

VII Antizipationen des Politischen

In Elfriede Jelineks Theatertexten werden hegemoniale Diskursordnungen in Szene gesetzt, die das Merkmal des Postpolitischen tragen: Diese weisen eine ideologische Immunität auf, die kritische Positionen und oppositionelle Bewegungen absorbiert. Auch der politischen Literatur wird die Option abgesprochen, eine Position außerhalb des Bestehenden einzunehmen, indem die Stücke Interferenzen zwischen der Literatur und dem Feld der (politischen, ökonomischen) Macht vorführen und die Verleugnung dieser Interferenzen problematisieren. Ungeachtet dieser sinistren Aussichten ergründen die Stücke der Autorin dennoch Möglichkeiten der Rückkehr des Politischen in der Antizipation von Agon, Dissens und Konflikt, wie in diesem Kapitel darzulegen ist.

1 Innenansichten der Hegemonie – Literatur als Sakrileg (*Die Kontrakte des Kaufmanns*)

Die ideologische Immunität des kapitalistischen Systems gegenüber unterschiedlichen Formen von Kritik und Protest wird in Jelineks Theatertexten mit seiner religiösen Struktur begründet. In Kapitel V konnte gezeigt werden, dass die Stücke *Die Kontrakte des Kaufmanns* und *Rein Gold* auf unterschiedlichen Ebenen Analogiebeziehungen zwischen Religion und Ökonomie stiften und eindringlich vorführen, dass eine Kritik der wirtschaftlichen Verhältnisse, die sich gleichermaßen in religiös anmutende Heilsversprechen versteigt, zum Scheitern verurteilt ist. Einem System, das sakrosankt und über jegliche Vorbehalte erhaben ist, wäre demnach nur mit einer Strategie der Entweihung und Profanierung beizukommen. In diesem Sinne leitet auch Joseph Vogl aus seiner Kritik der „ökonomische[n] Neo-Scholastik“ die Forderung nach einer „Säkularisierung ökonomischen Wissens“ ab, durch die es möglich wird, „Ökonomien ohne Gott, Märkte ohne Vorsehung und Wirtschaftssysteme ohne prästabilierte Harmonien in Rechnung zu stellen“.¹ Gleichmaßen schlussfolgert Giorgio Agamben angesichts der Unverfügbarkeit des Kapitalismus, dass die „Profanierung des Nicht-Profanierbaren [...] die politische Aufgabe der kommenden Generationen“² sein wird. Auch für *Die Kontrakte des Kaufmanns* lässt sich ein Programm der Profanierung identifizieren.

1 Vogl. *Das Gespenst des Kapitals*, S. 176.

2 Agamben. *Profanierungen*, S. 91.

Im Theatertext wird die Vorstellung der selbstregulativen Märkte – wie in Kapitel V dargelegt wurde – nicht nur im Bild der sich selbst bewegenden Steine aufgegriffen, sondern auch in einem selbstbezüglichen Sprechen abgebildet. Dabei lässt sich bereits in dieser Thematisierung der Doxa des ökonomischen Feldes und der Vorführung der hegemonialen Artikulation ein Moment der Profanierung ausmachen. Indem der Theatertext die ideologischen Grundlagen kapitalistischer Ökonomie freilegt und in die Nähe zur Religion rückt, betreibt er in aufklärerischer Tradition Ideologiekritik als Säkularisierungsprogramm. Die Strategie der Profanierung umfasst bei Jelinek aber noch mehr: Oben wurde bereits diskutiert, dass die Ästhetik der Selbstreferenz Mehrdeutigkeiten und Widersprüche produziert, die die Inflations- und Entwertungsprozesse im Kapitalismus abbilden und so die Vernunftmäßigkeit der ökonomischen Ordnung anzweifeln:

jedoch 15% Garantie per anus, per rectus, per verrecktus, das bieten wir und garantieren wir [...]. (KK, 237)

eine Gesellschaft, die verhaftet gehört, deren Haftung aber noch beschränkt ist, nicht ganz weg, nur beschränkt, unsere Gesellschaft, unsere beschränkte Gesellschaft, die verhaftet gehört. Wenn sie schon nicht mehr selber haftet, oje, der Kleber ist ein Dreck, und die Gesellschaft kann nicht geheftet, ich meine verhaftet werden, aber die Lizenzgebühren als Abfuhrmittel an uns liefert, doch wir, wir führen nichts aber, wir führen keine Steuern ab, uns wird Geld angeliefert, doch es wird Geld von uns nicht ausgeliefert, an uns liefern diejenigen, die längst geliefert sind, die längst geliefert sind, an uns, das Ejakulationshaus, das Emissionshaus, [...]. (KK, 255)

der Kleinanlegervertreter, der ist ein Reinlegervertreter, [...]. (KK, 259)

Die Zitatauswahl liefert einen Einblick in die Sprachspiele und Wortwitze, die *Die Kontrakte des Kaufmanns* durchziehen. Diese stellen das Produkt einer selbstbezüglichen Bewegung der Sprache dar und ergeben sich aus der assoziativen Rückwendung auf die klanglichen und semantischen Werte der Worte: „annum“ wird lautlich verschoben zu „anus“, woraus das Wort „rectus“ geschöpft wird, das schließlich zu „verrecktus“ modifiziert wird; in dem Begriff „abführen“ verdichten sich unterschiedliche Bedeutungen (Gelder zahlen/defäkieren), die vom Theatertext ausgelotet werden; durch eine lautliche Variation wird aus dem „Kleinanlegervertreter“ ein „Reinanlegervertreter“, aus dem „Emissionshaus“ ein „Ejakulationshaus“ usw.

Das Verhältnis dieser Sprachspiele zum ökonomischen Diskurs, aus dem sie in einer selbstreferentiellen Operation hervorgehen, lässt sich als widerstreitend und gegensinnig charakterisieren: Die Modifikation des „Kleinanlegervertreters“ zum „Reinanlegervertreter“ ist als Korrektur und Demaskierung inszeniert, die die unlauteren Geschäftsstrategien offen ausstellt. Ebenso bildet die Kombination der

Wörter „Haftung“ und „verhaften“ eine *Figura etymologica*, die die kriminelle Dimension der Finanzgeschäfte hervorkehrt. Die auf der Gleichheit der Anfangs- und Endsilben („Emission“ – „Ejakulation“) beruhende Wortschöpfung „Ejakulationshaus“ eröffnet eine gendertheoretische Perspektive auf Fragen der Ökonomie und attestiert der kapitalistischen Ordnung dazu noch eine triebhafte und libidinöse Dynamik, die dem Selbstbild des vernünftigen Marktes entgegensteht.

Dieser Enthüllungslogik folgen auch die vulgären, dem Bereich des Analen und Fäkalen entnommenen Sprachspiele: Wenn aus „per annum“ „per anus, per rectus, per verrectus“ wird und abgeführte Gelder klanglich in Nähe zu Abfuhrmitteln rücken, begibt sich der Text in die Niederungen des Kreatürlichen und kulturell Tabuisierten und ruft mit der assoziativen Verknüpfung von Geld/Gold und Fäkalien einen symbolischen Komplex auf, der vor allem in niederen literarischen Genres (Volksmärchen, Schelmengeschichten, Schwänken, Possen usw.) einen Niederschlag gefunden und sich bis heute in einer Reihe von Redewendungen (z. B. „stinkreich“, „großes Geschäft“) überlebt hat. In der Moderne ist der Zusammenhang zwischen Geld und Defäkation vor allem in der Psychoanalyse und Sozialpsychologie von Sigmund Freud, Sándor Ferenczi, Erich Fromm u. a. auseinandergesetzt und in der Typologie des anal-retentiven Charakters, der sich durch einen übermäßigen Hang zur Reinlichkeit, Ordentlichkeit und Sparsamkeit auszeichnet, popularisiert worden.³

Aus historischer Sicht macht Florian Werner geltend, dass sich die „Entstehung der Gleichung Geld = Scheiße unter anderem auf den allmählichen Übergang vom Tauschhandel mit Gebrauchsgütern zum Handel mit Kreditgeld zurückführen“⁴ lässt. Danach kommt in dieser Verknüpfung die Angst vor der Substanzlosigkeit des Münz- und Papiergeldes zum Ausdruck, dessen Wert weitgehend symbolischer Natur und vor einem plötzlichen Wertverlust nicht gefeit ist: „Aus der assoziativen Verbindung von Geld und Kot spricht also eine schon sehr alte und tiefgreifende Angst vor den unberechenbaren Kräften des Finanzmarktes“⁵, die zuletzt im Umfeld der Finanzkrise 2007 ff. zur Wiederbele-

3 So führt Freud ein besonders ausgeprägtes Geldinteresse ontogenetisch auf die Beziehung des Kindes zu seinen Exkrementen zurück: „Das ursprünglich erotische Interesse an der Defäkation ist [...] zum Erlöschen in reiferen Jahren bestimmt; in diesen Jahren tritt das Interesse am Geld als ein neues auf, welches der Kindheit noch gefehlt hat; dadurch wird es erleichtert, dass die frühere Strebung, die ihr Ziel zu verlieren im Begriffe ist, auf das neu auftauchende Ziel übergeleitet wurde [...]“ Sigmund Freud. „Charakter und Analerotik“. *Sigmund Freud. Gesammelte Werke. Bd. 7. Werke aus den Jahren 1906 – 1909*. Hg. Anna Freud. Frankfurt/M.: Fischer, 1946, S. 203 – 209, hier S. 208.

4 Florian Werner. *Dunkle Materie. Die Geschichte der Scheiße*. München: Nagel & Kimche, 2011, S. 136.

5 Ebd., S. 137.

bung der Metaphorik geführt hat. Im obszönen Witz rekurriert Jelinek auf diesen Bildkomplex und überflutet die im ökonomischen Diskurs zuvor mit den Merkmalen der Immaterialität, Erhabenheit und Rationalität versehene Sphäre des Geldes und Kapitals mit niederen Materialitäten. So werden in *Die Kontrakte des Kaufmanns* das Anale, Fäkale, Schmutzige und Vulgäre als Kehrseite der ökonomischen Ordnung kenntlich gemacht, die hoch gehandelten Geld- und Finanzinstrumente sowie Wertpapiere werden als minderwertig und wertlos markiert.

Jelineks Ästhetik der Materialität, die ein Sprechen hervorbringt, das sich durch Fremdbestimmung und Kontingenz auszeichnet und den ökonomischen Diskurs mit abjekter Materie konfrontiert, lässt sich dem Programm der Säkularisierung zuordnen: Der Topos der Rationalität der Märkte wird durch paralogische Zuspitzungen unterminiert; das religiös besetzte Bild der erhabenen, autonomen und von der Schwerfälligkeit der materiellen Welt losgelösten Ökonomie wird durch niedere Materie heimgesucht und entsakralisiert. Die Profanierung des ökonomischen Diskurses erfolgt in *Die Kontrakte des Kaufmanns* dabei durch ein Sprechen, das sich verselbstständigt hat und seine Dynamik aus der lautlich-assoziativen Selbstreproduktion bezieht. In diesem autopoietischen Modus bildet die theatrale Rede das (neo-)liberale Paradigma der selbstregulativen Märkte ab, schleust jedoch Differenzen in die Wiederholung ein, die kontaminierend wirken. Das theatrale Sprechen, das der Logik der Materialität folgt, produziert immer wieder Versprecher, Brüche und Momente des Unberechenbaren, die gegen das System arbeiten, destabilisierende Dynamiken entfalten und Diskurse durchkreuzen.

