihrem kriegerischen Werke liegenden Intentionen und Bestrebungen“ waren. „Die griechischen Helden kämpften ferner nicht, wie in späterer Historiographie oft angenommen, aus naiver Freude oder im freien Spiel der Betätigung der eigenen Kraft, sondern in der

gemacht wurde. Primavera-Lévy weist zugleich jedoch auch auf den fragilen, aporetischen Charakter moderner Autonomieästhetiken hin: Die Vorstellungen des Selbstzwecks und der Selbstgenügsamkeit des Kunstwerks vermögen den Wunsch nach Wirkung und Zeugenschaft nicht zu neutralisieren, weshalb das Geistergespräch und der postume Ruhm durch nachgeborene Rezipient/-innen, „die das Unzeitgemäße der Tat endlich adäquat aufzunehmen und zu schätzen wissen“, als „[g]ängige Trostfigur[en] im Diskurs der autonomen Künste“³⁰ zum Einsatz kommen.

Hölderlins poetologische Reflexionen bewegen sich in genau diesem Spannungsfeld zwischen Autonomie und Heteronomie, Selbstgenügsamkeit und Sendungsbewusstsein, Innerlichkeit und Äußerlichkeit, Reflexion und Aktion, künstlerischem Heroismus und der Angst vor der Belanglosigkeit und Minderwertigkeit des Dichters. Und es sind just diese poetologischen und kunsttheoretischen Diskurse des Heroismus und Aktionismus, vor deren Hintergrund das deutschnationale Raunen in *Wolken.Heim.* entfaltet wird:

Aber wir Guten, auch wir sind tatenarm und gedankenvoll! Wir! Aber kommt, wie der Strahl aus dem Gewölke kommt, aus Gedanken vielleicht, geistig und reif die Tat? (WH, 139) [Der Text nimmt in diesem Auszug Bezug auf Hölderlins Ode *An die Deutschen.*]

Wir leben vorzugsweise in der Innerlichkeit des Gemüts und des Denkens. In dieser einsiedlerischen Einsamkeit des Geistes beschäftigen wir uns damit, bevor wir handeln, erst die Grundsätze, nach denen wir zu handeln gedenken, sorgfältigst zu bestimmen. Daher kommt es, dass wir etwas langsam zur Tat schreiten vor den Heiligtümern, den Waffen des Worts, die scheidend ihr uns, den Ungeschickteren zurücklassend. (WH, 152) [Der Text nimmt in diesem Abschnitt Bezug auf Hölderlins Ode *Am Quell der Donau.*]

Der intellektuelle und ästhetische Heroismus wird im Theatertext in der Rede des Wir zu einer nationalen Befindlichkeit erhoben und im Kontext des nationalen Geschichtsraums in seiner Destruktivität vorgeführt. Schließlich ist die Aktivierung des Wir in *Wolken.Heim.* als chauvinistischer Rundumschlag gestaltet: „Und wie Furien zerstören wir die Nachbarschaft, wo andre gewachsen sind.“ (WH, 142) „Der Übergang vom Geist zur Tat geht Hand in Hand mit der Verdrängung und Vernichtung der ‚Minderwertigen‘ und der Einnahme ihres Raums“.³¹ Jelineks Fortführung des ästhetischen Diskurses mit nationalistischen Mitteln kann man als spöttische Kommentierung der Kluft zwischen deutschem Anspruch und deutschem Sein verstehen; die Dekonstruktion des Narrativs der Deutschen als

heroischen Gesellschaft herrschte stattdessen ein stetiger Kampf um soziale Hierarchie und Status, und diese hingen wesentlich von der Kriegsleistung des Einzelnen ab.“ Ebd., S. 69.

³⁰ Ebd., S. 75.

³¹ Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 539.

Volk der Dichter und Denker stellt ein wiederkehrendes Thema in Jelineks Œuvre dar.³² Vor allem aber liest sich Jelineks Übersetzung poetologischer Figuren in nationalistische Diskurse als kunstkritische Positionierung und Problematisierung der Allianz von Wort und Tat, Kunst und Politik in der Moderne. Mit Hölderlin rekurriert Jelinek auf eine ästhetische und philosophische Tradition, die den Führungsanspruch der Deutschen in der deutschen Sprache, Kunst und Kultur begründet und so eine enge Verbindung zwischen Literatur/Philosophie und Politik stiftet.

Jelineks Vorbehalte gegen die Engführung von Kunst und Politik werden in dem Theatertext performativ umgesetzt. Hölderlins heroische, vaterländische Gesänge bilden eine Steilvorlage für den nationalistischen und chauvinistischen Diskurs in *Wolken.Heim*. Zweifelsohne handelt es sich bei dieser Deutung der Gedichte um eine widerrechtliche Aneignung, die über den genuin humanistischen Gehalt von Hölderlins Poetik hinwegsieht. Zugleich darf jedoch nicht außer Acht gelassen werden, dass die Übersetzung ästhetischer Reflexionen in politische Kontexte *pro forma* immerhin die Einlösung von Hölderlins dichterischem Anspruch und heroischem Selbstverständnis bezeichnet. Indem Jelinek Hölderlins poetologisches Programm unter historischen Bedingungen weiterdenkt, weist sie auf die Problematik einer die Verbindung von Leben und Kunst suchenden Literatur hin, die sich als „Vorspiel und Vorkampf“³³ zur Revolution der politischen und gesellschaftlichen Verhältnisse versteht. Damit positioniert sich Jelinek feldstrategisch gegen das historische Leitbild einer vertikal ausgerichteten Avantgarde-Position und damit gegen eine Literatur, die sich nicht nur als Wegbereiterin einer neuen Kunst begreift, sondern auch eine gesellschaftspolitische Vorreiterrolle in Anspruch nimmt, die „nicht nur eine radikale Neuerung künstlerischer Formen und der einzelnen Künste [...] bewirken, sondern zugleich eine gänzlich neue Auffassung von Kunst und eine neuartige Positionierung der Kunst in der Gesellschaft“³⁴ durchsetzen möchte. Dieses avantgardistische Leitbild erweist sich als intertextuelles Selektionsprinzip von *Wolken.Heim*: Hölderlins Konzeption der Dichtung als politische Ersatzhandlung, Fichtes Erklärung der Deutschen zur führenden Kulturnation, Hegels Darlegung der welthistorischen

32 So heißt es in *Rechnitz (Der Würgeengel)* betreffend die Dialektik von deutscher Kultur und Barbarei: „Alle Deutschen sind ein Ziel und haben ein Ziel. Ihre Stimme, ihre Vordenkerstimme stimmt, sie erschallt immer, bevor der Deutsche, der seine Macht mit Gewalt gleichsetzt und dann noch etwas Moral hineinrührt, bevor er Millionen in die Öfen schiebt, überhaupt denkt.“ (Re, 78)

33 Gaier. „Hölderlin, die Moderne und die Gegenwart“, S. 29.

34 Hubert van den Berg und Walter Fähnders. „Die künstlerische Avantgarde im 20. Jahrhundert – Einleitung“. *Metzler Lexikon Avantgarde*. Hg. dies. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2009, S. 1–19, hier S. 1.

Überlegenheit Europas und das Selbstverständnis der RAF als linke Avantgarde stellen historische Spielarten einer Führungsmentalität dar, die auf der Überzeugung einer geistigen, intellektuellen oder sprachlichen Vorrangstellung gründet und einen chauvinistischen Habitus produziert.

Ergündet Jelinek mit der Transformation der idealistischen Intertexte die Bedingungen für eine unheilvolle Verbindung der politischen und kulturellen Sphäre, so lässt sie mit Heidegger einen Intellektuellen zu Wort kommen, der den Anschluss der Philosophie an die politische Praxis tatsächlich gesucht und zeitweise auch verwirklicht hat. Die Kontroverse um Heideggers Verhältnis zum Nationalsozialismus hält bis heute an und wird durch die Publikation bisher der Öffentlichkeit nicht zugänglicher Dokumente (wie zuletzt 2014 der *Schwarzen Hefte*) immer wieder angeheizt. Fest steht, dass Heidegger NSDAP-Mitglied und 1933/34 Rektor der Freiburger Universität war. In diese Zeit fällt auch seine Rektoratsrede *Die Selbstbehauptung der deutschen Universität*, aus der in *Wolken.Heim.* fast wortgetreu zitiert wird. Heidegger hatte sich bereits in den 1920er Jahren für die Notwendigkeit einer grundlegenden Universitätsreform ausgesprochen³⁵ und legte als Rektor das Konzept einer Neuorganisation der Universität nach antikem Vorbild vor. Dabei wendet er sich gegen Vorstellungen von Wissen und Wissenschaft als Selbstzweck, also gegen „die reine Betrachtung, die nur der Sache in ihrer Fülle und Forderung verbunden bleibt“³⁶, und formuliert das Desiderat einer Wissenschaft, die die Anbindung an das Leben sucht und damit sowohl die Trennung von Theorie und Praxis, Wissen und Handeln als auch die „Verkapselung der Wissenschaften in gesonderte Fächer“³⁷ aufzuheben vermag. Dieses holistische Ideal macht Heidegger als „Wesen der Wissenschaft“³⁸ geltend, das er am Anfang der abendländischen Wissenschaftsgeschichte in der antiken griechischen Philosophie verwirklicht sieht:

Denn einmal geschieht die ‚Theorie‘ nicht um ihrer selbst willen, sondern einzig in der Leidenschaft, dem Seienden als solchem nahe und unter seiner Bedrängnis zu bleiben. Zum andern aber kämpfen die Griechen gerade darum, dieses betrachtende Fragen als eine, ja als die höchste Weise der *energeia*, des ‚am-Werke-Seins‘, des Menschen zu begreifen und zu vollziehen. Nicht stand ihr Sinn danach, die Praxis der Theorie anzugleichen, sondern

35 Zu Heideggers Kritik am Universitätssystem vgl. Holger Zaborowski. *„Eine Frage von Schuld und Irre?“ Martin Heidegger und der Nationalsozialismus*. Frankfurt/M. 2008; Pierre Bourdieu. *Die politische Ontologie Martin Heideggers*. Frankfurt/M.: Syndikat, 1975.

36 Martin Heidegger. „Die Selbstbehauptung der deutschen Universität“. *Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd. 16. Reden und andere Zeugnisse eines Lebensweges 1910–1976*. Hg. Hermann Heidegger. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2000, S. 107–117, hier S. 109.

37 Ebd., S. 111.

38 Ebd., S. 110.

umgekehrt, die Theorie selbst als die höchste Verwirklichung echter Praxis zu verstehen. Den Griechen ist die Wissenschaft nicht ein ‚Kulturgut‘, sondern die innerst bestimmende Mitte des ganzen volklich-staatlichen Daseins. Wissenschaft ist ihnen auch nicht das bloße Mittel der Bewußtmachung des Unbewußten, sondern die das ganze Dasein scharfhaltende und es umgreifende Macht.³⁹

Genau dieses Programm der Rückbindung der Wissenschaft an Leben und Praxis macht nach Holger Zaborowski die Rektoratsrede zum „Dokument einer Annäherung an die nationalsozialistische Idee“.⁴⁰ Die Verwurzelung der Philosophie im Alltäglichen und Historisch-Konkreten profiliert Heidegger als völkische Bestimmung der Wissenschaft: „Und die geistige Welt eines Volkes ist nicht der Überbau einer Kultur, sowenig wie das Zeughaus für verwendbare Kenntnisse und Werte, sondern sie ist die Macht der tiefsten Bewahrung seiner erd- und bluthaften Kräfte als Macht der innersten Erregung und weitesten Erschütterung seines Daseins.“⁴¹ Existentialistische Betrachtungen des Daseins in *Sein und Zeit* (1927) sind in Heideggers Denken der 1930er Jahre einer gemeinschaftlich-völkischen Definition des Daseins gewichen.⁴² In den *Schwarzen Heften* reflektiert er diese Fokusverschiebung zum geschichtlich-völkischen, d. h. auch räumlichen Denken als Neuformulierung der „*Metaphysik als Meta-politik*“⁴³: „Die *Metaphysik des Daseins* muss sich nach ihrem innersten Gefüge vertiefen und ausweiten zur *Metapolitik des geschichtlichen Volkes*.“⁴⁴ Die Sprache der völkisch ausgerichteten Fundamentalontologie weist mit der Verwendung pedologischer Begrifflichkeiten und Denkfiguren (Boden, Fundament, Verwurzelung, Volk usw.) eine frappierende Ähnlichkeit zu der nationalsozialistischen Blut-und-Boden-Rhetorik auf. Obgleich Heideggers Volksbegriff nicht rassistischen oder biologistischen Ursprungs ist, sondern eher an romantische Traditionen und Ideale der Gemeinschaft und Einheit anknüpft,⁴⁵ zeigt sein Konzept des Metapolitischen eine Anschlussfähigkeit an die NS-Ideologie.

39 Ebd., S. 109f.

40 Zaborowski. „*Eine Frage von Schuld und Irre?*“, S. 271.

41 Heidegger. „Die Selbstbehauptung der deutschen Universität“, S. 112.

42 Zum Verhältnis von Heideggers Frühwerk zu seiner Philosophie der 1930er Jahre (metapolitische Wende) vgl. Marion Heinz und Sidonie Kellerer (Hg.). *Martin Heideggers „Schwarze Hefte.“ Eine philosophisch-politische Debatte.* Berlin: Suhrkamp, 2016; hier vor allem die Beiträge von Emmanuel Faye und Marion Heinz.

43 Martin Heidegger. „Überlegungen und Winke III“. *Martin Heidegger. Gesamtausgabe. Bd. 94. Überlegungen II-VI (Schwarze Hefte 1931–1938).* Hg. Peter Tawny. Frankfurt/M.: Vittorio Klostermann, 2014, S. 107–199, hier S. 116.

44 Ebd., S. 124.

45 Vgl. Zaborowski. „*Eine Frage von Schuld und Irre?*“, S. 315.

Die Rektoratsrede erschöpft sich jedoch nicht nur in wissenschaftstheoretischen Darlegungen, sondern stellt auch konkrete Maßnahmen der Neuorganisation des universitären Lebens vor, auf die auch Jelineks Text referiert (vgl. WH, 151). Die Bindung der Studierenden an die völkische Gemeinschaft soll nach Heidegger durch das Erbringen von „Diensten“ realisiert werden: Der Arbeitsdienst, also das „mittragende[...] und mithandelnde[...] Teilhaben am Mühen, Trachten und Können aller Stände und Glieder des Volkes“, kommt der Bindung an die Volksgemeinschaft zugute; im Wehrdienst wird die „Bindung an die Ehre und das Geschick der Nation“ organisiert; der Wissensdienst schafft schließlich die „Bindung an den geistigen Auftrag des deutschen Volkes“.⁴⁶ Heidegger konzipiert die Universität als Schmiede einer in der völkischen Gemeinschaft verwurzelten Elite, wobei der Philosophie als Leitwissenschaft eine besondere Funktion als gestaltende gesellschaftliche Kraft zukommt. Der historische Auftrag der Philosophie liegt darin, eine geistige Erneuerung des Volkes zu bewirken: „Indem das deutsche Volk es selbst wird, wird zugleich der neue Anfang des Denkens möglich.“⁴⁷

Die Brisanz der Rektoratsrede besteht darin, dass es Heidegger gelungen ist, „die existentialen und ontologischen Kategorien [...] dem geschichtlichen ‚Augenblick‘ zu unterstellen“⁴⁸, also Politik im Feld der Philosophie zu denken und in dieser „ungewöhnlichen Übertretung des akademischen Gebots der Neutralität [...] die [...] Frage nach dem ‚politischen Denken‘ des Philosophen“⁴⁹ zu stellen. Dabei bewegt sich Heideggers politisches Denken vor allem in philosophisch-ontologischen, universitären und kulturellen Kontexten, deren Reformation er als Voraussetzung einer neuen gesellschaftspolitischen Ordnung verstanden wissen will. In diesem Sinne hat Zaborowski sicherlich Recht, dass es Heidegger „also auch hier weniger um eine politisch bestimmte Universität, sondern viel eher um eine universitär bestimmte Politik geht“.⁵⁰ Die Ambiguität der Rektoratsrede, sprachlich-rhetorisch und z.T. auch konzeptuell eine Konformität mit den ideologischen Maximen des Nationalsozialismus aufzuweisen, dabei jedoch in zentralen ideologischen Fragen davon abzuweichen, ist letztlich darauf zurückzuführen, dass Heidegger in der nationalsozialistischen Bewegung und der Stimmung des ‚nationalen Aufbruchs‘ die historische Möglichkeit einer konser-

⁴⁶ Vgl. Heidegger. „Die Selbstbehauptung der deutschen Universität“, S. 113f.

⁴⁷ Marion Heinz. „Seinsgeschichte und Metapolitik“. *Martin Heideggers „Schwarze Hefte.“ Eine philosophisch-politische Debatte*. Hg. Marion Heinz und Sidonie Kellerer. Berlin: Suhrkamp, 2016, S. 122–143, hier S. 130.

⁴⁸ Bourdieu. *Die politische Ontologie Martin Heideggers*, S. 78.

⁴⁹ Ebd., S. 38.

⁵⁰ Vgl. Zaborowski. „Eine Frage von Schuld und Irre?“, S. 282.

vativen Kulturrevolution sah, deren Fürsprecher und Akteur er seit den 1920er Jahren war.

Die durch Heideggers nationalsozialistisches Engagement aufgeworfene Frage nach den Möglichkeiten, Grenzen und Gefahren der Politisierung der Wissenschaft zeigt bis heute eine ungebrochene Aktualität. So rekurriert Slavoj Žižek in seinem Plädoyer für einen intellektuellen Kampf um politische Veränderungen im einundzwanzigsten Jahrhundert auf Heideggers Verstrickungen mit dem Nationalsozialismus und ergreift Partei für dessen politisches Engagement: „Sein NS-Engagement war nicht ‚völlig falsch‘ – das Tragische ist, dass es *fast richtig* war, indem es die Struktur eines revolutionären Akts aufwies, die dann aber durch ihre faschistische Verzerrung zerstört wurde.“⁵¹ Zugleich ist Heidegger in seinem Irrtum aber auch zur Symbolfigur für die Gefahren der Allianz von Kunst/Wissenschaft und Politik geworden. Auch Jelinek gibt zu verstehen, dass ihr intertextuelles Interesse an Heidegger von der Verblendung und Selbstüberschätzung des Denkers herrührt:

I was interested in a nativist philosopher who wanted to guide the *Führer* – to lead the leader as it were – this thinker in his own misguidedness. One can't breathe spirit into *unspirit*, just as one can't breathe Christianity into the Antichrist. How could thinking be so deluded as to believe that it could influence a fascist state?⁵²

Sinngemäß diffamiert Jelinek auch in *Am Königsweg* in Anspielung an Heidegger die Vorstellung, Kunst, Philosophie und Wissenschaft könnten auf das Feld der Macht direktiv oder korrektiv einwirken, ohne ihre Unabhängigkeit einzubüßen, als Selbstverblendung und Selbstabschaffung: „Der Denker will den Führer führen, hat ihn aber irgendwo, auf halber Strecke, verloren, weil er ein Signal, das alle Völker gehört haben, nur er nicht, übersehen hat, verloren an einem Ort, wo er nichts verloren hatte, der arme Denker. [...] Das Denken fällt in sich zusammen, ohne daß der Denker es gemerkt hat.“ (AM, 7)

In *Wolken.Heim*. lässt Jelinek Heidegger in der zweiten Hälfte des Theater textes zu Wort kommen, dramaturgisch gesehen also zu einem Zeitpunkt, an dem die am Anfang des Textes thematisierte Spannung zwischen Wort und Tat in einen Diskurs des Aktionismus und De zisionismus umschlägt. Jelinek zitiert Heideggers Programm der studentischen Dienste (vgl. WH, 151) und die Bestimmung des „Wille[ns] zur Wissenschaft als Wille zum geschichtlichen geistigen Auftrag des

51 Slavoj Žižek. *Die bösen Geister des himmlischen Bereichs. Der linke Kampf um das 21. Jahrhundert*. Frankfurt/M.: Fischer, 2011, S. 74.

52 Gitta Honegger und Elfriede Jelinek. „This German Language... An Interview with Elfriede Jelinek“. *Theater New Haven CT*. 25.1 (1994), S. 14–22, hier S. 16.

deutschen Volkes“ (WH, 149) und setzt diese echoartig mit Hölderlin und den RAF-Stimmen in Beziehung. Durch diese Montage wird eine Wechselrede zwischen Heidegger und RAF, Alt und Jung, Professorenschaft und Studierenden erzeugt, die von Hölderlin umrahmt wird und so eine geschichtliche Kontinuität suggeriert. Jenseits von inhaltlichen Bestimmungen wird Heideggers Vermengung des Politischen und Philosophischen in *Wolken.Heim*. als naiv und in seiner Naivität verhängnisvoll ausgewiesen, insofern sie nicht nur – wie der Text auf sprachlicher Ebene aufzeigt – in gefährliche Nähe zu chauvinistischen Ideologien gerät, sondern sich auch als ideologische Matrix und Legitimationsgrundlage von Gewalt überlebt.

In der Tat wird auch in der Forschung auf den Heideggerianisch-existentialistischen Duktus des Linksterrorismus und die geistesgeschichtlichen Verbindungslinien der antiautoritären Bewegung (so etwa hinsichtlich des Dezisionismus und Voluntarismus) zur Existenzphilosophie des zwanzigsten Jahrhunderts hingewiesen.⁵³ Vor allem legt das Stück Korrespondenzen zwischen künstlerisch-philosophischem und terroristischem Diskurs nahe, die in dem beiderseitigen Führungsanspruch und Selbstverständnis als politische Avantgarden liegen. Im Einsatz der RAF-Stimmen in *Wolken.Heim* wird deutlich, dass es Jelinek nicht ausschließlich um die Demaskierung und Diffamierung rechter Ideologie geht, sondern dass der ideologische Habitus per se an den Pranger gestellt wird. Die RAF-Stimmen vermögen im chauvinistischen Raunen aufzugehen, weil sie die Sprache des Absoluten und Heroischen, die Rhetorik des radikalen Bruchs und pathetischen Neuanfangs sowie die Selbstautorisierung des Individuums oder einer Gruppe zur Führungsinstanz mit dem deutschnationalen Chor gemein haben. In *Ulrike Maria Stuart* wird dieser Führungsanspruch explizit zum Thema gemacht und als Machtdünkel sowie Selbsttäuschung ausgestellt:

Wir sind die Führung, daran darf nun wirklich niemand zweifeln, nein, auch du nicht, du mußt uns als Führung endlich anerkennen, ganz egal wie unsere Gruppe heißt, [...]. (UMS, 89)

Wir sind das Volk, wir sprechen für das Volk, das leider heute nicht mehr selber sprechen kann, es hat das wohl verlernt und ist heut nicht zu Haus, es ist nie da, wenn mans braucht; [...]. (UMS, 78)

Während im ersten Zitat die interne Gruppenstruktur angesprochen und Gudrun Ensslins/Andreas Baaders Führungsanspruch gegenüber Ulrike Meinhof als

53 Vgl. z.B. Wolfgang Kraushaar. „Entschlossenheit: Dezisionismus als Denkfigur. Von der antiautoritären Bewegung zum bewaffneten Kampf“. *Die RAF und der linke Terrorismus*. Bd. 1. Hg. ders. Hamburg: Hamburger Edition, 2006, S. 140 – 156.

Narzissmus offengelegt wird, wird im zweiten Textauszug der Repräsentationsanspruch der RAF gegenüber den Entrechteten und Ausgebeuteten, für die sie einzustehen und zu sprechen glaubt, als Phantasma markiert, das die Existenz der Vereinigung begründet und der Legitimation der terroristischen Gewalt dient. Das Stück führt allerdings gerade die Abwesenheit des Referenten der revolutionären Rede.

In diesem Sinne argumentiert Klaus Theweleit, dass die RAF-Terrorist/-innen „nicht Opfer einer ganz bestimmten Ideologie von rechts oder links, sondern vom ideologischen Verhalten allgemein“⁵⁴ waren. Dieses ideologische Verhalten bestimmt Theweleit als einen abstrakten Radikalismus, den er als Schnittpunkt zwischen Kunst und Terrorismus und als Grund für die Solidarität der 1970er-Kunstszene mit der terroristischen Vereinigung ausmacht. Künstler wie Gerhard Richter, Alexander Kluge und Volker Schlöndorff sympathisierten demnach mit der RAF nicht „wegen einer Übereinstimmung mit ihren Zielen oder Ideen, sondern aus einer abstrakten Identifikation mit deren exzeptioneller Lage: ihrer radikalen Isolation, ihrer Verfolgung [...]. Darin der Tenor, auch der Künstler-Avantgardist will *Änderungen mit größter Radikalität*; er ist darin strukturell ein *Verfolgter*‘ [...].“⁵⁵ Dieser ästhetische Habitus des abstrakten Radikalismus kann mit Theweleit bis in die Literatur der Moderne zurückverfolgt werden:

An Radikalisten wie Benn oder Hamsun oder Céline oder Pound für die 30er, 40er Jahre, habe ich beschrieben, dass ihre Verbindung mit dem Politischen, in ihrem Fall den Nazis, nicht aus ihrer primär faschistischen oder nazistischen ‚Ideologie‘ herkommt, sondern aus ihrem Führungsanspruch im Artistischen. Diesen verwechseln sie – Qualen ihrer ‚Bedeutungslosigkeit‘ im Realen ausgesetzt und in die Leere katapultiert – mit Führerpositionen im Politischen: sie nehmen – von gleich zu gleich, wie sie glauben, von Genie zu Führer, – Kontakt auf mit diesen Führungen.⁵⁶

Ebenso lässt Jelineks Inbezugsetzung der RAF-Zitate zu den anderen Intertexten (vor allem Hölderlin und Heidegger) die radikale Geste als Nahtstelle zwischen Kunst und gewaltsamer Politik hervortreten und verortet den linken Terror so in einer geistesgeschichtlichen, vor allem aber ästhetischen Tradition. Dabei wird die Verbindung von Kultur und Politik in allen ihren historischen Variationen als problematisch ausgewiesen: Der abstrakt-ästhetische Radikalismus der RAF, Hölderlins von Jelinek reinszenierte faschistische Vereinnahmung und Heideggers metapolitischer Pakt mit dem NS-Regime lesen sich als Beispiele der Irrun-

⁵⁴ Theweleit. „Bemerkungen zum RAF-Gespent“, S. 68.