Karlheinz Stierle macht in einem Sprechen, das in ein Spannungsverhältnis zu Handlungsabläufen, Subjektintentionen und Textmustern gerät, ein Moment der Fremdbestimmtheit aus, die konstitutiv für den Effekt des Komischen ist und im Bereich der Sprachhandlung „als der Sphäre, die von allen Sphären der Handlungswelt die gefährdetste ist, [...] zu ihrer größten Vielfalt“ kommt: „So sind gewisse Einsichten in die Natur des Komischen erst auf der Ebene der Sprachhandlung möglich oder explizit fassbar.“⁶ Fremdbestimmung in der Sprache manifestiert sich danach vor allem in der Normabweichung, also in der Verletzung von textuell hergestellten oder lebensweltlich wirksamen Sprachnormen: Versprechen, Verschreiben und Verdrucken ebenso wie Formen sprachlicher Wiederholung und sprachliche Tics stellen typische Regelverstöße gegen den normierten Sprachgebrauch dar, die als Verfremdungen und „Störungen auto-

6 Stierle. „Komik der Handlung, der Sprachhandlung, der Komödie“, S. 254.

matisierter Schichten der Artikulation“ kommunikativen „Gegensinn“⁷ erzeugen. Von Fremdbestimmung ist im Fall der sprachlichen Entgleisungen insofern die Rede, als in ihnen etwas dem Subjekt Fremdes und Anderes zum Ausdruck kommt. In der Freud’schen Lesart lässt sich diese fremde Instanz als „ein dem Subjekt selbst inhärentes Metasubjekt“ (etwa im Sinne des Unbewussten) bestimmen, das „gleichsam in die Kommunikation des Subjekts eine Gegenkommunikation einschmuggelt“.⁸ Stierle schlägt aber auch vor, sprachliche Fauxpas der „Selbsttätigkeit des Kommunikationsmediums“⁹, also dem Eigensinn der Sprache zuzurechnen. Auf jeden Fall manifestiert sich nach Stierle im Wirken eines Metasubjekts oder der Tücke der Sprache der „Widerstreit von vernünftiger und unvernünftiger Welt“.¹⁰ Durch das Moment der Fremdbestimmung gerät die „Vernünftigkeit der Handlungswelt“ samt der sich in ihr bewegenden Figuren kurzzeitig in eine Krise, wird jedoch gemäß Gattungsgesetz der Komödie durch die „Wiederherstellung vernünftiger Zustände, einer geordneten kulturellen Welt“¹¹ bestätigt.

Jelinek konfiguriert in *Die Kontrakte des Kaufmanns* ein Sprechen, das sich im Spannungsfeld von Selbst- und Fremdbestimmung konstituiert, denn gerade in ihrer Selbsttätigkeit zeigt sich die Sprache als fremdgesteuert, widerständig gegenüber Vereinnahmungen und anfällig für Störungen. Dabei erzeugen die sprachlichen Ausrutscher nicht nur Gegensinn und unterminieren Vorstellungen des rationalen Wirtschaftsgeschehens, vielmehr wird der fremdbestimmten Rede ein epistemischer Mehrwert attestiert. Die zahlreichen Kalauer und Vulgarismen in dem Theatertext sind als Subtext der ökonomischen Rede markiert und bringen ihr Verdrängtes und Verborgenes zum Ausdruck.¹² Jelinek selbst hat die Erfahrung der Alterität in ihrer literarischen Spracharbeit immer wieder reflektiert:

7 Ebd., S. 257.

8 Ebd., S. 256.

9 Ebd.

10 Ebd., S. 260.

11 Ebd.

12 Christian Schenkermayr stellt bereits für Jelineks frühere Theatertexte fest, dass die burleske Komik einer Logik der Demaskierung folgt und wie im Falle von *Raststätte* einen unverblühten Blick hinter die Fassade des kapitalistischen Hedonismus gewährt: „Das Essen wird zum Vernichtungsakt und zur Eliminierung unerwünschter Fremdkörper, Sexualität zu einem auf Ausbeutung basierenden Wirtschaftszweig und Ausscheidung zum Ausdrucksmittel einer immer gieriger werdenden Überflussesgesellschaft. Und all dies wird mit Mitteln der burlesken Komik transportiert.“ (2009, 362) Ähnlich macht auch Bernard Banoun für die frühen Texte der Autorin geltend, dass „Komik [...] hier als Mittel verwendet [wird], die Grausamkeit in ihrer alltäglichen Banalität zu zeigen“. (Banoun 1996, 291) Der Bedeutung der Komik in Jelineks Werk widmet sich

Bei mir geht es mehr um den einzelnen Ton, um das Wort für Wort, um die Wörtlichkeit. Ich arbeite ja auch viel mit Alliterationen, mit Wortspielen und Kalauern; ich will die Sprache sich selbst im Schreiben und Sprechen entlarven lassen. Der Sprache wohnt hier eine höhere Wahrheit inne als der Person.¹³

Ich dagegen arbeite mehr im musikalischen Sinne mit dem Wort selbst, indem ich durch Alliterationen, Assonanzen, Metathese, etc. seine Wahrheit heraushole, aus dem Klang des einzelnen Wortes, es ist also ein kompositorisches Verfahren, dass ich die Sprache, auch gegen ihren Willen, zwingen möchte, nur durch sich selbst die Wahrheit preiszugeben.¹⁴

Ein musikalisches Schreibverfahren, das mit Klängen und Klangfiguren arbeitet, weist Jelinek als Mittel der Artikulation einer ‚höheren Wahrheit‘ aus. Im selbst-bezüglichen Sprechen fallen Selbst- und Fremdbestimmung ineinander, insofern in der Selbsttätigkeit des Kommunikationsmediums ein Metasubjekt im Sinne eines kulturell und sozial Unbewussten zum Ausdruck kommt, welches die Sprache ‚auch gegen ihren Willen‘ zur Preisgabe der Wahrheit zwingt. Maria-Regina Kecht hat auf die Verbindungslinien dieser Poetik der Entäußerung zu der Sprachphilosophie des späten Heidegger hingewiesen: „Die Sprache [...] in ihrem Eigen-Wesen zu erkennen, sie als ein unabhängiges, separates Anderes wahrzunehmen, auf das wir uns einlassen können, dem wir uns übereignen müssen, wenn wir nur hin(ge)hören wollen, das kann Jelinek ohne Vorbehalt von Heidegger übernehmen – vielleicht mehr als inneren Zwang denn als Sehnsucht.“¹⁵ Bei Jelinek trägt das Programm der Auslieferung an die Sprache gleichwohl eine dezidiert politische Signatur und steht im Dienst der Ideologiekritik, wie die Autorin in poetologischen Stellungnahmen immer wieder zu verstehen gibt:

Komik entsteht ja unterschiedlich: Sie entsteht, z. B. indem man einen Diskurs dekouviert, ihn leicht verändert oder einfach zitiert in einer Situation, wo er seine ganze Komik preisgibt. Oder sie entsteht aus dem Wort selbst, indem man eben mit Worten spielt und Buchstaben und Silben vertauscht und so die Worte dazu zwingt, ihren Ideologiecharakter – oft widerwillig – preiszugeben. Bis zum Kalauer.¹⁶

auch der 2020 erschienene Sammelband Pia Janke und Christian Schenkermayr (Hg.). *Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien*. Wien: Praesens, 2020.

13 Peter von Becker und Elfriede Jelinek. „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ *Theater heute*-Gespräch mit Elfriede Jelinek. *Theater heute* 9 (1992), S. 1–9, hier S. 4.

14 Yasmin Hoffmann und Elfriede Jelinek. „Sujet impossible“. Gespräch mit Elfriede Jelinek. *Germanica* 18 (1996), S. 166–175, hier S. 174.

15 Maria-Regina Kecht. „Elfriede Jelinek in *absentia* oder die Sprache zur Sprache bringen“. *Seminar. A Journal of Germanic Review* 43.3 (2007), S. 351–365, hier S. 358.

16 Julia Scheffer und Elfriede Jelinek. „Felsblöcke und Kieselsteine. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Julia Scheffer über Humor in ihren Texten, den Haider-Monolog und das Gefühl, nichts verhindern zu können“. *an.schläge* 7.8 (01. Juli 2000), S. 34 f., hier S. 34.

Derweil geht die Anerkennung der Sprache als einer fremden Macht, die als Ereignis auf der Textoberfläche hervortritt, mit dem Verzicht auf literarische Macht- und Souveränitätsansprüche einher. In der Forschung ist der Zusammenhang von Sprache und Macht vor allem im Hinblick auf Jelineks Autorschaftsmodell diskutiert worden, das die Unterordnung der Dichterin unter das Diktat der Sprache fordert und die Sprache zum handelnden Subjekt autorisiert.¹⁷ Im Kontext der politischen Literatur stellt sich bei Jelineks Poetik der Entäußerung überdies die Frage nach dem Geltungs- und Machtanspruch einer Literatur, die die Finanzökonomie durch die Produktion von – obszönem, absurdem – Gegensinn komisch verfremdet. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* werden Probleme der Kapitalismuskritik zur Disposition gestellt und die Literatur dabei als ein Diskurs konfiguriert, der gerade im Rahmen der Komödie immer schon Bezüge zur ökonomischen Sphäre aufweist und sich nicht auf eine Position außerhalb des gesellschaftlichen und ökonomischen Status quo zurückziehen vermag.

Tatsächlich findet der Theatertext zu keiner nachhaltigen antikapitalistischen Position – die ökonomische Ordnung wird vielmehr als ein System totalitären Ausmaßes gezeichnet, das Kritik absorbiert. Wo jedoch auf der inhaltlichen Ebene die Ohnmacht der Kritik zur Schau gestellt wird, produziert der Text lokal diskursive Störungen, die den Mythos des unfehlbaren, vernünftigen Finanzsystems infrage stellen. Gerade weil dem Kapitalismus des einundzwanzigsten Jahrhunderts durch traditionelle linke Kapitalismuskritik nicht beizukommen ist, besteht die ‚Guerillataktik‘ des Stückes darin, sich einer unberechenbaren Sprache und ihrer Logik des Ereignishaften auszuliefern. Die klanglichen Ereignisse, die im selbstbezüglichen Sprechen produziert werden, durchkreuzen immer wieder die Selbstvergewisserung der ökonomischen Rede und geben diese der Lächerlichkeit preis. Die Sprache wird in *Die Kontrakte des Kaufmanns* zum Medium einer kritischen Literatur, die permanent von der ‚feindlichen Übernahme‘ ihrer Argumente und Einwände durch ein postpolitisches System bedroht ist. So wird im Theatertext ein Gegendiskurs weniger elaboriert denn antizipiert, Konflikte wer-

17 Vgl. z. B. Kecht. „Elfriede Jelinek *in absentia* oder die Sprache zur Sprache bringen“, S. 361f. „Das für Jelineks Gesamtwerk so wichtige Thema der Machtkonkurrenz, des Kampfes um Vorrherrschaft – im persönlichen und familiären Bereich zwischen den Geschlechtern und zwischen Generationen, im gesellschaftlichen Bereich zwischen diversen öffentlichen Einrichtungen (Foucaultschen Diskurskonstrukteuren), im politischen Bereich zwischen Nationen und ideologischen Systemen – dieses Thema von Autorität und ihrer Struktur erscheint also auch in der Nobelpreisrede, transferiert auf die Beziehung zwischen Sprache und Dichter, verwandelt in eine legitime Asymmetrie zwischen den beiden, die eigentlich keine Alternativen zulässt. Dichterscher Wille zur Macht muss zu bereitwilliger Unterordnung verwandelt werden; um sich der, wie Heidegger es sieht, überwältigenden und unheimlichen Forderung der Sprache auszuliefern, und dabei ein Sichversagen bzw. eine gewisse Gelassenheit aufzubieten.“

den weniger in Szene gesetzt denn in Rechnung gestellt – und zwar in Form von Desartikulationen und komischen Sprachspielen, die sich die Logik der Hegemonie aneignen und diese dann entstellen. Im Sinne von Laclau und Mouffe kann dieses Verfahren als Profileration der hegemonialen Artikulation identifiziert werden, das einen Effekt der Destabilisierung erzeugt: In der Ausweitung der hegemonialen Artikulationskette auf Elemente, die sich nicht nur als nicht integrierbar in den Diskurs erweisen, sondern diesem gar widersprechen, wird dessen Artikulationsfähigkeit ins Lächerliche verzerrt.