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Ebd., S. 70.

gen und Wirrungen, des Scheiterns der Kunst und Philosophie in der politischen Praxis. *Wolken.Heim.* muss in diesem Sinne als kunstkritische Positionierung und Reflexion der Möglichkeiten und Grenzen politischer Literatur verstanden werden: Literatur und Philosophie, die mit einem (revolutionären) Führungsanspruch auftreten und die Nähe zum Feld der Macht suchen, machen sich für Jelinek immer dort korrumpierbar, wo sie – sei es auch nur rhetorisch – Eingeständnisse an die Machthaber/-innen machen. Jelinek nimmt deutlich Abstand von einer politischen Kunst, die die Merkmale Heroismus, Führungsanspruch, Verbindung von Kunst und Leben und Radikalismus trägt und historisch gesehen eine vertikal ausgerichtete Avantgarde-Position bezeichnet, die ihre Vorläufer in der Genieästhetik der Kunstperiode findet. Diese Distanzierung spiegelt die sich seit den 1960er Jahren vollziehende Transformation der Avantgardeposition „von einer dominant vertikalen in eine dominant horizontale Ausrichtung“⁵⁷ wider. In *Wolken.Heim.* kommt diese Transformation zum einen in der politischen Verurteilung des avantgardistischen Anspruchs auf eine gesellschaftspolitische Vorerrolle zum Tragen, zum anderen in der Strategie der Verflachung des in den Intertexten vorgebrachten elitären Diskurses (vgl. Kapitel VII.2).

So handelt es sich bei *Wolken.Heim.* um einen Text, der die deutsche Geschichte und die deutsche Gegenwart zum Gegenstand hat und eine unheilvolle Kontinuität zwischen beiden stiftet. *Wolken.Heim.* ist aber auch ein Text, der nach dem Ort der Literatur in diesem Gewaltkontinuum fragt und problematisiert, dass Kunst immer schon Teil des Schuldzusammenhangs gewesen ist – entweder als illegitime Aneignung oder via Selbstautorisierung als kulturelle und politische Avantgarde. Jelinek erteilt mit dem Theater text eine Absage an Literaturen mit Führungsanspruch; angesichts der Verstrickungen von Kunst und Kultur in die Geschichte des zwanzigsten Jahrhunderts erscheint es für die Autorin im höchsten Grad geschichtsvergessen, Literatur eine Leitfunktion in der Gesellschaft zuzuweisen.

2 Kunstreligion – Exklusivität und Exklusion (*Wolken.Heim.*, *Rein Gold*)

Jelineks Problematisierung der Verflechtung von Kunst und Politik zieht die Frage nach sich, inwiefern der Rückzug der Literatur aus dem Feld der Macht nicht die bessere, da ‚sicherere‘ Alternative bezeichnet: Wo Kunst die Niederungen des Politischen nicht berührt, kann sie sich schließlich auch nicht die Hände

57 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 436. Vgl. dazu Kapitel IV.4.2.

schmutzig machen. Dass Jelinek diese Option im Umfeld der Entstehung von *Wolken.Heim.* reflektiert und wie sie sich dazu verhält, soll im Folgenden dargelegt werden.

Auch wenn Jelinek ihre Kritik an künstlerischer Selbsterhöhung anhand des literarischen und philosophischen Kanons formuliert, darf nicht vergessen werden, dass ihre Auseinandersetzung mit ästhetischem Elitarismus eine zeitgeschichtliche Signatur trägt. Der literarischen Aktualität des Stückes trägt die Autorin in poetologischen und gesellschaftspolitischen Stellungnahmen Rechnung. Angesprochen auf ihre Einschätzung der politischen Entwicklungen nach der Wiedervereinigung, welche sie auf „erstaunliche Weise“⁵⁸ vorweggenommen habe, äußert sich Jelinek besorgt über das Erstarken einer neuen „rechte[n] Intelligenz“ in Deutschland und konkretisiert auf Anregung der Interviewerin ihre Zeitdiagnose in Hinblick auf den Schriftsteller und Dramatiker Botho Strauß:

Das muss ja immer schon in ihm gewesen sein, nun jetzt hat er das Gefühl, da kann er auch ein Programm daraus machen. ‚Die Verachtung des Soldaten‘ – wo hätte sich noch vor fünf Jahren einer getraut, diesen Satz hinzuschreiben? Diese Singularismen sind ja reine Nazi-Sprache. Zu sagen, das Große (das ist eigentlich Heidegger) das steht im Sturm und nicht in Frage, das ist eigentlich ein fataler Übersetzungsfehler aus dem Griechischen, da steht ‚das Große steht im Sturm‘, was bedeutet, dass es fallen wird. [...] Und jetzt kommen diese Pseudo-Denker der neuen Größe, die das Große wie eine Fahne im Sturm richten wollen. [...] Der doppelte Boden der Sprache geht wieder verloren. Das Wissen, dass das eine auch das andere bedeuten kann, diese Brüchigkeit wird herausgenommen.⁵⁹

Jelinek nimmt hier Bezug auf Strauß' Essay *Anschwellender Bocksgesang* (1993), bei dem es sich um eine in der Tradition der genaueklärerischen, romantisch-konservativen Kulturkritik stehende Gegenwartspolemik⁶⁰ handelt, in der der Autor seinen Unmut über den Verlust des Mythischen, Religiösen und Heroischen bekundet. Ursache für diese negative Entwicklung ist für Strauß die liberale, konsumorientierte und medialisierte Gesellschaft, in der staatstragende Institutionen (Militär, Kirche) und Werte („Eros“, „Tradition“ und „Autorität“) von der „deutsche[n] Nachkriegsintelligenz“ aus einem „verklebten deutschen Selbst-

58 Kathrin Tiedemann und Elfriede Jelinek. „Das Deutsche scheut das Triviale“. *Theater der Zeit* 6 (1994), S. 34–39, hier S. 37.

59 Ebd., S. 38.

60 Zu den geistesgeschichtlichen Bezugspunkten des Essays vgl. auch Richard Herzinger. „Die Heimkehr der romantischen Moderne. Über ‚Ithaka‘ und die kulturphilosophischen Transformationen von Botho Strauß“. *Theater heute* 8 (1996), S. 7–12; Martin Tauss. *Rhetorik des Rechten. Botho Strauß' konservative Kulturkritik im „Anschwellenden Bocksgesang“*. Diplomarbeit Universität Wien, 1999.

hass“⁶¹ heraus erodiert worden sind. Der vermeintlichen Herrschaft der Masse und den Profanierungen bzw. „politischen Relativierungen von Existenz“⁶² begegnet Strauß mit einem ästhetischen Aristokratismus und der Beschwörung eines mythisch-tragischen Weltverhältnisses, womit er die Deutschen auf kommende Überlebenskämpfe⁶³ einstimmt:

Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluss an die lange Zeit, die unbewegte, ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder protopolitische Initiation. Sie ist immer und existentiell eine Phantasie des Verlustes und nicht der (irdischen) Verheißung. Eine Phantasie also des Dichters, von Homer bis Hölderlin.⁶⁴

Strauß' Gedankengänge sind von einer hohen Suggestivität und Unbestimmtheit gezeichnet. Die Anrufung der künstlerischen Vorbilder Hölderlin und Homer erinnert eher an ein Namedropping, das nicht über die Auflistung europäischer Literaturgrößen hinausgeht. So stellt er nirgends den Bezug zu einem konkreten Text her oder versucht, den genannten Autoren in der Differenzierung, Kontextualisierung und Historisierung gerecht zu werden. Diese werden in einem Atemzug genannt und als Vertreter einer ‚rechten Kunst‘ etikettiert. Diese Vagheit des Denkens wird durch strukturelle und rhetorische Tautologien verstärkt. Strauß wiederholt und variiert binäre Schemata: Profanes vs. Heiliges, Aufklärung vs. Mythos, links vs. rechts in immer neuen Anläufen. Auch in stilistisch-rhetorischer Hinsicht tragen eine archaisierende Höhenkammdiktion und ein „verklauusulierte[s], uneigentliche[s], Sprechen“⁶⁵ zum Eindruck der Vagheit und Dunkelheit der Rede bei. Die Suggestion einer Bedrohung des ‚Unseren‘ durch eine anonyme Masse von Fremden („Heerscharen von Vertriebenen und heimat-

61 Botho Strauß. „Anschwellender Bocksgesang“. *Der Spiegel* 6 (1993), S. 202–207, hier 203.

62 Ebd., S. 205.

63 Vgl. ebd., S. 202: „Nach Lage der Dinge dämmert es manchem inzwischen, dass Gesellschaften, bei denen der Ökonomismus nicht im Zentrum aller Antriebe steht, aufgrund ihrer geregelten, glaubensgestützten Bedürfnisbeschränkung im Konfliktfall eine beachtliche Stärke oder gar Überlegenheit zeigen werden.“ Strauß beschwört immer wieder „das Szenario sozialdarwinistischer Existenzkämpfe einzelner ‚Gesellschaften‘“, ohne diesen Zusammenhang konkret auszuführen. Vgl. dazu Tauss. *Rhetorik des Rechten*, S. 74: „Nicht umsonst vertraut der Autor bei der Schilderung einer bedrohten Gesellschaft hauptsächlich auf die Suggestivkraft seiner Rhetorik: Schließlich stehen seine Ausführungen auf einem argumentativ äußerst brüchigen Fundament.“

64 Strauß. „Anschwellender Bocksgesang“, S. 204.

65 Tauss. *Rhetorik des Rechten*, S. 103.

los Gewordenen⁶⁶), die Stilisierung des Großen, Heiligen und Heroischen, die Anrufung einer mythischen Zeitordnung und schließlich auch die abstrakt-radikale Sprache, die „das Undeutliche, das Dunkle und das Missverständliche kultiviert“⁶⁷ und mit dem Einsatz historisch belasteter Begriffe provozieren will, lesen sich als Doublette der chauvinistisch-nationalistischen Gemeinplätze und der sinnentleerenden Verfahren der mythischen Rede, die Jelinek in *Wolken.Heim.* ausstellt.

Vor diesem Hintergrund muss *Wolken.Heim.* als eine Auseinandersetzung mit kulturkonservativen und -reaktionären Positionen verstanden werden, die im Zuge der Wiedervereinigung einen Aufschwung erfahren haben. Jelinek (und damit ist sie nicht allein⁶⁸) nimmt die zunehmende Akzeptanz von revisionistischen Diskursen, die sich durch die Beschwörung von verlorener deutscher Größe auszeichnen und bei Strauß fremdfeindliche und rassistische Ressentiments bedienen⁶⁹, besorgt zur Kenntnis. Zu den „Pseudo-Denker[n] der neuen Größe“ zählt sie neben Botho Strauß auch Rolf Hochhuth⁷⁰ und Martin Walser⁷¹, denen sie eine verhängnisvolle Geschichtsvergessenheit und einen daraus resultierenden skandalösen, da naiven Umgang mit belasteten Literatur- und Philosophietraditionen (Heidegger, Jünger) vorwirft. Die Autorin macht sich in *Wolken.Heim.* die rhetorischen und argumentativen Strategien der reaktionären Diskurse zu eigen und stellt diese in ihrer Aktualität kritisch aus. Die Auseinandersetzung mit Strauß, Walser und Co. steht jedoch nicht nur im Zeichen der Ideologiekritik, sondern ist

66 Strauß. „Anschwellender Bocksgesang“, S. 203.

67 Taus. *Rhetorik des Rechten*, S. 102f.

68 Vgl. z. B. Diedrich Diedrichsens Ausführungen zum Erstarken kulturreaktionärer Positionen nach der Wende in Diedrichsen. *Freiheit macht arm*, S. 117–157.

69 Vgl. den apologetisch-affirmativen Charakter folgender Ausführungen: „Rassismus und Fremdenfeindlichkeit sind ‚gefallene‘ Kultleidenschaften, die ursprünglich einen sakralen, ordnungsstiftenden Sinn hatten.“ Strauß. „Anschwellender Bocksgesang“, S. 205.

70 Vgl. Tiedemann und Jelinek. „Das Deutsche scheut das Triviale“, S. 38: „Und jetzt kommen diese Pseudo-Denker der neuen Größe, die das Große wie eine Fahne im Sturm richten wollen. Hochhuth lobt Jünger für einen kleinen Text, in dem er sagt, daß die preußische Zivilcourage, die größte war und daß zur Zeit, als die Juden geholt worden sind, daß da die Deutschen zu wenig Courage gezeigt haben. Aber die entsetzlichsten antisemitischen Stellen von Ernst Jünger, die sind im Giftschränk, die zitiert natürlich niemand und die gibt es nämlich auch. Da gibt es furchtbare Zitate.“

71 Vgl. Armgard Seegers und Elfriede Jelinek. „Menschen interessieren mich nicht.“ Elfriede Jelinek im Gespräch. *Hamburger Abendblatt* (21. Oktober 1993): „Eine Ideologie von Nation und Heimat, unter der das Unheimliche liegt, die auf Blut und Boden aufgebaut ist. Ich gehe [in *Wolken.Heim.*] zu den Wurzeln zurück, wo das hypertrophe Nationalgefühl entstanden ist. [...] Offenbar besteht jetzt wieder ein Bedarf an solchen Texten, wenn man die jüngsten Werke von Martin Walser oder Botho Strauß anguckt.“

auch Ausdruck einer Selbstreflexion der Literatur und der Abgrenzung von poetischen Modellen, die für Jelinek eine unheilvolle Verbindung von Kunst und reaktionärer Politik stiften. Strauß selbst verbindet seine Zeitkritik mit dem Entwurf einer dezidiert elitären, den ‚Massen‘ feindlich gestimmten Literatur:

Dem gegenüber werden sich strengere Formen der Abweichung und der Unterbrechung als nötig erweisen; man wird sich daran erinnern, dass in verschwätzen Zeiten, in Zeiten der sprachlichen Machtlosigkeit, die Sprache neuer Schutzzonen bedarf; und wär's allein im Garten der Befreundeten, wo noch etwas Überlieferbares gedeiht, hortus conclusus, der nur wenigen zugänglich ist und aus dem nichts herausdringt, was für die Masse von Wert wäre. Tolerante Missachtung der Mehrheit.⁷²

Strauß' Poetik der „tolerante[n] Missachtung der Mehrheit“ gründet auf einer Grenzziehung zwischen der profanen Zeit der medialisierten und ökonomisierten Gegenwart der Alltags- und Massenkultur und dem exklusiven, nur wenigen Auserwählten zugänglichen, sakralen Reich der Kunst. Die Literatur der „Tiefenerinnerung“, die den „Wiederanschluss an die lange Zeit“⁷³, also an das mythische Kontinuum der überzeitlichen ästhetischen Werte sucht, könne dabei nur von einem Künstler geleistet werden, der sich als „Außenseiter-Heros“⁷⁴ gegenüber dem Mainstream behauptet. Es ist kein Zufall, dass die Trennung von sakraler Kunst der geistigen Eliten und profaner Wirklichkeit der Massen an Agambens Definition der Religion als Praxis des Entzugs⁷⁵ erinnert, zählt nach Heribert Tommek doch Botho Strauß neben Peter Handke zum sichtbarsten und renommiertesten Repräsentanten einer kunstreligiös gestützten *L'art pour l'art*-Position in der Gegenwartsliteratur: „Das Werk beider steht für die Errichtung eines ‚Asyls‘, eines ‚Niemandlandes‘ im Sinne eines der sozialen Zeit und der (Massen-)Gesellschaft enthobenen ästhetischen Raumes. In ihren Poetiken herrscht das ästhetische ‚interesselose Wohlgefallen‘, das den ‚irdischen‘ Interessen entgegengesetzt ist.“⁷⁶ Nach Bourdieu liegt dem autonomen Pol des literarischen Feldes per se eine religiöse Logik zugrunde, denn Produkte der autonomen Produktion erfahren eine „an Transsubstantiation gemahnende ontologische Erhöhung“ und sind durch eine „sakrale Schranke [...], die legitime

72 Strauß. „Anschwellender Bocksgesang“, S. 206.

73 Ebd., S. 204.

74 Ebd., S. 206.

75 Vgl. Agamben. *Profanierungen*, S. 71: „Als Religion lässt sich definieren, was die Dinge, Orte, Tiere oder Menschen dem allgemeinen Gebrauch entzieht und in eine abgesonderte Sphäre versetzt.“ Vgl. Kapitel V.2.2.2.

76 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 330 f.

Kultur zu einer separaten Sphäre werden lässt⁷⁷, von der sozio-ökonomischen Gegenwart und ihren zweckrationalen Bestimmungen getrennt. Dieser Wille zum Sakralen schlägt sich vor allem am ästhetischen Pol der autonomen Produktion in Texten und poetischen Programmen nieder, die den Rückzug aus der Wirklichkeit in eine ästhetische Welt des Schönen und Wahren antreten. Hier ist die sakrale Welt der Kunst als „Bereich des Unberechenbaren, des jenseits der bemessbaren Werte stehenden Nicht-Rationalen“ konzipiert: „Hier zählt der Sinn für das ‚Mysteriöse‘, das ‚Fantasievolle‘, ‚Unsaßbare‘, ‚Unnennbare‘ oder ‚Unsichtbare‘ jenseits einer quantifizierbaren Größe.“⁷⁸ Der Zutritt zu dieser außerweltlichen Sphäre der Kunst fällt nicht in den Zuständigkeitsbereich des Subjekts, sondern obliegt dem Gnadenprinzip der künstlerischen Inspiration: „Die göttliche Inspiration ist die grundlos gewährte Gunst.“⁷⁹ Der Dichter wird zum Medium einer höheren poetischen Wahrheit auserkoren und ist als inspiriertes Individuum immer schon der Masse gegenübergestellt.

Jelinek hat seit Beginn ihrer künstlerischen Laufbahn die Distanz zur „Ästhetenfraktion“⁸⁰ gesucht und dabei vor allem Peter Handke als einen Kontrahenten bestimmt, dessen Schaffen Jelineks literarischem Programm diametral entgegengesetzt ist.⁸¹ Bei Handke polemisiert die Autorin gegen dessen „Zwang zur Kostbarkeit und zur Erlesenheit“: „Was bei mir alles negativ wird, eigentlich zu Scheiße wird, was ich angreife, wird bei ihm kostbar. Das ist ein verzweifelter Wunsch nach dem Positiven, der für mich ergreifend ist und auch tragisch.“⁸² Handkes „Beschwörung des Positiven“⁸³ stigmatisiert Jelinek als ein naives, apolitisches Schreiben, das auf der Suche nach authentischer Erfahrung nicht hinter die ideologischen Strukturen der subjektiven Wahrnehmung zu gehen vermag, sondern diese im Gegenteil im Projekt der Auratisierung der profanen Dinge reproduziert. Der neo-romantischen Utopie der *Mythologisierung* und „poetischen Wiederverzauberung der Welt“⁸⁴ stellt Jelinek ein an Roland Barthes geschultes Programm der *Mythenzerstörung* gegenüber, das keine authentische Wirklichkeit hinter den Bildern der Massenmedien mehr kennt: „Diese Illusion

77 Bourdieu. *Die feinen Unterschiede*, S. 26. Vgl. auch Kapitel IV.4.2.

78 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 320.

79 Ebd.

80 Korte und Jelinek. „Gespräch mit Elfriede Jelinek“, S. 292.

81 Zu Jelineks Positionierung zu Peter Handke vgl. auch Degner. *Eine ‚unmögliche‘ Ästhetik*.

82 Sucher und Jelinek: „Was bei mir zu Scheiße wird, wird bei Handke kostbar“, S. 49.

83 Hans-Jürgen Heinrichs und Elfriede Jelinek. „Die Sprache zerrt mich hinter sich her“. *Schreiben in das bessere Leben*. Hg. ders. München: Verlag Antje Kunstmann, 2006, S. 12–55, hier S. 40.

84 Vgl. Michael Braun. „Die Sehnsucht nach dem idealen Erzähler. Peter Handkes romantische Utopie“. *Text+Kritik. Zeitschrift für Literatur* 24 (1989), S. 73–81, hier S. 74.

kann ich mir eigentlich nicht mehr erlauben, in einer Erstlingshaltung, in einer Naivität, als ob das nicht schon tausendmal im Fernsehen gezeigt worden wäre, zu beschreiben, wie irgendwo Schneeglöckchen zwischen dem Schutt herauswachsen.“⁸⁵ Jelineks Kritik gilt also vor allem Handke als „Fürsprecher eines achronen, sich zwar auffüllenden, aber strukturell unveränderbaren Raums der Literatur“⁸⁶, in dem ein Schreiben entsteht, das vom Versuch der Überwindung und Transsubstantiation der irdischen Zeit des sozial-ökonomisch Alltäglichen in das Kontinuum überzeitlich-universeller Werte der Kunst geprägt ist.⁸⁷

Im Umfeld von *Wolken.Heim*. greift Jelinek mit Botho Strauß eine weitere prominente Position des *L'art pour l'art* im gegenwartsliterarischen Feld an, die freilich andere, wenn man so möchte: verhängnisvollere Konsequenzen aus der ästhetizistischen Absetzungslogik zieht. Strauß' „Sehnsucht nach unzerstörbaren metaphysischen Werten“⁸⁸, gepaart mit Vorstellungen von Exzellenz und Größe, geht nicht nur einher mit der Ablehnung der Massen- und Alltagskultur, sondern drückt sich auch im Ressentiment gegenüber der zivilen Masse („Mehrheit“) aus und schlägt so eine Brücke zu chauvinistischen und fremdenfeindlichen Diskursen, die Rassismus mythologisch legitimieren. Durch die Übertragung der „Rechts-Links-Dichotomie in [die] Gegenüberstellung von Heiligem und Profanem“⁸⁹ löst Strauß Politik in der Sphäre des Religiösen, Metaphysischen und

85 Gunna Wendt und Elfriede Jelinek. „Es geht immer alles prekär aus – wie in der Wirklichkeit.“ Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens“. *Frankfurter Rundschau* (14. März 1992), S. 3.

86 Cornelia Blasberg. „Peter Handke und die ewige Wiederkehr des Neuen“. *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 38 (1997), S. 185–204, hier S. 187.

87 Bekanntermaßen ist Handke Ende der 1990er Jahre in der Serbien-Kontroverse als politisch umstrittener Autor in Erscheinung getreten, der Kritik an der journalistischen Berichterstattung der westlichen Medien im Fall der NATO-Intervention in Serbien geübt hat. Bei aller inhaltlichen Distanzierung ergriff Jelinek damals Partei für Handke: „Mir macht das schon Sorge, dass da jetzt gegen einen Dichter so gehetzt wird. Ich bin politisch absolut nicht seiner Meinung (da fängt es ja schon an, das sollte ich gar nicht zu sagen brauchen!), der drohende Völkermord hat für mich das Eingreifen der NATO gerechtfertigt, aber als Mensch, der für die Aufklärung ist, hat man für die Meinung des anderen zu kämpfen, das ist doch eine Binsenweisheit. Es sind in Bezug auf Handke so viele Falschmeldungen im Umlauf, z.B. diese schreckliche Äußerung über die Serben in Relation zu der Judenverfolgung, die er längst klargestellt und widerrufen hat. [...] Und übrigens: Seltsam ist es schon, dass die Politiker, die am Anfang des Balkankonflikts Mitschuld am Zerfall Jugoslawiens getragen haben, Mock und Genscher, so überhaupt nicht zur Rechenschaft gezogen werden. Dass man ausgerechnet auf einen Dichter losprügelt. Dichter sind machtlos und müssen es sein.“ N. N. und Elfriede Jelinek. „In unserem Gespensterland wächst die Hand aus dem Grab.“ *News* 22.06 (01. Juni 2006), S. 121.

88 Tauss. *Rhetorik des Rechten*, S. 99.

89 Ebd., S. 99.

„Protopolitischen“⁹⁰ auf. Die Kulturkritik im Zeichen von Mythos, Individualismus und Aristokratismus muss für Jelinek apolitisch und inhaltsleer bleiben, weil sie auf der Verachtung der Gegenwart beruht.

Wurde im vorherigen Kapitel dargelegt, dass in *Wolken.Heim.* vertikal ausgerichtete Avantgarde-Positionen, die die Verbindung von Kunst und Leben, also die Umsetzung von Reflexion in Praxis fordern, kritisch kommentiert und als Modell politischer Literatur verworfen werden, so haben die Ausführungen in diesem Kapitel gezeigt, dass Jelinek auch Abstand von *L'art pour l'art*-Ästhetiken nimmt, die die Aufhebung der sozialen Gegenwart in der Kunst suchen. Jelinek macht eine Verbindung, feldtheoretisch gesprochen Homologie, zwischen literarischen und politischen Stellungnahmen geltend, wenn sie in Strauß' Zuwendung zur reaktionären Kulturkritik eine Kontinuität erkennt: „Das muss ja immer schon in ihm gewesen sein, nun jetzt hat er das Gefühl, da kann er auch ein Programm daraus machen.“⁹¹ Dementsprechend identifiziert auch Heribert Tommek in Strauß' „politische[m] Wechsel von der Linken zur konservativen Rechten die kontinuierliche Ausprägung einer ästhetizistischen Position [...], die [...] auf einer aus der Zeitdiagnostik entstehenden Absetzungslogik“⁹² fußt. In diesem Sinne stellen Jelineks Äußerungen zu Strauß' politischen Ansichten immer auch schon Positionierungen gegen ein literarisches Programm dar und sind im Kontext der feldinternen Verhandlungen einer legitimen politischen Literatur zu lesen. Vor allem mit Bezug auf Strauß' Essay *Anschwellender Bocksgesang*, der sich als Intertext zu *Wolken.Heim.* liest, problematisiert Jelinek ästhetizistische Literaturprogramme in ihrer Verbindung zur Gesellschaft, scheinen diese doch strukturell dazu verurteilt, ob ihres Erhabenheitsgebarens und ihrer Verachtung für die Niederungen des Alltags den Weg für reaktionär-chauvinistische Aneignungen zu ebnet oder gar diesen Weg selbst zu gehen.

Strauß' und Handkes kunstreligiöse Positionen konstruieren Literatur als einen exklusiven, autonomen Ort außerhalb der sozialen Zeit, zu dem nur Ausgewählte Zugang haben. In Jelineks Werk finden sich aber auch kritische Bezüge zu kunstreligiösen Positionen, die auf eine Breitenwirkung zielen, indem sie Kunst als Religionsersatz für moderne Gesellschaften proklamieren – so etwa Richard Wagner, mit dessen Kunstverständnis sich die Autorin in *Rein Gold* auseinandersetzt. Wagner stand der institutionalisierten Religion zeitlebens ableh-

⁹⁰ Vgl. Strauß. „Anschwellender Bocksgesang“, S. 204: „Anders als die linke, Heilsgeschichte parodierende Phantasie malt sich die rechte kein künftiges Weltreich aus, bedarf keiner Utopie, sondern sucht den Wiederanschluss an die lange Zeit, die unbewegte, ist ihrem Wesen nach Tiefenerinnerung und insofern eine religiöse oder protopolitische Initiation.“

⁹¹ Tiedemann und Jelinek. „Das Deutsche scheut das Triviale“, S. 38.