In der Beschreibung von Jelineks Textverfahren der Mimikry und Proliferation wurde sowohl auf Begrifflichkeiten und Konzepte der Diskurstheorie von Laclau und Mouffe als auch der Mythenanalyse von Roland Barthes zurückgegriffen, was auf eine zeichentheoretische Nähe dieser beiden Ansätze zurückzuführen ist, die in dieser Studie fruchtbar gemacht wurde. Barthes versteht den Mythos als ein sekundäres semiologisches System, das sich eines Zeichens erster Ordnung bemächtigt und dessen Sinn zur Form – mit Saussure gesprochen: zum Signifikanten – eines neuen Zeichens macht. Die ideologische Funktion dieser semiologischen Aneignung besteht für Barthes und Jelinek, die sich mit Barthes' Mythenbegriff in dem Essay *Die endlose Schuldigkeit* eingehend auseinandergesetzt hat, darin, Geschichte in Natur bzw. „*Antinatur in Pseudonatur*“¹⁸ zu verwandeln und so via „abschaffung der komplexität der menschl. handlungen in der einsparung und entpolitisierung“ „die welt in ihrer *unbeweglichkeit* zu halten“.¹⁹ Mythen sind also alltagsideologische Konstruktionen, die den sozialen und politischen Status quo legitimieren und zementieren.

Barthes' Semiologie wurzelt in der Überzeugung, dass die Herausforderung der Kunst und Wissenschaft im massenmedialen Zeitalter darin besteht, im Sinne einer „veränderung gegen verewigung“²⁰ an der Entschleierung der medial hergestellten Gegenwart der Trivialmythen zu arbeiten. Barthes führt aus, dass die Literatur der Moderne sich um eine Wiederkehr zum „vor-semiologischen Zustand der Sprache“²¹ bemüht, sich also um die Suche nach einer Namenssprache verdient gemacht hat, die Signifikat und Signifikant wieder zusammenführt. Als „beste Waffe gegen den Mythos“ erachtet Barthes jedoch die Konstruktion einer „dritten semiologischen Kette“²², d.h. die Schaffung künstlicher Mythen, die durch die „[z]änkische und übermäßig [s]implifizierende“ Wiederholung der se-

18 Barthes. *Mythen des Alltags*, S. 130.

19 Elfriede Jelinek. „Die endlose Unschuldigkeit“. *Die endlose Unschuldigkeit. Prosa – Hörspiel – Essay*. Schwifting: Schwiftinger Galerie-Verlag, 1980, S. 49–82, hier S. 68 und 82.

20 Ebd., S. 69.

21 Barthes. *Mythen des Alltags*, S. 118.

22 Ebd., S. 121.

miologischen Operation „Zerstörung [...] in die kollektive Sprache“²³ hineintra- gen: „Da der Mythos die Sprache entwendet, warum nicht den Mythos entwen- den?“²⁴

Diese Praxis der Verkettung stimmt mit Laclaus und Mouffes Überlegungen zur hegemonialen Funktion des Diskurses zeichentheoretisch überein. Sowohl für Barthes als auch für Laclau und Mouffe besteht die ideologische Operation in der Resignifikation bzw. Reartikulation von semiotischen Elementen durch ihre Ver- bindung mit anderen Elementen. Während für Laclau und Mouffe jedoch Ideo- logiekritik eine Praxis der Desartikulation bezeichnet, die die „Reartikulation der Situation“²⁵ in einem neuen Zusammenhang zum Ziel hat, ist das Ziel der ideo- logiekritischen Intervention bei Barthes bereits mit der Desartikulation des bür- gerlichen Mythos erreicht; Instrument der Desartikulation ist die Reartikulation des Mythos in einer dritten semiologischen Kette.

In den Anfängen der Forschung zum Werk der Autorin ist Jelineks Rezeption von Barthes' Mythenkritik eingehend diskutiert worden und zählt heute zu den – nicht immer explizit gemachten – Doxa der Jelinek-Philologie. In dieser Studie möchte ich vorschlagen, die ideologiekritischen Verfahren in den Theater texts der Autorin als eine Verschränkung von Barthes' und Laclaus/Mouffes Modellen zu lesen. Mit Barthes' Mythenanalyse und -kritik lässt sich Jelineks Verfahren der Mimikry von medialen, politischen und ökonomischen Diskursen in seiner Ge- nese nachvollziehen und terminologisch fassen. Plausibel wird jedoch erst, warum sich Jelineks politisches Schreiben programmatisch nicht der Suche nach einer ‚vor-semiologischen‘, historisch unbelasteten Sprache verpflichtet, sondern Kritik als Reproduktion betreibt, wenn man in den Blick bekommt, dass ihre Texte kein Außen des Diskurses im Sinne des Postpolitischen konzipieren können.²⁶ Das Verfahren der Verkettung ist bei Jelinek als eine Funktion des hegemonialen Diskurses im Sinne von Laclau/Mouffe markiert, hinter den man nicht zurück- gehen kann. Die Stücke der Autorin stellen in der Mimikry die Macht der sozio- ökonomischen Ordnung aus, demaskieren diese jedoch zugleich im Modus der überzeichneten, zugespitzten und zur Drastik neigenden Wiederholung.

Die Strategie der Profanierung in *Die Kontrakte des Kaufmanns* stellt ein Musterbeispiel für Jelineks Praxis der Verfremdung hegemonialer Verhältnisse

23 Ebd., S. 148 f.

24 Ebd., S. 121. Als Beispiel eines künstlichen Mythos nennt Barthes Flauberts Roman *Bouvard und Pécuchet*.

25 Mouffe. „Kritik als gegenhegemoniale Intervention“, S. 43.

26 Feldtheoretisch lässt sich Jelineks Einlassung auf die hegemonialen politischen, ökonomi- schen und medialen Verhältnisse außerdem mit der Transformation der Avantgardeposition in der Postmoderne begründen. Vgl. dazu Kapitel IV.4.2.

durch ihre Nachahmung und Überbietung dar. Finanzökonomische Prozesse und Praktiken sind hier nicht nur Gegenstand des literarischen Diskurses, sondern werden performativ in Szene gesetzt und in der Reproduktion als dysfunktional ausgestellt. Dabei konstruieren Jelineks Stücke keine Positionen außerhalb des Diskurses, auf die sich eine engagierte Literatur zurückziehen kann, sondern legen aus dem diskursiven Innenraum der hegemonialen Ordnung die Bedingungen und Funktionsmechanismen der hegemonialen Artikulation offen und produzieren Störungen dieser Ordnung, die ein Unbehagen zum Ausdruck bringen und zum Ausgangspunkt von Einspruch und Dissens werden können.

2 Provokationen der Hegemonie – Hegemonie als Provokation (*Wolken.Heim.*, *Rechnitz (Der Würgeengel)*)

Wie oben argumentiert, ist die Strategie der Profanierung in Jelineks Werk allgegenwärtig und so auch in *Wolken.Heim.* vorzufinden. Auf unterschiedlichen Ebenen wird in dem Theatertext die Diskrepanz zwischen ‚Hohem‘ und ‚Niederem‘ in Szene gesetzt: Der Text gestaltet ein nationalchauvinistisches Raunen, das die Überlegenheit der Deutschen, ihrer Sprache und Kultur gegenüber Fremden behauptet. Das Wir imaginiert sich zum Höheren bestimmt: „Zu Haus sein, wenn Hohes wir entwerfen“ (WH, 138); „Hinaufgerissen hat’s uns in den Schnee, uns junge Helden, [...]. Die andren sind unten, tief im Tal. Wir aber, wir aber!“ (WH, 141) Topoi der Höhe gelten auch für das von Jelinek verwendete Textmaterial: Bei den Intertexten von *Wolken.Heim.* handelt es sich größtenteils um Zeugnisse eines idealistischen Diskurses, der in dem Stück als abgehoben markiert wird. Genauso abgehoben erscheinen avantgardistische und ästhetizistische Positionen, die Literatur eine Führungsposition in der Gesellschaft zuweisen bzw. diese als Zufluchtsort vor den Niederungen des Alltags imaginieren. Einer Höhe sind die Intertexte aber auch in dem Sinne zugeordnet, dass sie als Repräsentanten des bürgerlichen Kanons einen kulturellen Wertungsprozess durchlaufen haben, an dessen Ende eine „an eine Transsubstantiation gemahnende ontologische Erhöhung“²⁷ steht, also ihre Aufnahme in die Sphäre der *Hochkultur* erfolgt ist.

Desgleichen zeichnet sich die Rede des Wir in *Wolken.Heim.* durch einen hohen, erhabenen Stil (das *genus grande*) aus, der bestimmt ist von Archaismen, Abstrakta (Heimat, Volk, Schicksal usw.), emphatischen Setzungen und Überbietungsformeln („das Volk schlechtweg“). Sprachlich wird so eine vertikal aus-

²⁷ Bourdieu. *Die feinen Unterschiede*, S. 26.

gerichtete „Pathostopographie“²⁸ entworfen, die, aufgespannt zwischen Höhe und Tiefe, stets zu Extremwerten neigt. Karl Heinz Bohrer hat darauf hingewiesen, dass der pathetisch-ernsthafte Ton eine Konstante in der deutschen Geistes- und Kulturgeschichte darstellt, die von dem deutschen Idealismus zur Rhetorik der NS-Zeit reicht: „Wenn eines die nationalsozialistische Epoche Deutschlands charakterisiert hat, dann die Tatsache, dass sie den Ernst des Fichteschen Nationbegriffs totalisiert hat.“²⁹ Obschon Bohrer vor leichtfertigen historischen Kurzschlüssen warnt und klarstellt, dass „Fichtes Nation [...] nicht die Hitlers“³⁰ war, und dass es ebenso unangemessen wäre, „den Volksbegriff der romantischen Philologie unmittelbar schon mit der völkischen Perversion zu belasten“³¹, diagnostiziert er die Wiederkehr von Fichtes „Sprachstil eines erbarmungslosen Ernstes“, der „sprachlichen Härte des Systematisierens“ und der „aggressive[n] Schärfe“³² in der nationalsozialistischen Ideologie und ihrer Rhetorik: „Vor allem aber [...] trat jener Ernst, der Fichtes Stil charakterisiert, flankiert vom Stil, wenn nicht Hegels, so doch der Hegel-Schüler, trat also diese akkumulierte Masse von Ernsthaftigkeit im Medium der nationalsozialistischen Ideologie und ihrer Sprache an und definierte die Nation.“³³

Die Sprache, genauer gesagt das *genus grande*, steckt für Bohrer den Rahmen ab, in dem sich Geschichte zu einem Knoten verdichtet und Koinzidenzen zutage treten lässt, die nicht nur sprachlicher Natur sind, sondern auch Wahrnehmungs- und Verhaltensdispositionen bezeichnen: „Mentalitätsgeschichtlich war dieser Ernst [...] von großer Bedeutung.“³⁴ Mit dieser sprachkritischen Perspektive reiht sich Bohrer in eine Tradition der Kultur- und Sprachkritik ein, die vor allem mit der Kritischen Theorie verbunden ist. Bereits Adorno hatte *Auf die Frage: was ist deutsch?* einen zum überschwänglichen Ernst neigenden Sprachduktus genannt, der eine bestimmte Geisteshaltung abbildet bzw. produziert: „Allein schon ohne den deutschen Ernst, der vom Pathos des Absoluten herrührt und ohne den das Beste nicht wäre, hätte Hitler nicht gedeihen können.“³⁵ Der Mangel an Ironie und ironischer Selbstdistanz, die Adorno und Bohrer den deutschen Dichtern und

28 Franziska Schöblier. *Augen-Blicke. Erinnerung, Zeit und Geschichte in Dramen der neunziger Jahre*. Tübingen: Narr, 2004, S. 36.

29 Bohrer. „Gibt es eine deutsche Nation?“, S. 229.

30 Ebd., S. 229.

31 Ebd., S. 226.

32 Ebd., S. 228.

33 Ebd., S. 230.

34 Ebd.

35 Theodor W. Adorno. „Auf die Frage: Was ist deutsch?“ *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 10.2. Kulturkritik und Gesellschaft II. Eingriffe, Stichworte*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1977, S. 691–701, hier S. 695.

Denkern attestieren, gepaart mit einem idealistischen Pathos des Absoluten, bildet danach den Humus, auf dem die nationalsozialistische Idee Früchte treiben konnte: „In den westlichen Ländern, wo die Spielregeln der Gesellschaft den Massen tiefer eingesenkt sind, wäre er [d. i. Hitler] dem Lachen verfallen. Der heilige Ernst kann übergehen in den tierischen, der mit Hybris sich buchstäblich als Absolutes aufwirft und gegen alles wütet, was seinem Anspruch sich nicht fügt.“³⁶

Genau bei dieser Sprach- und Kulturkritik setzt Jelineks Auseinandersetzung mit der deutschen Literatur- und Philosophietradition in *Wolken.Heim*. an. Hier geht es nicht darum, Idealismus und Nationalsozialismus gleichzusetzen, sondern Übereinstimmungen und Kontinuitäten zwischen dem philosophisch-idealistischen und dem faschistischen Projekt der Identitätsstiftung vorzuführen. Die Autorin interessiert sich für Sprachmuster und diskursive Schleifen, die unter unterschiedlichen Vorzeichen in unterschiedlichen – literarischen, philosophischen sowie nationalen und national(sozial)istischen – Diskursen immer wieder zurückkehren: „Es ist [in der deutschen Literatur] immer dann metaphysisch und schwer mit großen Worten wie Einsamkeit, Verzweiflung und wie sie alle heißen.“³⁷ Es sind nach Jelinek der abstrakte Radikalismus und der pathetische Stil, in denen kultureller Elitarismus, das „hypertrophe Nationalgefühl“³⁸ und faschistischer Größenwahn gleichermaßen wurzeln. In *Wolken.Heim* wird vorgeführt, dass es nur minimaler (etwa grammatikalischer, pronominaler) Eingriffe und Entstellungen bedarf, um aus idealistischen Versatzstücken ein totalitäres Sprechen zu erzeugen, das über raumzeitliche und weltanschauliche Grenzen hinweg „scheinbar unterschiedslos von Hölderlin über Hegel bis zur RAF reicht“.³⁹

Die in *Wolken.Heim*. verwendeten Intertexte bringen also in jeglicher Hinsicht Fallhöhe mit, auf die das Stück mit dem Programm der Herabsetzung reagiert. Es werden unterschiedliche Texte auf ein Plateau projiziert, wodurch ein stratigraphischer Querschnitt der deutschen Literatur- und Kulturgeschichte entsteht, der ein Gewaltkontinuum erkennen lässt. Die archäologische Operation generiert Textflächen, die Sichtbarkeit und Geheimnislosigkeit schaffen, wo sonst Tiefe und Pathos ist. Die Produktion von (Ober-)Flächentexturen, die an Ästhetiken und Verfahren der Trivial- und Popkultur erinnern, impliziert ein Moment der Verfla-

36 Ebd.

37 Berka und Jelinek. „Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek“, S. 138.

38 Seegers und Jelinek. „Menschen interessieren mich nicht“.

39 Andrea Geier. „Was aber bleibt, stiften die Dichter? Über den Umgang mit der Tradition in Text und Inszenierungen von *Wolken.Heim*“. *Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater?* Hg. Inge Marteel und Heidy Margrit Müller. Brüssel: FWO, 2008, S. 143–154, hier S. 146.

chung: Durch die Verschmelzung unterschiedlicher Stimmen wird ein Kontinuum eingerichtet, in welchem Unterschiede eingeebnet werden und das die Beliebbarkeit und Austauschbarkeit der Intertexte suggeriert. Gerade weil sich aber Erzeugnisse der Hochkultur durch die Aura der Einmaligkeit und Singularität auszeichnen, stellt Jelineks Politik der Gleichmachung einen provokativen Akt der Herabsetzung dar.

Das Verfahren der Herabsetzung setzt karnevaleske, anarchistische Dynamiken frei – im Sinne von Michail Bachtins Bestimmung des Komischen als des Ineinanders von Erniedrigung und Erhöhung.⁴⁰ Jelineks gleichberechtigtes Nebeneinanderstellen von hochkulturellen Versatzstücken und terroristischen Diskursen, des Hohen und Profanen, Kanonischen und Verdrängten legt die Selektions- und Ausschlussmechanismen des kulturellen Gedächtnisses offen. In seiner kumulativen Logik erscheint *Wolken.Heim* als ein Simulacrum des kulturellen Speichergedächtnisses, das Aleida Assmann von dem Funktionsgedächtnis unterscheidet.⁴¹ Während das Funktionsgedächtnis „das Produkt einer bewussten und intentionalen (Re-)Konstruktion der Vergangenheit“⁴² bezeichnet, aus dem der sich Identitätsprofile, Handlungsmaximen und Wertvorstellungen einer soziokulturellen Gemeinschaft ableiten lassen, stellt das Speichergedächtnis eine amorphe Masse narrativ unverbundener, „ungebrauchter [und] nicht-amalgamierter“ Erinnerungsbruchstücke bereit, die zwar nicht in die Traditionsbildung des kulturellen Gedächtnisses eingegangen sind, jedoch „durch die Bergung alternativer Wahrnehmungen und verschütteter Hoffnungen die stets zu Verfestigung und Reduktion tendierenden Sinnkonstruktionen der Tradition durchkreuzen“.⁴³ Jelineks erinnerungspolitische Strategie besteht nun darin, das selektive Funktionsgedächtnis, an dessen Konstitution auch die Literatur mitwirkt, mit seinem Ausgeschlossenen zu überfluten. Die Literatur büßt ihre Ordnungsmacht und Autorität ein und fungiert als anarchistisches, deregulierendes, ja karnevaleskes Prinzip, das das kulturelle Machtgefüge infrage stellt. Der assoziative Fluss

40 Vgl. Michail Bachtin. *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*. München: Hanser, 1969, S. 48f.: „Der Karneval ist die umgestülpte Welt. [...] Das betrifft vor allem die hierarchische Ordnung und alle aus ihr erwachsenden Formen der Furcht, Ehrfurcht, Pietät und Etikette [...]. Der Karneval vereinigt, vermengt und vermählt das Geheiligte mit dem Profanen, das Hohe mit dem Niedrigen, das Große mit dem Winzigen, das Weise mit dem Törichten.“

41 Vgl. Aleida Assmann. *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*. München: Beck, 2003, S. 130 – 148.

42 Aleida Assmann. *Einführung in die Kulturwissenschaft. Grundbegriffe, Themen, Fragestellungen*. Berlin: Schmidt, 2006, S. 182.

43 Assmann. *Erinnerungsräume*, S. 142.

von Stimmen setzt einen Kontrollverlust der literarischen Rede in Szene und bewirkt eine Destabilisierung der kulturellen Hierarchien und Wertungsmuster.

Das riskante Zitationsverfahren des Theatertextes besteht darin, das Pathos und den ‚heiligen Ernst‘ der Prätexte zu reproduzieren, doch liegt der Wiederholung als Mimikry das Prinzip der Proliferation zugrunde, das karnevalesk und dekonstruktiv wirkt: Durch die Wiedergabe der gleichen Sprachmuster produziert der Text einen Signifikantenüberschuss, eine redundante, ausschweifende Materialität, die die kulturellen und nationalen Diskurse inhaltlich aushöhlt und semantische Leerläufe erzeugt: „Wir aber wir aber wir aber!“ (WH, 139) Durch die Steigerung des literarischen und philosophischen Pathos werden die Intertexte ins Faschistische übersetzt, in ihrer faschistischen Zuspitzung jedoch an die gesellschaftliche Wirklichkeit zurückgebunden. Die politische und historische Einbettung wirkt banalisierend und trivialisierend, weil sie die Topoi der Höhe durchkreuzt und den umgekehrten Prozess der idealistischen Verklärung bezeichnet: Das Ideelle wird aus der Sphäre überzeitlich-metaphysischer Werte rückübersetzt in seine profanen Entstehungs- und Rezeptionzusammenhänge. Die Herabsetzung via Vervielfältigung und Kontextualisierung trägt in der Struktur der Überzeichnung und Verfremdung Züge der Satire und Karikatur:

Was mich besonders interessiert, ist eben das Überführen des Denkens (dessen, was andere gedacht haben) in ein Sprechen, um eine Differenz (oder: keine) auszuloten. Dann soll natürlich auch Komik entstehen durch den Vergleich zwischen der Größe des Gedachten, das sich ja an keine Regel halten muss, und der politischen Praxis, die oft so kläglich ausfällt und von Geißpenetern und Heidis, von Hänkeln und Treteln vertreten wird. Wie aus Gedanken, die einmal groß waren, das verlautbarte Sprechen von Provinzpolitikern wird, wie ein vielleicht kitschiges und lächerliches, aber immerhin groß gedachtes ‚sterbliches Sprechen‘, in den von Schmissen gezeichneten Gesichtern der deutschnationalen schlagenden Burschenschaftler als Karikatur wieder auftaucht [...] als untotes Gespenst von Fichtes oder Heideggers Denken.⁴⁴

Wie an dieser Selbstaussage abzulesen ist, ist die Poetik der Profanierung für Jelinek eng an die Theaterpraxis gebunden. In der theatralen Überführung des Denkens in ein Sprechen, in der Rückbindung des Geistigen und Ideellen an die Kreatürlichkeit der Körper von Schauspieler/-innen stellt sich zwangsläufig ein komischer Effekt der Unverhältnismäßigkeit ein – gerade weil sich die künstlerischen und philosophischen Diskurse der Höhe in der Verwerfung von Kontingenz und Materialität konstituieren. Das Theater als Medium des Transitorischen, Performativen und Präsentischen ist für Jelineks Programm der Eliten- und

⁴⁴ Lux und Jelinek: „Was fallen kann, das wird auch fallen“, S. 12.