⁹² Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 331.

nend gegenüber, vertrat in seinen mittleren und späteren Schriften aber zunehmend die Überzeugung, dass die Religion als Sinn- und Trostzusammenhang nach wie vor unabdingbar war: „Der religiösen Vorstellung geht die Wahrheit auf, es müsse eine andere Welt geben, als diese, weil in ihr der unerlöschliche Glückseligkeitstrieb nicht zu stillen ist, dieser Trieb somit eine andere Welt zu seiner Erlösung braucht.“⁹³ Der ehemalige Revolutionär trennte sich von der „junghegelianischen Idee einer Aufhebung des Religiösen in Gesellschaften, die keine Entfremdung mehr kennen“⁹⁴, und sah in der Religion eine Möglichkeit, dem Emanzipations- und Freiheitsbedürfnis des Menschen kompensatorisch nachzukommen und die Partikularisierungs- und Entfremdungstendenzen der modernen Gesellschaft in einer Vision der Ganzheit aufzuheben – wobei nicht traditionellen religiösen Praktiken und Institutionen, sondern der Kunst die Aufgabe zufallen sollte, „den Kern der Religion zu retten, indem sie die mythischen Symbole, welche die erstere im eigentlichen Sinne als wahr geglaubt wissen will, ihrem sinnbildlichen Werthe nach erfaßt, um durch ideale Darstellung derselben in ihnen verborgene tiefe Wahrheit erkennen zu lassen“.⁹⁵

Der „Kern der Religion“, den die Kunst zu retten hat, besteht für Wagner demnach in der symbolisch-allegorischen Kommunikation von Heils- und Erlösungslehren, die eine „sozialintegrative Funktion“⁹⁶ zeitigen. Dementsprechend ist Wagners künstlerische Praxis auf die Aktualisierung von Stoffen und Bildern der germanisch-christlichen Mythologie ausgerichtet, denen eine zeitlose Gültigkeit zugesprochen wird. Aber auch seine Vision von Festspielen, denen in der Tradition der antiken Dionysien ein ritueller Charakter zukommt, muss im Kontext der Sakralisierung der Kunst gesehen werden – wie von Jelinek in *Rein Gold* zum Ausdruck gebracht: „ein Held soll kommen, den hast du mir versprochen. Einer, der alle frei macht, [...]! Versprich mir den Erlöser, Vater! Das kostet dich ja nichts, der ist schon so oft versprochen worden, Häuser hat man ihm gebaut, Opernhäuser!“ (RG, 200)

93 Richard Wagner. „Über Staat und Religion“. *Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe*. Bd. 14. Hg. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 1914, S. 7–34, hier S. 25.

94 Münkler. *Marx – Wagner – Nietzsche*, S. 248.

95 Richard Wagner. „Religion und Kunst“. *Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe*. Bd. 14. Hg. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 1914, S. 130–171, hier S. 130.

96 Fabian Lampart. „Kunstreligion intermedial. Richard Wagners Konzept des musikalischen Dramas und seine frühe literarische Rezeption“. *Kunstreligion. Bd. 2: Ein ästhetisches Konzept der Moderne in seiner historischen Entfaltung. Die Radikalisierung des Konzepts nach 1850*. Hg. Alessandro Costazza, Albert Meier und Gérard Laudin. Berlin, Boston: De Gruyter, 2012, S. 59–77, hier S. 67.

Wagners Verbindung von Kunst und Religion steht in der Tradition des romantischen Einheits- und Totalitätspostulats, das prominent in der Idee der progressiven Universalpoesie elaboriert wurde. Im Anschluss daran entwirft Wagner in seinen postrevolutionären Schriften das Ideal eines „Kunstwerks der Zukunft“, das zum einen Auflösungserscheinungen im Politischen und Sozialen, zum anderen die „Schranken der Nationalitäten“⁹⁷ überwinden soll. Die Erlösung durch die Kunst sollte nicht nur jedem Menschen unabhängig von Stand, Herkunft und Nationalität zuteilwerden, sondern die politischen und gesellschaftlichen Grenzziehungen gar beseitigen. Genau an diesem Universalitätsversprechen der Wagnerschen Kunstreligion meldet Elfriede Jelinek in ihrer Lektüre des *Ring-Zyklus* Zweifel an, wenn in *Rein Gold* der völkisch-nationale Charakter von Wagners heroischem Erlösungsprogramm herausgestellt wird: „Er [d. i. der Held-Erlöser] wird dem ältesten Volk der Welt angehört haben, trotz allem, den Deutschen, denen zum Glück der Hort, das Geld, der Schatz gehört, den alle von diesem Volk bekommen wollen. Dieses Volk kommt direkt vom Sohn Gottes, es ist noch ganz atemlos, es ist jetzt auch selbst Gott, [...]“ (RG, 165)

Jelineks Auseinandersetzung mit Wagner weiß selbstverständlich um seinen Antisemitismus und Rassismus; über die Jahrzehnte sollte dieser immer energischer ein antisemitisch-rassistisches Weltbild kundtun, wonach die (künstlerische) Regeneration der Gesellschaft nur durch die „Auswerfung des zersetzenden fremden Elements“⁹⁸ – gemeint sind die deutschen Jüdinnen und Juden – zu erreichen sei. In der Forschung ist diskutiert worden, ob Wagners rassistischer Antisemitismus entscheidende Anstöße aus der sozialistischen Literatur bezogen hat.⁹⁹ In *Rein Gold* (so wie auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns*, vgl. Kap. V.2) geht Jelinek den geschichtlichen Verbindungen von Antikapitalismus und Antisemitismus nach,¹⁰⁰ darüber hinaus macht der Theatertext aber auch eine Korrespondenz zwischen Wagners kunstreligiösem Programm und seinem antisemitisch-rassistischen Weltbild geltend. Wenn bei Wagner von Religion und damit einhergehend auch von der Kunst als Ersatzreligion die Rede ist, ist stets das Christentum gemeint, dem er eine rassentheoretisch begründete Überlegenheit

⁹⁷ Richard Wagner. „Kunst und Revolution“. *Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe*. Bd. 10. Hg. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 1914, S. 11–47, hier S. 35.

⁹⁸ Richard Wagner. „Das Judentum in der Musik“. *Richard Wagners gesammelte Schriften und Briefe*. Bd. 13. Hg. Julius Kapp. Leipzig: Hesse & Becker, 1914, S. 7–51, hier S. 50.

⁹⁹ Anlass zu solchen Überlegungen geben solche Textstellen: „Der Jude [...] herrscht, und wird so lange herrschen, als das Geld die Macht bleibt, vor welcher all’ unser Tun und Treiben seine Kraft verliert.“ Ebd., S. 74.

¹⁰⁰ Vgl. dazu Schmitt und Schöfler. „Was ist aus der Revolution geworden?“, S. 96 f.

attestiert.¹⁰¹ Wagner macht das rassistische Zugeständnis, dass „den niedrigsten Rassen der Genuß des Blutes Jesu [...] zu göttlichster Reinigung gedeihen“¹⁰² dürfe – was wiederum bedeutet, dass nicht-christliche bzw. sich nicht zum Christentum bekehrende, und das heißt für ihn vor allem jüdische Menschen nicht nur von der (kunst-)religiösen Erlösungsgemeinschaft ausgeschlossen, sondern auch als Bedrohung dieser wahrgenommen werden. Am Ende von *Das Judentum und die Musik* stellt Wagner eine Möglichkeit der Teilhabe von Jüdinnen und Juden am Erlösungsgeschehen in Aussicht, die sich umstandslos in die nationalsozialistische Vernichtungspolitik übersetzen ließ: „Gemeinschaftlich mit uns Mensch werden, heißt für den Juden aber zu allernächst soviel als: aufhören, Juden zu sein. [...] Aber bedenkt, daß nur eines eure Erlösung von dem auf euch lastenden Fluche sein kann: die Erlösung Ahasvers, – der Untergang!“¹⁰³

Wagners Übertragung religiöser Vorstellungen in die Sphäre des Ästhetischen reproduziert die religiöse, rassistisch unterfütterte Exklusions- und Exklusivitätslogik: Wenn er den Versuch unternimmt, die Unfähigkeit von Jüdinnen und Juden zur künstlerischen Produktion zu begründen, greift er auf die kunstreligiöse Unterscheidung von wahrer und warenförmiger Kunst zurück und führt aus, dass von Juden und Jüdinnen geschaffene Kunst ein „kaufliche[r] Luxusartikel“ sei und damit auch zum „Gleichgültige[n] und Triviale[n]“ neige, insofern ihr durch die fehlende Verankerung in einer völkischen Gemeinschaft und „ihrem natürlichen Boden“ etwas „Bestimmtes, Notwendiges oder Wirkliches“¹⁰⁴ abgehe. In Jelineks *Rein Gold* wird dieses Bild einer den Niederungen des Ökonomischen enthobenen – deutschen – Kunst dementiert, indem immer wieder die Interferenzen von Kunst und Kapitalismus eingeholt werden:

Papier ist geduldig, das weißt du Kind, weil du schließlich Hobbyschriftstellerin bist, die nie einen Satz ordentlich abschließen kann, hier zum Beispiel suche ich schon lang das Ende; deswegen erwähne ich doch überhaupt das Papier, dieses Papier, diesen Schein, aber auch Papier im allgemeinen, der Schein ist Papier im Gemeinen, Papier, das pariert, das dem Wert, der draufsteht, gehorcht, das seine Einlösung aufschiebt, immer in die Zukunft hinein, immer später, immer erfolgt die Einlösung und die Erlösung später, das ist ein Versprechen, aber verlangen Sie nicht, daß es auch eingelöst wird! (RG, 114)

101 Vgl. Richard Wagner. „Heldentum und Christentum“. *Richard Wagner. Kunst und Revolution. Auswahl aus seinen politischen Schriften*. Hg. Gustav Steinbömer. Potsdam: Protte, 1935, S. 143–155.

102 Ebd., S. 153.

103 Wagner. „Das Judentum und die Musik“, S. 29.

104 Ebd., S. 15–18.

Die Doppelkodierung des Wortes ‚Papier‘ als materieller Träger von monetären und ästhetischen Werten macht deutlich, dass der Wert der Literatur ebenso wie der Wert des Geldes nie vollständig gedeckt werden kann: Wenn mit Derrida gesprochen der Sinn immer schon im Aufschub begriffen und nie präsent ist, die Bedeutung eines Kunstwerks also niemals im Jetzt erschöpft werden kann, ist es stets von der Gefahr des Nicht-Sinns und der Bedeutungslosigkeit, der Gleichgültigkeit und Trivialität bedroht. Die Äquivalentsetzung von Literatur und Papiergeld schleust diese aber auch in ökonomischen Tauschprozesse ein (Kunst lässt sich schließlich in symbolisches und kulturelles Kapital umwandeln), was eine eindeutige Unterscheidung von wahrer und warenförmiger Kunst infrage stellt.

So wird in Elfriede Jelineks Bezugnahmen auf kunstreligiöse Positionen der Gegenwart und Vergangenheit zum einen der ästhetische Exklusivitätsanspruch als eine Geste der Exklusion markiert, zum anderen dementieren die Theatertexte die Möglichkeit einer ihrer Zeit enthobenen Kunst, indem sie Übereinstimmungen zwischen Kunst und Ökonomie herausstellen. Wenn Jelinek in *Wolken.Heim.* die Irrungen und Wirrungen einer politischen Literatur mit avantgardistischem Anspruch beleuchtet, so zeigt sich in ihrer Auseinandersetzung mit kunstreligiösen Positionen, dass keine Politik auch keine Lösung ist. Nicht nur ist die eskapistische Vorstellung eines abgeschotteten Raums der Kunst keineswegs vor ideologischer Vereinnahmung gefeit, auch lässt die Autorin in ihren Stellungnahmen und Stücken Strauß' und Wagners Kunstreligion als Matrix eines chauvinistisch-rassistischen Weltbildes zutage treten.

3 Komödie und Ökonomie – Interferenzen und Allianzen (*Die Kontrakte des Kaufmanns*)

In den beiden vorangegangenen Kapiteln wurde argumentiert, dass Jelineks Theatertexte eine poetologische Dimension aufweisen und die Auseinandersetzung mit avantgardistischen und kunstreligiösen Positionen der Gegenwart und Vergangenheit suchen. Dabei zielen diese Auseinandersetzungen darauf, die Möglichkeit einer Kunst, die sich als Opposition zu dem (politischen, ökonomischen, kulturellen) Status quo entwirft, infrage zu stellen, indem die Theatertexte Übereinstimmungen zwischen Diskurs und künstlerischem Gegendiskurs aufzeigen. Dass Jelineks Zweifel an der Unabhängigkeit der Literatur noch umfassender ausfallen und auch politisch (auf den ersten Blick) unverdächtige Formtraditionen einbeziehen, soll im Folgenden in ihrer Rezeption der Gattung der Komödie aufgezeigt werden.

Jelinek hat *Die Kontrakte des Kaufmanns* paratextuell als „Wirtschaftskomödie“ ausgewiesen und mit dieser Gattungsbezeichnung eine Verbindung zwischen der Sphäre des Literarischen und Ökonomischen gestiftet, die auf eine weitreichende generische Tradition verweist. Im Zuge der literaturwissenschaftlichen Auseinandersetzungen mit den Schnittstellen von Literatur und Ökonomie bzw. Geld¹⁰⁵ hat sich zunehmend eine gattungstheoretische Perspektive auf den Gegenstand herausgebildet und die Komödie ist in ihrem Verhältnis zu ökonomischen Diskursen in den Blickpunkt geraten.¹⁰⁶ Dabei ist die Affinität der Komödie zur Geldsphäre auf motivisch-thematischer Ebene herausgestellt worden: „Herkömmlich von niedriggestellten Figuren getragen und mit ‚Lastern‘ der Menschen beschäftigt, hat sich die Komödie seit der Antike weit stärker auf die von materiellen Interessen geprägte Lebensrealität eingelassen als das tragische Drama.“¹⁰⁷ Jedoch stellen Geldgeschäfte nicht nur einen beliebten Gegenstand komischer Handlungen dar, vielmehr schlägt sich das ökonomische Tauschprinzip in Komödien auch auf der Ebene der Figuren, Sprache und Handlung nieder: „Komödien zeichnen sich in der Regel nicht nur durch ihre Vorliebe für Geldgeschäfte (als Ausdruck einer materialistischen Haltung) aus, sondern auch durch den ubiquitären Tausch von Personen, Dingen und Worten“.¹⁰⁸ Hochzeiten, also der „Tausch von Ringen und Treueversprechen“¹⁰⁹, oder Verkleidungen, also der Tausch von (sozialen oder geschlechtlichen) Rollen, gehören zu den Konstituenten der komischen Handlung. Überdies lässt sich das Tauschprinzip für die Komödie noch in literatursoziologischer Hinsicht geltend machen: „Komödien waren im Übrigen stets nachfrageorientierte, marktgängige Unterhaltung, [...] Der

105 Zur Übersicht möglicher Untersuchungsgebiete siehe Franziska Schößler, „Ökonomie“. *Literatur und Wissen. Ein interdisziplinäres Handbuch*. Hg. Roland Borgards, Harald Neumeyer, Nicolas Pethes und Yvonne Wübben. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2013, S. 101–106.

106 Vgl. dazu vor allem die Arbeiten von Fulda. *Schau-Spiele des Geldes*; Bernd Blaschke, „Was tauscht der Mensch. Ökonomie in deutschen Komödien des 18. Jahrhunderts“. *„Denn wovon lebt der Mensch?“ Literatur und Wirtschaft*. Hg. Dirk Hempel und Christine Künzel. Frankfurt/M.: Peter Lang, 2009, S. 49–73; Bernd Blaschke, „Automatismen und das Ende der Komödie. Tausch, Markt und (un)sichtbare Hand als Motive im Lachtheater“. *Automatismen*. Hg. Hannelore Bublitz, Roman Marek, Christina Louise Steinmann und Hartmut Winkler. München: Fink, 2010, S. 271–297. Vgl. auch Joseph Vogl, *Kalkül und Leidenschaft. Poetik des ökonomischen Menschen*. München: Sequenzia, 2002. Vogl setzt sich zwar nicht programmatisch mit generischen Fragen auseinander, bezieht in seine Analysen aber Komödien wie Lessings *Minna von Barnhelm* ein.

107 Fulda. *Schau-Spiele des Geldes*, S. 21.

108 Schößler, „Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente“, S. 75.

109 Blaschke, „Automatismen und das Ende der Komödie“, S. 272.

Tausch von Unterhaltungsspiel gegen Geld und Lachen des Publikums war die Geschäftsgrundlage des quantitativ größten Teils der Theatergeschichte.¹¹⁰

Über diese Korrespondenzen hinaus stellt Daniel Fulda eine „*Strukturhomologie von Geldfunktion und Komödienhandlung*“¹¹¹ heraus, die auf dem Wechselspiel von Bewegung und Stabilisierung gründet: So wie die Funktion von Geld zwischen Tauschmittel und Wertaufbewahrung oszilliert, führt die Komödie per Gattungsgesetz die Entstehung von Stabilität und Ordnung aus Verwirrung, Konfusion und chaotischer Bewegung vor. Die Komödie zeichnet sich durch eine Tendenz zu schnellen Glückswechsellern und plötzlichen Umverteilungen aus, die Unruhe in den Handlungsverlauf einspeisen.

Unruhe und unkoordinierte Bewegung entstehen in Komödien aber auch durch den Einsatz von Komik. In der Komik- und Komödientheorie ist im Anschluss an Kants Definition des Komischen als „Affekt aus der plötzlichen Verwandlung einer gespannten Erheiterung in nichts“¹¹² das „Augenblickhafte aller Komik“ unterstrichen worden, „das der Komödie als dramatischer Form geradezu entgegen ist, das Drama aufhält, ja auflöst“.¹¹³ In seiner Ereignishaftigkeit verlangt das Komische eine Dramaturgie des Zufalls und der Störung, die einem kausal-linearen Handlungsverlauf entgegensteht: „[D]as Komische ergibt sich häufig punktuell und additiv. Vorstellbar wäre eine Komödienform, die aus einer Reihung komischer Szenen ohne kontinuierlichen Handlungszusammenhang bestünde“.¹¹⁴ Karlheinz Stierle macht außerdem das Moment der Isolation für die Entstehung einer komischen Wirkung geltend, insofern erst die Absonderung eines Gegenstandes aus dem Handlungszusammenhang, also aus der „Vernünftigkeit der gegebenen Handlungswelt“¹¹⁵, diesen der Lächerlichkeit preisgibt: „[D]as komische Faktum [ist] betrachtbar [...] als es selbst, ohne Hinblick auf die vorausgehenden Momente einer Serie von Handlungen, die Teil sind einer Lebensgeschichte und insbesondere ohne Hinblick auf die Handlungs- und Ereignisseries, die aus dem komischen Faktum für eine Lebensgeschichte als Folge hervorgehen“.¹¹⁶ In dieser Enthobenheit tritt nach Stierle wiederum die anti-

110 Ebd., S. 276.

111 Fulda. *Schau-Spiele des Geldes*, S. 23.

112 Immanuel Kant. *Kritik der Urteilskraft*. Hg. Heiner F. Klemme. Hamburg: Meiner, 2001, § 54, S. 229.

113 Helmut Arntzen. „Komödie und episches Theater“. *Der Deutschunterricht* 21/3 (1996), S. 67–77, hier S. 76.

114 Franziska Schößler. *Einführung in die Dramenanalyse*. 2. Aufl. Stuttgart 2017: Metzler, S. 41.

115 Karlheinz Stierle. „Komik der Handlung, Komik der Sprachhandlung, Komik der Komödie“. *Das Komische*. Hg. Wolfgang Preisendanz und Rainer Warning. München: Fink, 1976, S. 237–268, hier S. 267.

116 Ebd., S. 251.

dramatische Struktur des Komischen hervor: „Wenn nämlich das komische Faktum immer nur als ein enthobenes komisch werden kann, dann stellt sich die Frage, wie überhaupt die Bewegung der Komödie, die Konstruktion der Fabel denkbar ist.“¹¹⁷ Folglich entwickeln Komödien in ihrer Affinität zum Komischen¹¹⁸ eine Dynamik des Diskontinuierlichen und Kontingenten, die dem kohärenten, teleologischen Fortschreiten der Handlung entgegensteht.

Einer glücklichen Abwicklung der Handlung steht im Grunde genommen auch das niedere Personal der Komödie im Weg, das seit Aristoteles konstitutiv für die Gattung ist:

Die Komödie ist, wie wir sagten, Nachahmung von schlechteren Menschen, aber nicht im Hinblick auf jede Art von Schlechtigkeit, sondern nur insoweit, als das Lächerliche am Hässlichen teilhat. Das Lächerliche ist nämlich ein mit Hässlichkeit verbundener Fehler, der indes keinen Schmerz und kein Verderben verursacht, wie ja auch die lächerliche Maske hässlich und verzerrt ist, jedoch ohne den Ausdruck von Schmerz.¹¹⁹

Die Schlechtigkeit der Figuren ist bei Aristoteles nicht ständisch profiliert, sondern meint allgemein eine Lasterhaftigkeit des Menschen, die lächerlich wirkt, aber insofern harmlos ist, als sie weder leidvolle noch verderbliche Folgen zeitigt. Übel, Unpässlichkeiten und (körperliche) Versehrungen, die den Protagonist/-innen widerfahren und in der Tragödie in die Katastrophe führen würden, bleiben in der Komödie folgenlos und stehen dem guten Ende, bei dem die aus den Fugen geratene gesellschaftliche Ordnung wiederhergestellt und/oder ein utopischer Ausblick auf eine neue Ordnung gewährt wird, nicht entgegen – denn ungeachtet dieser so zahlreichen destabilisierenden Faktoren ist „im Gattungsgesetz der Komödie das Happy End garantiert: die finale Versöhnung, die Wiederherstellung der im Spielverlauf durch A-Sozialität bedrohten Ordnung“.¹²⁰ Damit stellt sich die

117 Ebd., S. 261.

118 Obschon „das Wirkungselement *Lachen* und oder sein strukturelles Pendant *Lächerlichkeit* bzw. *Komik*“ (Profitlich 2002, 13) von Platon, Aristoteles, Gottsched, Schiller u. a. als zentrales Merkmal der Komödie angesehen worden ist, zeigt ein Blick auf die Gattungsgeschichte, dass Komik und Komödie nicht miteinander gleichzusetzen sind: „Bereits im Barock zeichnet sich die Tendenz ab, die Komödie nicht mehr unbedingt auf das Lachen oder das Lächerliche festzulegen, von dem Aristoteles gesprochen hatte, sondern auch Rührung als Wirkung zuzulassen.“ (Schößler 2017, 37) Dennoch weisen Komödien unzweifelhaft eine Affinität zum Komischen auf. So argumentiert Ralf Simon, dass Komödien eine „Voraussetzungsstruktur mit dem Komischen“ (Simon 2002, 58) teilen.

119 Aristoteles. *Poetik*. Griechisch/Deutsch. Übersetzt und hg. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam, 1982, 5. Kapitel, S. 17.

120 Blaschke. „Automatismen und das Ende der Komödie“, S. 272.

Frage, woher die Komödie diesen „Vorteil einer größeren Problemlösungskompetenz“¹²¹ gegenüber der Tragödie bezieht. In der Gattungsgeschichte lassen sich zwei zentrale Modi der Problemlösung beobachten:

Eine *unsichtbare Hand* als struktureller, marktoptimistischer Produzent des Happy Ends wirkt eigentlich nur, wenn das glückliche Ende aus den individuellen Handlungen der Beteiligten hervorgeht. Eine *sichtbare Hand* dominiert, wenn es eines *deus ex machina* oder einer kontingenten Verwandtenheimkehr zur Problemlösung und Versöhnung bedarf.¹²²

Das glückliche Ende kann entweder aus der Interaktion des Dramenpersonals – durch Tauschhandlungen und Täuschungen (Spiel im Spiel, Intrigen, Verkleidungen) – hervorgehen oder ohne das Zutun der Beteiligten durch die Intervention von *Deus ex machina*-Figuren (z. B. Herrscherfiguren in Molières *Tartuffe* und Lessings *Minna von Barnhelm*) herbeigeführt werden. Wie Blaschkes Terminologie der sichtbaren und unsichtbaren Hand erkennen lässt, finden sich die komischen Prinzipien der Selbst- und Fremdbestimmtheit der Handlung in ökonomischen Grundsatzfragen nach der Regulation der Märkte wieder, die seit Adam Smith die Debatten der politischen Ökonomie bestimmen. Daniel Fulda führt diese Nähe von literarischem und ökonomischen Diskurs auf einen kulturellen Austauschprozess in der Frühen Neuzeit zurück, der von wechselseitigen Anleihen bestimmt ist – bei dem also Literatur an der ökonomischen Wissensordnung partizipiert, bei dem aber auch der ökonomische Diskurs Bezüge zur Literatur aufweist. So deutet Fulda darauf hin, dass Smiths Ausführungen von zahlreichen Theatermetaphern durchzogen sind und dass dieser bei der Begründung der *Ökonomidizee* auf theatrale Modelle der Beobachtung und des Rollenwechsels zurückgreift:

Überraschen kann die Verbindung von theatralischer Beobachtung und Wirtschaftserfolg nur, wenn man nicht bedenkt, dass die Parallelisierung von Markt und Theater in der Frühen Neuzeit zumal in England weit verbreitet war. Und es ist nicht übertrieben zu behaupten, dass sich Adam Smith' Argumentation auf Bahnen bewegt, die die Topoi der traditionellen Marktkritik und des Theaterdiskurses vorgezeichnet haben.¹²³

Angesichts dieser kulturgeschichtlichen Konstellation hat Fulda nach der Rolle von Komödien der Frühen Neuzeit und Aufklärung bei der Konstitution einer liberalen Marktgesellschaft gefragt. Smiths Wirtschaftstheorie und die Komödie

121 Ralf Simon. „Theorie der Komödie“. *Theorie der Komödie – Poetik der Komödie*. Hg. ders. Bielefeld: Aisthesis, 2002, S. 47–66, hier S. 54.