Machtkritik unabdingbar, indem es die Verkörperung von Ideen und Ideologien einfordert und das Abstrakteste verfügbar, d. h. angreifbar macht.

Jelineks pietätsloser Umgang mit der literarischen Tradition hat den Missmut der Öffentlichkeit nach sich gezogen. Im *Generalanzeiger* war anlässlich der Bonner Uraufführung des Stücks von einer „ungeheure[n] Geschichtsklitterung“⁴⁵ die Rede; in den *Nürnberger Nachrichten* monierte man Jelineks Textauswahl: „Gemeint ist das gewiss kritisch. [...] Doch derart dargeboten, geht der Schuss nach hinten los und ist zudem geeignet, große Geister, die halt wie jeder auch Dummes gesagt haben, zu denunzieren. [...] Wollten sich da Österreicher für Waldheim aggressiv entschuldigen?“⁴⁶ Wie man diesen Rezensionen entnehmen kann, entzündeten sich Jelineks Theaterskandale in Österreich und Deutschland an der theatralen Demontage der jeweiligen nationalen Selbstbilder: War Jelineks Schaffen in Österreich immer dann Anfeindungen ausgesetzt, wenn es die Mitverantwortung des Landes am NS-Regime und die Kontinuitäten des Faschismus annahmte, hat sich das deutsche Publikum zunächst an dem ikonoklastischen Impetus der Theatertexte gestört, weil hier das Selbstbild der Deutschen als Kulturnation ins Wanken gebracht wurde – ein Selbstbild, das bereits bei Adorno Unbehagen ausgelöst hat. Dieser hatte sich nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil verstört über die bundesrepublikanische Konjunktur von Kultur und die unreflektierten Bemühungen um die Wiedergewinnung von humanistischen und aufklärerischen Traditionen gezeigt. Wo Adorno einen „Abbau von Kultur“⁴⁷ erwartet hatte, wurden Literatur, Malerei und Musik „als Trostspender, als Stifter alter und neuer Ideale und um das vergangene wie gegenwärtige Leid zu heilen, [...] zu emphatischen Refugien des ‚Eigentlichen‘ emporgehoben“.⁴⁸ Als Medium überzeitlicher Werte und eine von gesellschaftlichen Herrschaftsverhältnissen isolierte Daseinssphäre stellte Kunst in der Nachkriegszeit einen Ort der Selbstidentifikation der Deutschen als tragisch verführte Schicksalsgemeinschaft dar, die durch die Rückbesinnung auf humanistische Werte die Vergangenheit hinter sich zu lassen hoffte.

In den abwehrenden Reaktionen auf Jelineks Profanierung des literarischen Kanons des frühen neunzehnten Jahrhunderts in *Wolken.Heim*. schwingen diese

45 Tanina Nevak. „Von deutschem Wesen. Uraufführung in Halle Breuel: Elfriede Jelineks ‚Wolken.Heim‘“. *Generalanzeiger* (23. September 1988).

46 Werner Schulze-Reimpell. „Nebulöse Montage. Bonner Uraufführung von Hans Hoffers und Elfriede Jelineks ‚Wolken.Heim‘“. *Nürnberger Nachrichten* (30. September 1988).

47 Theodor W. Adorno. „Die auferstandene Kultur“. *Theodor W. Adorno. Gesammelte Schriften. Bd. 20.2. Vermischte Schriften II*. Hg. Rolf Tiedemann. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 1986, S. 453–464, hier S. 455.

48 Krankenhagen. *Auschwitz darstellen*, S. 25.

nationalen Identitätsnarrative noch mit. Das Stück unterminiert den Vorstellungskomplex der autonomen, der Wirklichkeit enthobenen Hochliteratur, indem es die Entstehungs- und Rezeptionsbedingungen der Intertexte mitspricht. Umso erstaunlicher ist es, dass die von Jelinek kritisch hinterfragten Doxa der autonomen Produktion in der Forschung teilweise implizit fortgeschrieben werden, sofern die wirkungsästhetische Dimension des Werks selten in den Blick gerät. Freilich ist in der Literaturwissenschaft umfassend (auch im Rahmen dieser Studie) herausgestellt worden, dass Elfriede Jelineks Schaffen auf Destabilisierungen und Störungen des (literarischen, philosophischen, ökonomischen usw.) Diskurses abzielt, doch wird das tatsächliche Erregungspotential dieser Praktiken auf reaktionäre Dispositionen der Rezeptionsgemeinschaft zurückgeführt – und eben keineswegs einem wirkungsästhetischen Kalkül der Autorin zugerechnet. Die Skandale um die Texte und Persona der Autorin gelten als Kollateralschäden einer politisch engagierten, jedoch stets um die Sache bemühten und daher nicht effekthascherischen Ästhetik. Was aber, wenn die Sache mit der Wirkung übereinstimmt?

Neuere, feldtheoretisch ausgerichtete Ansätze von Heribert Tommek,⁴⁹ Uta Degner⁵⁰ und Norbert Christian Wolf⁵¹ haben den provokatorischen Zug von Jelineks literarischen und nicht-literarischen Positionierungen herausgestellt. Im Anschluss an diese Darlegungen wurde auch in dieser Studie die Distinktionslogik von Jelineks Texten im literarischen Feld herausgearbeitet. An dieser Stelle möchte ich überdies vorschlagen, das Erregungspotential ihres theatralen Œuvres poetologisch im Kontext der Bemühungen um das Politische, also um die Wiedereinführung des Agons zu lesen. Denn die Stücke der Autorin bergen enormes gesellschaftliches Konfliktpotential, indem sie gesellschaftliche Vereinbarungen infrage stellen. Den vielleicht medial weitreichendsten Theaterskandal in Deutschland löste die Inszenierung von *Rechnitz (Der Würgeengel)* unter der Regie von Hermann Schmidt-Rahmer am Schauspielhaus Düsseldorf in der Spielzeit 2010/11 aus. Auf *nachtkritik.de* werden die in der überregionalen Presse diskutierten Ereignisse folgendermaßen dokumentiert:

⁴⁹ Vgl. Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 525–561.

⁵⁰ Zur „Appellstruktur“ von Elfriede Jelineks Schaffen vgl. Degner. *Eine ‚unmögliche‘ Ästhetik*, S. 20–23. Vgl. auch die Einleitung in Uta Degner und Christa Gürtler (Hg.). *Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst*. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021.

⁵¹ Vgl. Norbert Christian Wolf. „Lust im journalistischen Feld, Unlust an der Lektüre. Zur Funktion der Werkpolitik und Kritik an Jelineks Roman“. *Elfriede Jelinek. Provokationen der Kunst*. Hg. Uta Degner und Christa Gürtler. Berlin, Boston: De Gruyter, 2021, S. 133–161.

Bei den ersten drei Vorstellungen im Central, der Ausweichspielstätte des Schauspiels, verließen bereits zur Pause zahlreiche Zuschauer das Theater. Kurz vor Schluss, bei einem Dialog des sogenannten „Kannibalen von Rotenburg“ mit seinem Opfer, liefen laut einem Bericht der *Düsseldorfer Rheinischen Post* (12.10.2010) „die Menschen in Scharen heraus“, 70 Prozent bekräftigt in der *Frankfurter Rundschau* Theaterkritiker Stefan Keim. Im Anschluss an die zweite Aufführung am Sonntag habe „ein älterer Herr“ sogar die Regieassistentin, die in der Aufführung auch auftritt, im Foyer angespuckt.⁵²

Historischer Gegenstand des Theatertextes ist ein Endphaseverbrechen des Zweiten Weltkriegs: das Massaker an ungarisch-jüdischen Zwangsarbeitern im österreichischen Rechnitz. In der Nacht vom 24. auf den 25. März 1945 wurden von den Teilnehmer/-innen eines Gefolgschaftsfestes, das von der Gräfin Margit von Batthyány für die Elite der lokalen NSDAP und SS ausgerichtet wurde, schätzungsweise 180 Zwangsarbeiter erschossen und von einer Gruppe von etwa 20 Zwangsarbeitern begraben, die am darauffolgenden Tag ermordet wurden. Wenige Tage später ist das Schloss Rechnitz durch ein Feuer, das die russischen Besatzer gelegt haben sollen, zerstört worden. Die Gräfin floh mit ihrem Ehemann und ihren Nazi-Liebhabern, Gutsverwalter Oldenburg und Ortsgruppenleiter Podezin, in die Schweiz, wo sie bis zu ihrem Tod 1989 ein gesellschaftlich angesehenes Leben führte und als Züchterin von Rennpferden hervortrat. Das Massengrab konnte bis heute nicht gefunden werden, obschon sich die österreichische Justiz bereits 1947/48 um die Aufklärung des Falls bemüht hatte. Da sich die Angeklagten der Verantwortung durch Flucht entzogen, die Ermittlungen, z. B. durch die Ermordung von zwei Zeugen, behindert wurden und ein Großteil der Bewohner/-innen von Rechnitz die Mitarbeit mit der Justiz verweigerte, herrscht bis heute Unsicherheit über den genauen Tathergang.

Wie konnte nun ein Stück über ein österreichisches Endphaseverbrechen die deutschen Gemüter derart erhitzen? Ausgehend von dem historischen Massaker verhandelt *Rechnitz (Der Würgeengel)* gegenwärtige politische und mediale Formen nicht nur der österreichischen, sondern vor allem der deutschen Erinnerungskultur:

Sündenstolz, niemand hat so viel gesündigt wie der und der und der, und von denen reden wir, und wir nehmen einen Teil der Schuld gern auf uns, nein, nehmen wir nicht, wir waren damals schließlich gar nicht geboren, warum sollten wir?, und doch sind wir stolz auf unsere Sünden und reden darüber, denn welchen Sinn hätte es zu sündigen, wenn man danach

52 „Presseschau vom 13. Oktober 2010 – Skandal bei Elfriede Jelineks *Rechnitz (Ein Würgeengel)* in Düsseldorf“. *nachtkritik.de* (13. Oktober 2010). https://www.nachtkritik.de/index.php?view=article&id=4779:presseschau-vom-13-oktober-2010-skandal-bei-elfriede-jelineks-rechnitz-ein-wuergeengel-in-duesseldorf&option=com_content&Itemid=62 (01. März 2022).

nicht darüber reden dürfte, und wie lang man auch graben lässt, sie schweigt, die Geschichte, oder sie spricht zu uns, sie spricht, dass wir uns schämen sollten, egal, wer wir sind, ich sage: Die sind es gewesen und bin stolz darauf, als wäre ich selbst von ihnen erschossen worden, das ist sehr wichtig, dieser Stolz auf Buß und Reu [...]. (Re, 131)

Jelinek prägt den Begriff des Sündenstolzes und benennt damit eine bekenntnisrituelle Praxis, bei der das Eingeständnis von historischer Schuld der moralischen Profilierung und Überhöhung der Büßenden dient: „Dort haben Männer ihren Stolz verschlucken müssen, das werden wir aber nicht machen, wir werden natürlich stolz sein auf unsere Sünden, auf unsre Natur. [...] und wir selber reden am schlechtesten über uns, uns übertrifft darin niemand.“ (Re, 134) Der Sündenstolz wird bei Jelinek als eine deutsche Sehnsucht nach (moralischer) Größe und neuem Heroismus identifiziert, wie in dem Stück vom Ausnahmeboten dargestellt wird: „Wir haben heute doch eine kognitive Distanz zu dieser Zeit der Extreme gewonnen, [...]. Die Deutschen kennen keine Angst vor sich, das ist ihre Größe. Sie sind Menschen mit einem inneren Kompass, und dem sind sie immer gefolgt, die Deutschen, auch wenn das riskant war.“ (Re, 78–80) Dabei wird dieses Überlegenheitsgebaren als ideologisches Verbindungsglied zwischen nazistischer Vergangenheit und Gegenwart ausgemacht und so die Notwendigkeit einer Erinnerungspraxis vorgeführt, die im Zeichen einer selbstreflexiven Durchdringung der ideologischen Voraussetzungen des Massenmords steht.