122 Blaschke. „Automatismen und das Ende der Komödie“, S. 277.

123 Fulda. *Schau-Spiele des Geldes*, S. 456.

füßen auf einem Providenzvertrauen, das amoralisches und normwidriges Verhalten nicht nur in Kauf nimmt, sondern im Hinblick auf das Eintreten einer finalen Harmonie für unabdingbar erklärt. Hinsichtlich dieser Verbindung von literarischem und ökonomischen Optimismus argumentiert Fulda, dass „die komödische Form einen Entwicklungsstand geldwirtschaftlicher Mentalität dokumentierte, der auf der motivischen oder normativen Ebene nicht zum Ausdruck kam oder sogar abgewehrt wurde“.¹²⁴ Demnach stünden formale Entwicklungen der neuzeitlichen Komödie wie „die Kappung direkter Umweltreferenzen und der Aufbau einer eigenen Illusionssphäre“ oder die Verminderung der Bühnenkomik im direkten Bezug zu zeitgenössischen ökonomischen Entwicklungen wie der „zunehmenden marktwirtschaftlichen Vernetzung und Verdichtung“ und „Abstrahierung des geldwirtschaftlichen Marktes von face-to-face-Geschäften“.¹²⁵ Ausgehend von diesen Entwicklungen stellt Fulda zur Diskussion, inwiefern gattungsspezifische Strukturen der Komödie „Übertragungshilfe“¹²⁶ bei der Behauptung einer wirtschaftsliberalen Mentalität geleistet haben:

Zwar wird der Marktglaube als mentaler Kern der modernen Geldwirtschaft in keiner deutschen Komödie explizit propagiert. Doch modelliert die Komödie eben jene Sozialkonstellationen und Geschehenserwartungen, die das marktwirtschaftliche Vertrauen in einen künftigen Interessenausgleich nicht nur trotz, sondern sogar wegen des agonalen Verhaltens aller einzelnen konstituieren.¹²⁷

Fulda gibt zu bedenken, dass die Komödien der Frühen Neuzeit sich nicht „das progressistisch-expansive Denken der modernen Marktwirtschaft“ zu eigen gemacht haben und die Komödie des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts sogar eine „prinzipielle Opposition zum Progressismus des modernen Marktglaubens“¹²⁸ einnahm. Die Gattung stand also nicht „im Dienst einer historischen Macht, sondern teils in Relation zu ihr, teils ihr gegenüber[...]“.¹²⁹ Die Literatur stellte ein Modell zur Verfügung, das strukturhomolog zu dem liberalen Paradigma eines selbstregulativen, auf den Ausgleich von (egoistischen) Interessen eingestellten Marktes war, und partizipierte so an der gesellschaftlichen Aushandlung einer ökonomischen Wirklichkeit.

In der Jelinek-Forschung hat die Gattungsfrage bisher nur am Rande Eingang in die Diskussion gefunden. So liest Natalie Bloch *Die Kontrakte des Kaufmanns*

124 Ebd., S. 518.

125 Ebd., S. 519.

126 Ebd., S. 8.

127 Ebd., S. 516.

128 Ebd., S. 521.

129 Ebd., S. 520.

als eine „ökonomische Tragödie“, welche allerdings immer wieder travestiert und parodiert, „grotesk verfremdet und ausgehöhlt“¹³⁰ wird. Blochs Interesse gilt also weniger dem Genre der Komödie denn literarischen Verfahren, die traditionell der Komödie zugeordnet werden. Das Verhältnis von Tragödie und Komödie wird im Folgenden noch zu beleuchten sein, doch zunächst gilt es, Jelineks Gattungshinweis in seiner formgebenden und poetologischen Funktion ernst zu nehmen. In dieser Studie soll über thematisch-motivische Korrespondenzen hinaus¹³¹ dargelegt werden, dass Jelineks Bezug auf die Komödie im Zeichen der Selbstreflexion des Textes als politische Literatur steht. Schließlich findet Jelineks theatrale Auseinandersetzung mit dem Finanzkapitalismus des einundzwanzigsten Jahrhunderts in einem Genre statt, dem der Nexus von Ökonomie und Literatur strukturgeschichtlich eingeschrieben ist.

Wohl am augenfälligsten zeigt sich Jelineks Bezug zur Komödie im motivischen und strukturellen Bezug auf die Unschädlichkeitsformel und die spezifische Folgenlosigkeit der komischen Handlung. So setzt der Text an einem Punkt ein, nachdem der eigentliche Skandal, der Betrugsfall, schon geschehen ist. Dementsprechend wird im Stück zentral die Frage nach den Folgen und Konsequenzen verhandelt, die aus den Betrugsfällen für die involvierten Banken und das Finanzsystem, das die Betrugsfälle möglich gemacht hat, gezogen worden sind bzw. noch zu ziehen sind. Bereits im Prolog wird mit der Thematisierung des Gerichtsverfahrens um die Gewerkschaftsbank BAWAG die Möglichkeit einer Rechtsprechung und Sanktionierung zur Disposition gestellt, jedoch verlieren sich die Ausführungen in der Suche nach Milderungsgründen (Alter, ordentlicher Lebenswandel, berufliche Zwänge) und im Zweifel an den Kompetenzen des Justizwesens:

Also mit der Wahrheit sollten sie nicht rechnen, wenn Sie vor Gericht sind. (KK, 214)

Das Gericht hat kein Recht, sowas zu rächen, rächen soll es überhaupt nicht, ein Racheprinzip ist uns fremd, nie gehört!, unerhört!, ein Gericht hat immer recht, wenn es Recht spricht, außer das Urteil hält nicht, dann vielleicht wenigstens der Grund, auf dem es steht, nein, auch nicht?, aber nein, das hält!, und schauen Sie, ein Überfall auf der Straße ist ja oft auch wegen Geld. (KK, 215)

130 Bloch. „wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse“, S. 56.

131 Franziska Schößler führt Jelineks Gattungsverweis auf die thematische Ausrichtung des Textes (Ökonomie, Tausch, Zirkulation) zurück: „Der Theatertext trägt wohl deshalb die Genre-Bezeichnung ‚Wirtschaftskomödie‘ im Untertitel, weil die Zirkulation von Geld und Worten im Zentrum steht.“ Schößler. „Das Ende der Revolution und der Klang der Finanzinstrumente“, S. 75.

Der Theatertext stellt rechtliche Konsequenzen der Finanzskandale in Abrede. Die kriminellen Machenschaften bleiben vonseiten der Rechtsprechung folgenlos und ungesühnt. Das Thema der Wiedergutmachung wird noch einmal zum Ende des Stückes mit dem Auftritt der Engel der Gerechtigkeit wiederaufgenommen. Der Text schafft hier einen Rahmen, in dem die sozialetischen und politischen Konsequenzen aus dem Versagen des Kapitalismus unter Bezugnahme auf philosophische und ökonomische Diskurse diskutiert werden können. Doch wie bereits in V.2.3.1 dargelegt, lässt der Theatertext auch die kapitalismuskritischen Positionen ins Leere laufen und vermag keinen Standpunkt zu finden, von dem aus Maßnahmen gegen die bestehende Ordnung ergriffen oder konstruktive Ideen für ein gerechtes ökonomisches Miteinander entwickelt werden können. Im Sinne der Unschädlichkeitsklausel zeitigen die gerechtigkeitstheoretischen Anstrengungen keine Konsequenzen, die Immunität des Kapitalismus wird bestätigt.

Gleichwohl führt der Theatertext eine Folge, genauer gesagt ein im Umfeld der Finanz- und Bankenkrise angesiedeltes Ereignis vor: Ein Familienvater aus Wien hatte 2008 Frau, Kind, Eltern und Schwiegervater mit einer Axt ermordet und als „Motiv für den mutmaßlichen Fünffachmord [...] [angegeben], einen sechsstelligen Geldbetrag verspekuliert zu haben. Er habe der Familie ‚die Schmach ersparen‘ wollen“.¹³² Diese Tat wird im Text auf der Folie von Euripides' Tragödie *Herakles* thematisiert, in welcher Herkules im (von Hera auferlegten) Wahn seine Ehefrau und Kinder ermordet:

Wo waren Sie, als dies geschah? Ach so, Sie haben das alles selbst gemacht!, eine Arbeit, eines Herkules würdig, da kann man nicht meckern. Es geschah nicht aus niedrigen Beweggründen wie Hass, Eifersucht oder Habgier, es geschah aus Ersparnis, diese Menschen, klein und groß, alle erschlagen aus Ersparnisgründen, denn es bleibt einem so und so nichts erspart. Das war es wert. Das haben sie verdient, weil wir nichts verdienen konnten und das, was wir verdienten, verloren! Das haben wir nicht verdient! Weil wir mit unseren Spekulationen nichts verdient haben, sondern, im Gegenteil, das Kapital der gesamten Familie verspielt, an der Börse verspielt, gleich aus dem Börsel verspielt, hat unsere gesamte Familie den Tod verdient. Weg also mit der Familie, weg, weg, weg! Ganz normal sollte es sein, bis zum Ende, der Mörder sieht keine andre Möglichkeit, ich sehe auch keine, das ganze Geld verspekuliert, er muss die Tochter, die Frau, die Eltern und den Vater der Frau befreien. Befreien wovon? Von der Schmach, die der Mörder mit seinem Versagen über sie gebracht hat, doch wenigstens an ihnen wird er nicht versagen, er und seine treue Axt, [...]. (KK, 342f.)

Aus gattungstheoretischer Perspektive findet mit dem Rekurs auf das antike Drama eine Hybridisierung des tragischen und komischen Genres statt, die Jeli-

132 Jutta Berger u. a. „Frau, Kind und Eltern mit der Axt erschlagen“. *Der Standard* (15. Mai 2008). <https://derstandard.at/3335809/Frau-Kind-und-Eltern-mit-der-Axt-erschlagen> (01. März 2022).

nek nicht voneinander getrennt denken möchte: „alle guten Komödien sind nur haarscharf von der Tragödie entfernt“.¹³³ Der antike Intertext legt den Blick frei auf die tragische Tiefendimension des komischen Themas Wirtschaft: Unglück, Leid, „Mord, Selbstmord, Verzweiflung“¹³⁴ liegen demnach am Grunde der schwerelosen und heiteren Geld- und Datenzirkulation, wie übrigens auch ein Blick auf gesellschaftliche Entwicklungen und Folgen von Wirtschaftskrisen zeigt. Die Suizidrate ist im Umfeld der Finanzkrise 2007 ff. weltweit nach oben gegangen,¹³⁵ allgemein legen Studien einen Zusammenhang zwischen wirtschaftlichen Notlagen und steigenden Mord- und Selbstmordraten nahe.¹³⁶ Der Theatertext lotet also das durchaus brutale, tragische „Durchschlagen“¹³⁷ der Finanzwirtschaft auf die soziale Wirklichkeit aus, wenn mit dem intertextuellen Bezug Aspekte der Gewalt und des Leidens in den Blickpunkt geraten. Im Hinblick auf die ökonomische Thematik des Textes dient der Rückgriff auf die Tragödie dazu, den ökonomischen Status quo als menschliche Katastrophe ins Bewusstsein zu rücken; aus der Perspektive der Privatpersonen müssen die Betrugsfälle als eine Tragödie erscheinen, der sie schutz- und machtlos ausgeliefert sind: „Nein, Ihrem Leid können Sie auch nicht entfliehen, nicht auf Schwingen und nicht in der Erde Nacht, die Nacht kommt von selber, da können Sie gar nichts tun, da können Sie gar nichts dagegen tun.“ (KK, 347)

Zugleich macht der Text deutlich, dass diese zivile Tragödie aus der Perspektive des Wirtschaftssystems folgenlos und gleichgültig bleibt. Im theatralen Sprechen wird eine Vergleichbarkeit zwischen den „tragische[n] Verluste[n] von Menschleben [und] dem tragischen Verlust von Geld“ (KK, 343) suggeriert und das Erregungspotential des Vorfalls so relativiert. Ausführungen zu dem Verbrechen geraten immer wieder ins Fahrwasser ökonomischer Zweckrationalität; nicht Leiden oder Schmerz sind Gegenstand der Rede, vielmehr findet das Sprechen über den Mehrfachmord in den Kategorien von Gewinn/Verlust, Kosten/Nutzen statt:

Es ist ein Pech, wenn eine bestimmte Samenzelle auf eine bestimmte Eizelle trifft, ein Pech, das man noch korrigieren kann, wenn auch spät, spät, aber doch, Verluste an der Börse lassen sich nicht so leicht korrigieren. (KK, 343 f.)

133 Lux und Jelinek: „Geld oder Leben!“

134 Ebd.

135 Vgl. N. N. „Zahl der Suizide in der Finanzkrise weltweit gestiegen“. *Die Zeit* (18. September 2013). <http://www.zeit.de/wissen/2013-09/suizidrat-finanzkrise-studie> (01. März 2022).

136 Vgl. die Studie von David Stuckler, Sanjay Basu, Marc Suhrcke, Adam Coutts und Martin McKee. „The public health effect of economic crises and alternative policy responses in Europe: An empirical analysis“. *The Lancet* 374 (2009), S. 315–323.

137 Peter. „Kollabierende Sprachsysteme“, S. 151.

So. Sie sind jetzt alle tot, manche schneller, manche langsamer. Weh ihnen! Weh Ihnen! Die Zinsen sind ordentlich aufgelaufen, [...], es ist keiner mehr übrig, von Ihrem Geld ist auch nichts mehr übrig, von keinem Geld ist mehr übrig, keine kleinen Anteilscheine mehr, keine Zertifikate, die Anteil nehmen und Anteil geben könnten wie Gedächtnis die See gibt oder halt nimmt, [...]. (KK, 346)

Vom Standpunkt des ökonomischen Diskurses bleibt die Konfrontation mit der Tragödie folgenlos – auch auf rhetorischer Ebene: Der hohe Ton der Tragödie wird zwar immer wieder angeschlagen, „jedoch zugleich mit ‚niederen‘ Diskursen verquickt und damit grotesk verfremdet und ausgehöhlt“.¹³⁸ Tatsächlich bietet die Tragödie keinen Anhaltspunkt für die Infragestellung des Finanzsystems, sondern lässt sich im Gegenteil umstandslos in die Logik der *Ökonomodizee* einfügen: Wahn, Mord und Leid vermögen die ökonomische Ordnung und ihren Marktoptimismus nicht zu erschüttern, sondern bezeichnen letztlich nur einen Kollateralschaden in einem selbstgenügsamen System. Aus der Perspektive des Wirtschaftssystems stellen sich Krisen, Betrugsfälle und zivile Tragödien als eine Komödie, also als ein Geschehen dar, das einer Unschädlichkeitsklausel untersteht und einem guten Ende nicht entgegensteht.