Bedenkt man, dass die „deutsche Schuld [...] zum Gründungsmythos der Bundesrepublik“⁵³ wurde, wird verständlich, warum Jelineks Stigmatisierung der nationalen Erinnerungskultur als moralische Selbstvergewisserung und institutionalisiertes Vergessen derart heftige Reaktionen nach sich gezogen hat. Besonders verstörend und geschmacklos hat auf das Publikum die Montage eines Dialogs zwischen einem Kannibalen und seinem Opfer gewirkt, der an den Fall des „Kannibalen von Rotenburg“ angelehnt ist, wobei das Motiv des Kannibalismus das Stück in den intertextuellen Anspielungen auf Euripides' *Die Bakchen* durchzieht. Wieder durchkreuzt die intertextuell forcierte Deutung des Massenmords als orgiastisch-dionysisches Fest die Paradigmen der deutschen Erinnerungskultur, genauer gesagt die erinnerungspolitische Rationalisierung der Vergangenheit, die im Text als eine Immunisierungsstrategie ausgewiesen ist. In den Besprechungen der Inszenierung wurde immer wieder auf die Uraufführung des Theatertextes an den Münchener Kammerspielen unter der Regie von Jossi Wieler verwiesen, der auf die Einspielung des ‚Kannibalendialogs‘ verzichtet hatte. Seine

53 Hans-Ulrich Thamer. „Der Holocaust in der deutschen Erinnerungskultur vor und nach 1989“. *Erinnern des Holocaust? Eine neue Generation sucht Antworten*. Hg. Jens Birkmeyer und Cornelia Blasberg. Bielefeld: Aisthesis, 2006, S. 81–93, hier S. 81.

Entscheidung, diesen Teil des Textes zur Darstellung zu bringen, begründete der Regisseur Hermann Schmidt-Rahmer mit einem wirkungsästhetischen Argument:

Wir Nachgeborenen haben uns einen Blick auf die NS-Zeit zurechtgelegt, der mehr oder weniger sagt, der Holocaust ist ein bürokratischer und verwaltungstechnischer Akt gewesen. Und die Jelinek sagt, es ist ein dionysischer Rausch gewesen, in dessen Verlauf Menschen gegessen worden sind. Das ist nicht wörtlich zu nehmen. Insofern ist der Kannibalentext am Ende ganz bewusst gesetzt, wie ein Weckruf, der den Widerstand geradezu provozieren muss.⁵⁴

Rahmer-Schmidt erkennt nicht nur den provokatorischen Gehalt des kannibalistischen Diskurses, sondern macht die Provokation auch als Textintention geltend. Jelineks Stücke wollen ein „Weckruf“ sein, Diskussionen anstoßen und müssen dazu auf affektiver Ebene operieren: „In München konnte man am Ende nett klatschen. Das wollte ich unbedingt vermeiden. Man kann einen literarischen Amoklauf nicht gelöst beklatschen. Dass der Zuschauer am Ende beklommen oder wütend ist, finde ich absolut nachvollziehbar.“⁵⁵

Angriffslustig fallen die Texte der Autorin jedoch nicht nur als Provokationen der kulturellen, politischen und ökonomischen Hegemonie aus. Schon in Jelineks theatralen Ordnungen des Postpolitischen kann ein provokatorisches Kalkül ausgemacht werden. So haben sich die Rezensionen von *Wolken.Heim*. dezidiert an dem intertextuellen Verfahren der Komplexitätsreduktion gestört – also am Verfahren der Herstellung eines hegemonialen Diskurses. Indem der Theatertext also die Auslöschung von Differenzen und das Verschwinden von Widerrede vorführt, hat er Widerspruch im Sinne einer paradoxen Intervention⁵⁶ nach sich gezogen. Jelineks Inszenierungen des Postpolitischen fordern Gegenreaktionen

⁵⁴ Hermann Schmidt-Rahmer und Annette Bosetti. „Jelineks literarischer Amoklauf“. *RP Online* (12. Oktober 2010). https://rp-online.de/kultur/jelineks-literarischer-amoklauf_aid-12620731 (01. März 2022).

⁵⁵ Ebd.

⁵⁶ Unter der paradoxen Intervention ist eine psychotherapeutische Methode zu verstehen, die dem Prinzip des *similia similibus curantur* folgt: Sie kann z. B. eine Verhaltensaufforderung umfassen, die „so zusammengesetzt ist, dass sie a) das Verhalten verstärkt, das der Patient ändern möchte, b) diese Verstärkung als Mittel der Änderung hinstellt und c) eine Paradoxie hervorruft, weil der Patient dadurch aufgefordert wird, sich durch Nichtändern zu ändern“ – oder anders formuliert: „was Menschen zum Wahnsinn treiben kann, muss sie letztlich auch aus dem Wahnsinn herausholen können“. In diesem Fall sprechen Watzlawick u. a. von „Symptomverschreibung“. Die paradoxe Intervention bezeichnet nach Watzlawick u. a. eine Form der paradoxen Kommunikation. Paul Watzlawick, Janet H. Beavin und Don D. Jackson. *Menschliche Kommunikation. Formen, Störungen, Paradoxien*. 12. Aufl. Bern: Huber, 2011, S. 266 f.

heraus, die nicht per se agonistisch ausfallen, aber Raum für agonistische Verhandlungen schaffen.

In Kapitel VI ist ausgeführt worden, dass die Texte der Autorin eine Skepsis gegenüber den Wirkungsmöglichkeiten der Literatur artikulieren, wenn diese für sich eine Position außerhalb der Gesellschaft in Anspruch nimmt, von der aus eine – wie auch immer gedachte – Überlegenheit geltend gemacht wird. Dieser Befund ist dahin gehend zu ergänzen, dass Jelineks skeptischer Habitus keineswegs eine Wirkungslosigkeit der Literatur behauptet; vielmehr folgt das Schaffen der Autorin dem wirkungsästhetischen Kalkül der Provokation, das das Theater als Medium des Agons revitalisiert. Das Theater der Provokation ist bei Jelinek nicht als ein Ort außerhalb der Gesellschaft bestimmt – sowohl in *Wolken.Heim.* als auch in *Rechnitz (Der Würgeengel)* werden kulturelle Topoi der Höhe ja gerade kritisch ausgestellt, sondern tritt als ein Theater zutage, das Konflikte durch die Einlassung auf die Niederungen von Gesellschaft, Politik und Medien heraufzubeschwören vermag.

3 Der Blick auf das Außen (*Wolken.Heim.*, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, *Die Schutzbefohlenen*)

3.1 Die zivile Tragödie

In den bisherigen Überlegungen wurde herausgestellt, dass Elfriede Jelineks Schaffen von dem Bewusstsein um die Unmöglichkeit einer Literatur des Außen geprägt ist. In ihren Theatertexten werden Ordnungen des Postpolitischen konfiguriert, denen sich auch die literarische Rede nicht entziehen kann. Die Stücke setzen immer wieder das Scheitern von Widerrede in Szene, ohne dabei jedoch einem posthistorischen Defätismus das Wort zu reden. Vielmehr wird durch die Mimikry des hegemonialen Diskurses ebendieser in seiner Funktionsweise ausgestellt und im Modus der Überbietung desartikuliert. Dabei darf jedoch nicht übergangen werden, dass Jelineks Arbeit am Diskurs ein Bewusstsein für gesellschaftliche Grenzziehungen und Ausschlüsse eingeschrieben ist. Die Autorin hat in poetologischen Selbstaussagen immer wieder hervorgehoben, dass sie ihr Schreiben in den Dienst der gesellschaftlich Marginalisierten und Ausgeschlossenen stellt: „Ich spüre eine moralische Verpflichtung, mich der Unterprivilegierten anzunehmen.“⁵⁷ Jelineks Theatertexte exponieren komplexe Konfigura-

57 Presber und Jelinek. „das schlimmste ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt“, S. 128.

tionen des hegemonialen Innen und seines konstitutiven Außen, die das Problem der Unverfügbarkeit des Außen jedoch keineswegs ausblenden, sondern – wie in Beispielanalysen zu *Wolken.Heim.* und *Die Schutzbefohlenen* zu zeigen sein wird – in der Textgestaltung reflektieren.

Jelineks Darstellung von kollektiver Marginalität vollzieht sich im Kontext ihres Theaterschaffens vornehmlich in der Rezeption der Gattung der Tragödie. In der Tragödie findet Jelinek ein Genre vor, in dem das sinnlose und unverschuldete Leiden des Menschen einen festen Ort hat. Hier ist die menschliche Existenz definiert durch „Schrecken, Fremdheit, Angst, Zweideutigkeit und Ambiguität, die Erfahrung ohnmächtigen Unterliegens, Verletzbarkeit, Ungewissheit, den denkend nicht zu bewältigenden desaströsen Zerfall“.⁵⁸ Dabei ist die tragische Artikulation dieses Leidens zugleich nicht jedermann bzw. jederfrau vorbehalten. Seit Aristoteles gilt die Tragödie als hohe Gattung, wobei der Philosoph das Kriterium der tragischen Höhe an den dramatisch verhandelten Themen (Staat, Herrschaft, Recht, Religion usw.), der moralischen Qualität und dem Redestil der Figuren festmacht: „Die Tragödie ist Nachahmung einer guten und in sich geschlossenen Handlung von bestimmter Größe, in anziehend geformter Sprache“⁵⁹, die in der Katastrophe mündet. Im Kontext der mittelalterlichen und (früh-)neuzeitlichen feudalen Ständeordnung haben diese generischen Bestimmungen mit der Einführung der Ständeklausel eine soziopolitische Prägung bekommen. „Die normativen Poetiken definieren die Tragödie seitdem ständisch, also in Bezug auf Beruf oder Stand der Figuren. Die sogenannte Ständeklausel, die sich bei Aristoteles in der Form noch nicht findet, ordnet der Tragödie Könige oder Helden zu, der Komödie hingegen Repräsentanten niederer Schichten.“⁶⁰ So sieht etwa Martin Opitz die ernstesten Themen der Tragödie ausschließlich mit einem gehobenen Figureninventar verwirklicht.⁶¹

Erst im Zuge der Durchsetzung genie- und autonomieästhetischer Ansätze wurden Genrekonventionen zunehmend infrage gestellt, was seit dem achtzehnten Jahrhundert zur Transformation der Tragödie und Ausbildung neuer tragischer Formen geführt hat: Die Aufhebung der Ständeklausel im bürgerlichen

58 Hans-Thies Lehmann. *Tragödie und dramatisches Theater*. Berlin: Alexander Verlag, 2015, S. 47.

59 Aristoteles. *Poetik*, 5. Kapitel, S. 19.

60 Schöblier. *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 25.

61 Vgl. Martin Opitz. *Buch von der Deutschen Poeterey*. Stuttgart: Reclam, 2002, V. Kapitel, S. 30: „Die Tragedie ist an der maiestet dem Heroischen getichte gemeße / ohne das sie selten leidet / das man geringen standes personen vnd schlechte sachen einführe: weil sie nur von Königlichem willen / Todtschlägen / verzweiffelungen / Kinder= und Vätermörden / brande / blutschanden / kriege vnd auffruhr / klagen / heulen / seuffzen vnd dergleichen handelt.“

Trauerspiel im achtzehnten Jahrhundert, die Transformation des bürgerlichen Trauerspiels zum sozialen Drama bei Georg Büchner und den Naturalist/-innen sowie das Aufkommen des kritischen Volksstücks und Epischen Theaters im zwanzigsten Jahrhundert (bei Ödön von Horváth, Marieluise Fleißer, Bertolt Brecht, Franz Xaver Kroetz u. a.) stellen historische Versuche dar, niedere Stände, d. h. zunächst das Bürgertum und später das Kleinbürgertum, Proletariat und andere gesellschaftlich ausgeschlossene Gruppen, „tragikfähig bzw. tragödien-tauglich zu machen“:

Dem bürgerlichen Trauerspiel, dem sozialen Drama und dem kritischen Volksstück ist gemeinsam, dass unterprivilegierte Figuren, die nicht oder nur beschränkt am symbolischen und ökonomischen Kapital einer Gesellschaft partizipieren, zu Protagonist/innen tragischer Ausdrucksformen werden, wobei sich auch das Konzept des Tragischen ändert: Tragik wird nun nicht mehr durch ein jenseitiges Schicksal verursacht, sondern findet ihren Ursprung im Inneren der Figuren, in der Sphäre des Privaten und im Moralischen.⁶²

Mit Erich Auerbach lassen sich diese historischen Verwerfungen der klassischen Höhenlagen auch als ‚ernster Realismus‘⁶³ oder ‚existentieller‘ Realismus⁶⁴ darstellen. Friedrich Balke und Hanna Engelmeier sprechen in der Lektüre von Auerbach von einer „minderen und niedrigen Mimesis“ und einem „niederen Materialismus“.⁶⁵ Auerbach interessiert sich für Phänomene der „rücksichtslose[n] Mischung von alltäglich Wirklichem und höchster, erhabenster Tragik“⁶⁶ in der abendländischen Literaturgeschichte, die er bis zur neutestamentlichen Darstellung der Passionsgeschichte zurückverfolgt. Der für die Moderne entscheidende Bruch mit der antiken Stil- und *decorum*-Lehre und dem Ausschluss der Alltagswirklichkeit der ‚einfachen Leute‘ und niederen Schichten aus der ernsten Literatur vollzieht sich nach Auerbach aber erst im neunzehnten Jahrhundert:

Indem Stendhal und Balzac beliebige Personen des alltäglichen Lebens in ihrer Bedingtheit von den zeitgeschichtlichen Umständen zu Gegenständen ernster, problematischer, ja tragischer Darstellung machten, zerbrachen sie die klassische Regel von der Unterscheidung der Höhenlagen, nach welcher das alltägliche und praktisch Wirkliche nur im Rahmen einer

⁶² Schößler. *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 32.

⁶³ Vgl. Erich Auerbach. *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. 4. Aufl. Bern: Francke, 1967, S. 516.

⁶⁴ Vgl. Erich Auerbach. „Über die ernste Nachahmung des Alltäglichen“. *Erich Auerbach. Geschichte und Aktualität eines europäischen Philologen*. Hg. Martin Tremel und Karlheinz Barck. Berlin: Kadmos, 2007, S. 439–465, hier S. 448.

⁶⁵ Vgl. Friedrich Balke und Hanna Engelmeier (Hg.). *Mimesis und Figura. Mit einer Neuauflage des „Figura“-Aufsatzes von Erich Auerbach*. 2. Aufl. Paderborn: Fink, 2018, S. 7 und S. 13–88.

⁶⁶ Auerbach. *Mimesis*, S. 516.

niederen oder mittleren Stilart, das heißt entweder als grotesk komisch oder als angenehme, leichte, bunte und elegante Unterhaltung seinen Platz in der Literatur haben durfte.⁶⁷

Diese Entwicklungen im Roman, an denen sich Auerbachs Darstellungen vornehmlich orientieren, gehen einher mit den oben dargestellten Transformationen der Tragödie seit dem achtzehnten und neunzehnten Jahrhundert – wobei der eingehende generische Vergleich noch ein Forschungsdesiderat darstellt. In dieser Tradition ist auch Jelineks Umgang mit der Gattung zu verorten. Wenn die Autorin davon spricht, dass es ihr um die Partizipation der Unterprivilegierten an der hochkulturellen Legitimitätssphäre geht, dann setzt sie die Geschichte der zivilen Subversion höherer Gattungen wie der Tragödie fort, führt sie jedoch in entscheidenden Punkten unter zeitgeschichtlichen Bedingungen weiter. Im Unterschied zu den sozialen Dramen und kritischen Volksstücken des neunzehnten und zwanzigsten Jahrhunderts treten in Jelineks Theatertexten keine Protagonist/-innen niederen Standes im eigentlichen Sinne auf, vielmehr wird in einer nach-protagonistischen, polyphonen Rede standes- und rechtloses, *verworfenes Leben*⁶⁸ in Szene gesetzt, das die Schwelle zum Protagonisten-Dasein gar nicht erst überschreiten konnte und weder zur Individualisierung durchdringt noch eine Gruppenidentität ausbildet. Die Texte stellen Konfigurationen der „*Einzelnen als Viele*“⁶⁹ aus, deren Identitätslosigkeit ihre Marginalität und die Unmöglichkeit der Partizipation an der hegemonialen Ordnung widerspiegelt. Jelineks Stücke öffnen die tragische Gattung für die „von der ‚Weltzeit‘ des Tragischen und Erhabenen ausgeschlossenen und in die nicht-tragische ‚Verkehrszeit‘ verwiesenen Zivilisten“⁷⁰ und denken dabei die Tragödie der verhinderten Subjektwerdung immer schon mit.

Über die Jahrzehnte hat Jelinek unterschiedliche Textstrategien bei der Einschreibung des Zivilen in die Legitimitätssphäre der hohen Literatur verfolgt, deren Entwicklung im Folgenden anhand der Stücke *Wolken.Heim.* (1988) und *Die Schutzbefohlenen* (2014), mit einem Seitenblick auf *Stecken, Stab und Stangl* (1996) sowie *Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008), nachgezeichnet werden soll.

67 Ebd., S. 515. Zur Ästhetik des Niederen in der deutschen Literatur des 19. Jahrhunderts vgl. Irene Husser. „Ästhetik des Niederen zwischen Goethezeit und Realismus. Literatur und Pauperismus bei Georg Büchner und Annette von Droste Hülshoff gelesen mit Erich Auerbach“. *Ästhetik im Vormärz*. Hg. Nobert Otto Eke und Marta Famula. Bielefeld: Aisthesis, 2021, S. 201–233.

68 Vgl. Zygmunt Baumann. *Verworfenes Leben. Die Ausgegrenzten der Moderne*. Hamburg: Hamburger Edition, 2004.

69 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 544. Vgl. dazu Kapitel IV.4.3.

70 Ebd., S. 544 f.

3.2 Ein unmögliches Gedächtnis

In Interviews hat Elfriede Jelinek eine generische Einordnung ihres Theatertextes *Wolken.Heim.* vorgenommen: „*Wolken.Heim*‘, ‚*Totenauberg*‘ und ‚*Raststätte*‘ sind eigentlich eine Trilogie. Die philosophische Vorbereitung, die Katastrophe und das Satyrspiel, so ist es eigentlich gedacht.“⁷¹ Die Einordnung des Textes in eine Trilogie mit Satyrspiel verweist auf die Theaterpraxis der griechischen Antike: Im Rahmen der Großen bzw. Städtischen Dionysien traten drei Tragödiendichter mit einer Tetralogie, bestehend aus drei Tragödien und einem Satyrspiel, im Wettbewerb gegeneinander an. Die drei Tragödien stellten abgeschlossene Einzelstücke dar, die als Teil einer Reihe dennoch Bezug zu den anderen Dramen aufwiesen: „Entweder man legte die Tetralogie als *thematische Einheit* an – dann bildeten zumindest die je zweite und dritte *Tragödie* die Fortsetzung der ersten bzw. zweiten –, oder man schuf grundsätzlich *Einzelstücke*, die vielleicht allenfalls durch eine übergreifende Idee, aber nicht durch ein und dasselbe Thema, ein und denselben Stoff miteinander verbunden waren.“⁷² Bei dem Satyrspiel handelte es sich um ein heiteres Nachspiel, das „Satyrn, Anhänger des Dionysos und mythologische Figuren zwischen Mensch und Tier, in burlesken Situationen“ zeigte: „Ziel der abschließenden Satyrspiele war es, den Gott Dionysos nach den Tragödien wieder in den Mittelpunkt zu rücken.“⁷³

Jelineks um ein Stück entschlackte Bezugnahme auf das antike Theatermodell stiftet einen Zusammenhang zwischen den Texten, der auf dem Prinzip einer übergreifenden Idee beruht. Danach werden in *Wolken.Heim.* die ideologischen Grundlagen des Faschismus dargelegt, in *Totenauberg* rücken die nationalsozialistische Vergangenheit und ihre Wiederkehr in der Gegenwart in den literarischen Fokus, während das „derbe und schweinische Satyrspiel“ *Raststätte oder sie machens alle* als „post-sozialistisches Stück“ konzipiert ist, das den Sieg des kapitalistischen Lustprinzips zum Thema hat: „Mit dem Sieg des Kapitalismus haben diejenigen gewonnen, die sich nie für etwas anderes als ihr eigenes Wohl – Fressen, Saufen, Vögeln – interessiert haben.“⁷⁴ Im Zusammenspiel der Texte entsteht so ein düsteres Panorama der deutschen Geschichte, die zu ihrer Wiederholung ansetzt. Der Verweis auf die antike Theaterpraxis verortet das hier in Rede stehende Stück in der Tradition der Tragödie und aktiviert so eine literari-

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

72 Joachim Latacz. *Einführung in die griechische Tragödie*. 2. Aufl. Göttingen Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, S. 92.

73 Schößler. *Einführung in die Dramenanalyse*, S. 20.

74 Perthold und Jelinek. „Sprache sehen“, S. 26.

sche Gattung, die maßgeblich von dem leidvollen und aussichtslosen Konflikt zwischen Subjekt und objektiver Schicksalsmacht geprägt ist.

In *Wolken.Heim.* legt Jelinek vor allem der Auseinandersetzung mit der RAF das tragische Konfliktmodell⁷⁵ zugrunde. In den RAF-Referenzen wird der gemarterte, ausgezehnte Körper des Individuums der selbstbezüglichen, entkörperlichten Rede des chauvinistischen Wir gegenübergestellt. Die RAF-Stimmen sind als Gegendiskurs gestaltet, der das Begehren nach Befreiung von der deutschen Geschichte zum Ausdruck bringt, jedoch an dem Anspruch der Subversion scheitert. Die Unentrinnbarkeit und „Übermacht des Objektiven“⁷⁶ holt die Revolte auf sprachlicher Ebene ein: Die Aufwertung des körperlichen Leidens zum heroischen Selbstopfer, das Pathos des Absoluten und die ideologische Kompromisslosigkeit der RAF-Rhetorik fügen sich in den Horizont der radikalen, elitären Geisteshaltung des nationalen Diskurses ein. Die Struktur der Heimsuchung und die Vergeblichkeit der Auflehnung gegen das historische Schicksal rufen das tragische Konfliktmodell auf: Wenn man in Hinblick auf *Wolken.Heim.* von einer Tragödie sprechen kann, dann von der Tragödie der linken Revolutionsbemühungen und der Tragödie des Engagements, das immer wieder zur Wiederholung der Gewalt verurteilt ist.