Die Verunmöglichung der Tragödie in der Wirtschaftskomödie hat unterdessen zur Folge, dass der Bezug auf den antiken Text immer auch schon polemisch gebrochen ausfällt und Ernsthaftigkeit missen lässt. Der von den Göttern auferlegte Wahn des Herkules wird in der modernen Fassung zu einer narzisstischen Raserei um des verlorenen Geldes und Prestiges willen verkehrt. Der Theatertext scheut sich nicht davor, den Familienmord in seiner Vulgarität und Primitivität auszustellen: „Es geschah nicht aus niedrigen Beweggründen wie Hass, Eifersucht oder Habgier, es geschah aus Ersparnis, diese Menschen, klein und groß, alle erschlagen aus Ersparnisgründen, denn es bleibt einem so und so nichts erspart.“ (KK, 342) Ein tragisch-existentialistischer Diskurs über individuelle Schuld und Sühne, der zu Mitleid und Empathie einlädt, kommt hier nicht zustande. Mit Marx gesprochen, lässt Jelinek die antike Tragödie als Farce¹³⁹ wiederkehren, die sich in die Geschichte chauvinistischer Machtansprüche und -ausübungen einschreibt. So wird die Gewalttat nicht als inkommensurable Grenzüberschreitung in Szene gesetzt, mit der das tragische Subjekt den Konflikt mit der ökonomischen Schicksalsmacht heraufbeschwört; vielmehr ist der Gewaltexzess ganz und gar mit der einer ökonomischen Ordnung kompatibel, die entfesselte Märkte fordert und den *Homo oeconomicus* als ein egoistisches,

¹³⁸ Bloch. „wir können ganze Märkte deregulieren wie Flüsse“, S. 56.

¹³⁹ Vgl. Marx. „Der 18. Brumaire des Louis Bonaparte“, S. 115.

maßloses Wesen konzipiert, und erscheint daher als eine derb-groteske Auslegung des wirtschaftsliberalen Ethos.

Zusammengenommen lässt sich also festhalten, dass Jelineks Rekurs auf die Tragödie in *Die Kontrakte des Kaufmanns* im Dienst der kritischen Auseinandersetzung mit der Komödie, genauer gesagt ihrem Strukturmerkmal des guten Endes steht, das eine Verbindung zwischen Literatur und liberaler Ökonomie stiftet. So weist der Theatertext auf die Verdrängung der Gewalt und der zahlreichen zivilen Tragödien aus dem ökonomischen Diskurs hin und problematisiert die Folgenlosigkeit der menschlichen Katastrophen für die kapitalistische Wirtschaftsordnung. Dem Desiderat einer ‚kapitalistischen Tragödie‘ kommt das Stück selbst jedoch nicht nach. Die tragisch-existentielle Erfahrung der Selbst- und Grenzüberschreitung im Exzess erscheint bei Jelinek nur noch als vulgäres Schauspiel einer entfesselten aggressiven Männlichkeit, auf der auch die kapitalistische Wirtschaftsweise gründet. Dass Jelinek die Tragödie als Modell politischer Literatur dennoch nicht gänzlich für obsolet erklärt, soll im nächsten Kapitel diskutiert werden. Auf jeden Fall erweist sich die neuzeitliche Komödientradition für die Autorin im Hinblick auf die Thematisierung von Wirtschaftsfragen als problematisch. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* kommen die Unschädlichkeitsformel und das Gattungsgesetz des glücklichen Endes strukturell zum Einsatz, um diese als unangemessene, zynische Reflexionsfiguren finanzwirtschaftlicher Prozesse zu stigmatisieren.

Mit der Infragestellung des Happy End-Prinzips kommt Jelineks Text außerdem auf ein Spannungsfeld zu sprechen, das der Komödie der Neuzeit inhärent ist und auch in Shakespeares *Der Kaufmann von Venedig*, einem Intertext von *Die Kontrakte des Kaufmanns*, virulent wird. Ein Blick in die Literaturgeschichte zeigt, dass die Komödie, allen voran die Verlachkomödie, mit ihrer Tendenz zur Typisierung der *dramatis personae* „klassische Stereotype wie das der schwatzhaften Frau, der hässlichen Alten etc. [hervorgebracht] und [...] gesellschaftliche Exklusionen“¹⁴⁰ festgeschrieben hat. Die literarischen Ausschlussmechanismen treten offenkundig am Schluss der komischen Dramen bei der (Wieder-)Einrichtung der zuvor aus den Fugen geratenen sozialen Ordnung zutage. Hier zeigt sich deutlich, auf welche sozialen Gruppen das sozio-ökonomische Heilsversprechen zugeschnitten ist und wer berechtigt ist, daran zu partizipieren – und wem dieses Privileg verwehrt wird. In *Der Kaufmann von Venedig* ist es der jüdische Kaufmann Shylock, der aus der neu ausgehandelten Wirtschafts- und Gesellschaftsordnung, die auf dem christlichen Modell der Gnade und Gabe beruht,¹⁴¹ ausgeschlossen

140 Schößler. *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 42.

141 Vgl. Fulda. *Schau-Spiele des Geldes*, S. 81–104.

wird. Der interreligiöse Konflikt, der in Forschung immer wieder Debatten um den antisemitischen bzw. antijudaistischen Subtext des Stückes ausgelöst hat,¹⁴² verweist auf eine allgemeine Tendenz neuzeitlicher Komödien zur negativen Zeichnung jüdischer Figuren; den Stücken kommt eine unrühmliche Rolle als Medium der Fortschreibung kultureller Feindbilder und sozialer Diskriminierungen zu: „Die deutschsprachige Komödie spiegelt seit der frühen Neuzeit einen sozial sanktionierten Antisemitismus wider, der so weit verbreitet scheint, dass mit ihm im Kontext dramatischen Wirkungskalküls operiert werden kann“.¹⁴³

In *Die Kontrakte des Kaufmanns* finden sich Anspielungen auf antisemitische Klischees und Mythen (so z. B. auf die Ritualmordlegende: „Sie bieten uns an, für uns ihre Kinder zu schlachten, aber was machen wir mit dem Fleisch ihrer Kinder?“, KK, 340) wieder, die an die Verlängerung des Antijudaismus und Antisemitismus in der Komödiengeschichte erinnern und der Literatur ein problematisches Verhältnis zur Gesellschaft attestieren. Jelineks Stück ruft vergangene literarische und ökonomische Ausschlüsse ins Gedächtnis und führt gleichzeitig die Exklusion der Kleinanleger aus der spätkapitalistischen *Ökonomidizee* in der Gegenwart vor. Indem der Theatertext literarische und sozio-ökonomische Ausschlussmechanismen reproduziert, die Ausschlüsse jedoch kenntlich macht, stellt er die Frage nach der gesellschaftlichen Verantwortung der Literatur.

In V.2.1 wurde diskutiert, dass sich die Behandlung sozialer Realitäten und ökonomischer Fragen im Gegenwartstheater immer wieder unter Bezugnahme auf einen elitären Literaturbegriff bei gleichzeitiger Ablehnung der Massen- und Populärkultur und Ausblendung des Ökonomischen der Literatur vollzieht und dadurch versäumt wird, die Involviertheit des Theaters in die allgemeinen ökonomischen Zusammenhänge zur Darstellung zu bringen. Demgegenüber lenkt Jelineks Theatertext bereits mit der generischen Selbstaussweisung als ‚Wirtschaftskomödie‘ den Blick auf die Verbindung von Literatur und Ökonomie. Literatur wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* nicht als Gegendiskurs gestaltet, der sich außerhalb der Sphäre des Ökonomischen behauptet; vielmehr tritt Literatur

142 Vgl. dazu z. B. Frank Engehausen. „Shylock, Antonio und die zeitgenössische Diskussion um die Rechtmäßigkeit des Geldverleihs für Zinsen“. *Jahrbuch der Deutschen Shakespeare-Gesellschaft* (1989), S. 148–168; Fulda. *Schau-Spiele des Geldes*, S. 81–104; Christopher McCullough. *The Merchant of Venice*. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005; Heinz-Peter Preußner. „Europäische Phantasmen des Juden. Shylock, Nathan, Ahasver“. *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Hg. Helmut Schmitz. Amsterdam: Rodopi, 2009, S. 337–358; James Shapiro. *Shakespeare and the Jews*. New York: Columbia University Press, 2016.

143 Ulrich Profittlich. „Quellenkommentar zu Balthasar Kindermann: Der deutsche Poet (1664)“. *Komödientheorie. Texte und Kommentare. Vom Barock bis zur Gegenwart*. Hg. ders. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1998, S. 26.

als ein Aussagesystem zutage, das nicht nur am neoliberalen Providenzdenken und seinen realen Ausschlüssen partizipiert, sondern dessen Teilhabe auch Erschöpfung und Ohnmacht nach sich zieht. So fällt auf, dass *Die Kontrakte des Kaufmanns* einen „jener wenigen Texte [bezeichnet], in denen sich die Autorin weder als Figur einschreibt, noch ihre ‚Figuren‘, in diesem Fall zumeist als ‚Chöre‘ angelegt [...], über den künstlerischen Schaffungsakt reflektieren lässt“.¹⁴⁴ Dabei kommt gerade der Absenz einer im Abseits stehenden Jelinek’schen Autorinnenfigur eine selbstreflexive Dimension zu, wird doch damit die Fähigkeit der Literatur, (kritische) Distanz gegenüber ihrem Gegenstand einzunehmen, zur Diskussion gestellt. Bereits in den Regieanweisungen, die dem Stück vorangestellt sind, wird der Distinktionswert des Theatertextes angezweifelt:

Der Text kann an jeder beliebigen Stelle anfangen und aufhören. Es ist egal, wie man ihn realisiert, ich stelle mir vor, dass drei oder vier Männer ihn möglichst laut schreien. Sie müssen dabei nicht präzise vorgehen, das heißt, sie müssen nicht unbedingt immer im gleichen Rhythmus bleiben, es können sich ruhig Verschiebungen und Ungenauigkeiten bilden, aber bitte nicht mit Absicht! (KK, 209f.)

Die Autorin ruft zu Beliebigkeit, Verschiebungen und Ungenauigkeiten in der Inszenierungspraxis auf und stellt so den Originalitäts- und Singularitätswert des Textes infrage. Insofern gerade die autonome Kunstproduktion ihren Abstand von der ökonomischen Sphäre durch das anti-ökonomische Postulat der Nicht-Warenförmigkeit und Unverwechselbarkeit der Kunst behauptet, speist Jelineks Aufforderung zu einem pietätslosen Umgang mit der Textvorlage, zu einem Gebrauch des Textes, der dessen Verschleiß einkalkuliert, Literatur in ökonomische Verwertungszusammenhänge ein und macht eine Koaleszenz von Literatur und Ökonomie geltend.

Sei es in der Inszenierung eines literarischen Sprechens, das finanzökonomische Praktiken performativ nachbildet, oder sei es durch die generische Ausweisung des Theatertextes als Wirtschaftskomödie – in *Die Kontrakte des Kaufmanns* wird eine Komplizenschaft von Literatur und Ökonomie ausgestellt, die die Frage nach dem Ort und der Funktion einer Literatur mit kritischem Anspruch aufwirft. Schließlich setzt der Theatertext das Scheitern von Kapitalismuskritik in

144 Peter Clar. „Wer ist es dann, der das sagt, was die Wahrheit nicht sein kann? Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theater texts ‚Rechnitz (Der Würgeengel)‘ und ‚Die Kontrakte des Kaufmanns‘“. *Literatur als Performance. Literaturwissenschaftliche Studien zum Thema Performance*. Hg. Ana Rosa Calero Valera. Würzburg: Königshausen& Neumann, 2013, S. 237–250, hier S. 245. Clar interessiert sich weniger für die textuellen und poetologischen Implikationen dieser Konstellation, sondern untersucht den theatralen Umgang mit der Autorinnenfigur in Nicolas Stemanns Inszenierung von *Die Kontrakte des Kaufmanns*.

Szene, das zugleich eine Leerstelle sichtbar macht, die für Besetzungen offen ist. Der Umstand, dass die Kritik der Komödie im Medium der Komödie stattfindet, bringt die spezifische Problematik von Jelineks politischem Schreiben zum Ausdruck: die Unmöglichkeit, zu einem historisch und medial unvorbelasteten literarischen Sprechen zu finden. Wie bereits in *Wolken.Heim.* zeigt auch in *Die Kontrakte des Kaufmanns* Jelineks Reflexion des Verhältnisses von Literatur und Gesellschaft eine Skepsis gegenüber den Exklusivitätsansprüchen der Literatur, also gegenüber Vorstellungen von Literatur als einer distinkten Sphäre, die sich jenseits der Niederungen des Ökonomischen und Sozialen konstituiert. Jelineks Konfigurationen des Postpolitischen betreffen also im gleichen Maße die Literatur, die sich nicht mehr auf ein Außen von Gesellschaft, Politik und Ökonomie zurückziehen kann, von dem aus eine gegendiskursive Rede möglich wird. Im nächsten Kapitel soll deshalb zur Diskussion gestellt werden, welche Möglichkeiten einer politischen Literatur im Zeitalter des Postpolitischen in den Theatertexten der Autorin entworfen werden.