Die Neutralisierung und Absorption von Gegenstimmen konnten in Kapitel V und VI als Praxis des hegemonialen Diskurses bestimmt werden. Indem Jelineks Texte das Verschwinden der Vielstimmigkeit jedoch in Szene setzen, machen sie die Stimmen „hörbar und unhörbar zugleich“⁷⁷ und erfüllen im Hinblick auf das Verdrängte eine mnemopoetische Funktion. Das ist der Fall für die RAF-Stimmen in *Wolken.Heim.*, aber auch zum Beispiel für Fragmente aus Paul Celans Gedichtzyklus *Mohn und Gedächtnis*, die in das Stück *Stecken, Stab und Stangl* eingearbeitet sind und dort zwar „verschliffen“ und zum Verschwinden gebracht, aber eben auch „als Unheimliches, als Störung und Widerstand innerhalb der Identitäts-, Heimat- und Naturmythen konserviert“⁷⁸ werden. Jelineks Konfigurationen der verschwindenden und verschwundenen Vielstimmigkeit legen davon Zeugnis ab, dass das Ausgeschlossene des hegemonialen Diskurses immer nur als Spur im Innen der Ordnung erfasst werden kann.

Der Erinnerung der Vielstimmigkeit wird in *Wolken.Heim.* überdies ein anderer Erinnerungsmodus an die Seite gestellt, in dem Leid- und Gewalterfah-

75 Hans-Thies Lehmann unterscheidet zwischen tragischem Konflikt- und Überschreitungsmodell. Vgl. Lehmann. *Tragödie und dramatisches Theater*, S. 84–107.

76 Peter Szondi. „Versuch über das Tragische“. *Peter Szondi. Schriften*. Bd. 1. Berlin: Suhrkamp, 2011, S. 149–260, hier S. 159.

77 Schöblier. „Diffusion des Agonalen“, S. 101.

78 Ebd., S. 102.

rungen aufgerufen werden, die dem Stück als Abwesenheit eingeschrieben sind. Bereits der Titel weist als Klammerwort zu „Wolkenkuckucksheim“ auf eine Auslassung hin. Tatsächlich drängt sich bei der Gestaltung des aggressiven Sprechgesangs die Frage nach dem Verbleib der zahlreichen anonymen Opfer der deutschen Geschichte auf, die den Preis für die Ideen von Nation und Volk mit ihrem Leben bezahlen mussten: „Die gespenstisch-heroische Gruppenidentität stellt sich auf Kosten der Einzelnen her, denn der Kollektivkörper nimmt erst auf der Grundlage der Abwesenheit des konkreten, einzelnen Körpers Gestalt an.“⁷⁹ Der Text weist auf das Fehlen der Vernichteten hin, indem Spuren der Vernichtung gelegt werden. Der Chor der Untoten in *Wolken.Heim.*, der sich in einer gespenstischen Rede an die Gegenwart richtet, ist das Ergebnis eines Vereinheitlichungs- und Entindividualisierungsprozesses: Jelineks Verfahren besteht darin, die verwendeten Texte ihrer Einzigartigkeit zu berauben und die einzelnen Stimmen zu einem chauvinistischen Raunen zu amalgamieren. Dabei verweist die paratextuelle Zurschaustellung des verwendeten Materials jedoch auf das gewaltsam Angeeignete und ermöglicht die Unterscheidung der unkenntlich gemachten Stimmen. Heribert Tommek erkennt in dieser Doppelstrategie der Vereinheitlichung von Differenzen und ‚Vermassung‘ des Singulären bei gleichzeitiger Markierung des Ausgelöschten die für Jelineks Schaffen seit den 1990er Jahren typische Darstellung eines kollektiven Zustandes, der die „*Einzelnen als Viele*“⁸⁰ abbildet.

Die Gestaltung eines ‚Zustandes von Zivilisten‘ lässt sich auch für *Wolken.Heim.* nachvollziehen: Die zivilen Opfer der Geschichte sind nicht mit dem Kollektivsubjekt des aggressiven Sprechgesangs, dem Chor der Untoten, identisch, sondern bezeichnen die „nicht sichtbaren Opfer der männlich-heroischen, naturalisierten Kriegslogik in der Gesellschaft“⁸¹ und sind immer nur *ex negativo* als Leerstelle, genauer gesagt als „fehlende Gegenrede“ in den nationalen Gedächtnisraum eingefaltet: „Die Strategie des Stücktextes sieht kein dialogisches Gegenüber der vielstimmigen Reden des ‚Wir‘ vor. Die ‚anderen‘ – zu Vernichtenden, Fremden, Opfer –, von denen fortwährend die Rede ist, bleiben ohne Stimme. Im Gestus dieses endlosen Sprechens aber wird dieses Schweigen mitinszeniert.“⁸² Mit der Darstellung der zivilen ‚Einzelnen als Viele‘ verfolgt Jelinek

79 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 540.

80 Ebd., S. 544.

81 Ebd., S. 540.

82 Christina Schmidt. „Chor der Untoten. Zu Elfriede Jelineks vielstimmigem Theatertext ‚Wolken.Heim.‘“. *Zum Zeitvertreib. Strategien – Institutionen – Lektüren – Bilder*. Hg. Alexander Karschnia, Oliver Kohns, Stefanie Kreuzer und Christian Spies. Bielefeld: Aisthesis, 2005, S. 223–232, hier S. 228.

ein auf Negativität und Absenz ausgerichtetes Erinnerungskonzept. Der Text ruft einen stummen, „anonymen, nicht sichtbaren Protagonisten“⁸³ auf, der keinen Ort in der symbolischen Ordnung hat und dem die Selbstrepräsentation in der Sprache verwehrt bleibt. In der Inszenierung des Schweigens im Modus der endlosen Rede vermag das Stück den aus der kulturellen Sphäre des Tragischen Ausgeschlossenen „indirekt“⁸⁴ eine Stimme zu geben.

Tommek weist darauf hin, dass Jelineks Erinnerungsmodell, das auf eine Leerstelle im literarischen und kulturellen Gedächtnis verweist und die Abwesenheit eines zivilen Gedächtnisses reflektiert, Gedächtniskonzepten von *L'art pour l'art*-Positionen bei etwa Peter Handke oder Botho Strauß entgegengesetzt ist, deren Programm der „Wiederherstellung des Vergangenen, Verlorenen und Zerfallenen im Medium der Sprache“ immer schon „auf ein organisch oder morphologisch Ganzes“⁸⁵ verweist. Des Weiteren bietet Jelinek mit der literarischen Modellierung eines zivilen Gedächtnisses, das den Vergessenen und als nicht-erinnerungswürdig Erachteten Geltung verschafft, einen Gegenentwurf zu einem nationalkulturellen Gedächtnis des Bodens auf, das sich, so Nietzsche, durch ein monumentalisiertes Verhältnis zur Vergangenheit auszeichnet. Diesem vertikal ausgerichteten, auf Vorstellungen von Höhe und Tiefe beruhenden Gedächtnis liegt der „Glaube an die Zusammengehörigkeit und Continuität des Grossen aller Zeiten“⁸⁶ zugrunde, das sich auf dem Weg zur Unsterblichkeit gegen das „Kleine und Niedere“⁸⁷ behaupten muss. Was nicht in der Logik des Heroismus aufzugehen vermag, also keine tragische Fallhöhe und kein auratisches Potential zur Größe mit sich bringt – so wie etwa die namenlosen zivilen Opfer der deutschen Gewaltgeschichte, hat keinen Ort im nationalen Heldengedächtnis. Bei den Protagonisten des monumentalischen Gedächtnisses handelt es sich um exzeptionelle, in der Regel männliche Individuen, wohingegen die Zivilist/-innen als Vielzahl „in der abendländisch-idealistischen Tradition nicht ‚erhabenheits-‘ und ‚tragödienfähig‘ [gelten], da ihnen der sich selbst begründende, souverän-heroische Subjektstatus nicht zuerkannt wird“.⁸⁸

Jelineks Gestaltung eines zivilen Gedächtnisses spiegelt den erinnerungspolitischen Umbruch vom heroisch-sakrifiziellen zum traumatisch-viktimologischen

83 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 544

84 Ebd., S. 544 f.

85 Ebd., S. 541.

86 Friedrich Nietzsche. „Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben“. *Friedrich Nietzsche. Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*. Bd. 1. Hg. Giorgio Colli und Mazzino Montinari. Berlin, New York: De Gruyter, 1980, S. 241–334, hier S. 260.

87 Ebd., S. 259.

88 Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 555.

Opfergedächtnis im zwanzigsten Jahrhundert wider.⁸⁹ Die Vorstellung eines heroischen Opfers geht in dem lateinischen Begriff des *sacrificium*s auf und meint den (selbstbestimmten) Einsatz des eigenen Lebens als Gabe an eine Gemeinschaft oder höhere Instanz, während der Begriff *victima* das passive und wehrlose Opfer von Gewalt bezeichnet.⁹⁰ Aleida Assmann argumentiert, dass sich in den westlichen postheroischen Gesellschaften nach dem Zweiten Weltkrieg angesichts der Erfahrungen der Shoah und des Kolonialismus eine „ethische Wende von sakrifziellen zu viktimologischen Formen des Erinnerns“ vollzogen hat: „Die ethische Bedeutung dieser Wende besteht [...] darin, die Opfer anzuerkennen, sie beim Namen zu nennen und ihre Geschichte zu erzählen.“⁹¹ Jelineks Auseinandersetzung mit der deutschen Vergangenheit in *Wolken.Heim* partizipiert an diesen erinnerungspolitischen Transformationen, wenn das heroische Selbstopfer des nationalen und terroristischen Diskurses zum einen als chauvinistische Figur ausgewiesen, zum anderen an die passiven, ohnmächtigen Opfer einer asymmetrischen Gewalt erinnert, genauer gesagt die Unmöglichkeit ihrer Erinnerung aufgezeigt wird.

Mit dem Entwurf eines Gedächtnismodells, das auf die Einschreibung der zivilen Menge in die kulturelle Ordnung hinarbeitet, fordert der Theatertext nicht nur die „Pathostopographie“⁹² des nationalen Heldengedächtnisses heraus, sondern übt auch Kritik an dem „in die tragische Tiefe strebenden Eigentlichkeits- und Substanz-Denken[...] der abendländischen Kultur“⁹³, das diese Pathostopographie hervorbringt und das von der Literatur bis in die Gegenwart perpetuiert wird. Durch die Projektion von unterschiedlichen Intertexten auf ein Plateau entstehen Textflächen, die statt Tiefe und Latenz Sichtbarkeit und Geheimnislosigkeit suggerieren. Diese an den Verfahren der Popkultur orientierte Poetik der Oberfläche intendiert mit der „Destruktion und Umformung der hermeneutischen Tiefendimension der Sprache“⁹⁴ die Abwehr eines idealistischen Kunstverständnisses, das auf Konzepten der Einheit, Identität, Innerlichkeit, Individualität, Substanz, Repräsentation, Originalität und Kontinuität beruht und diejenigen, die sich nicht als Subjekte in das Gedächtnis der Literatur und Nationalkultur einschreiben können, ausschließt. Die Konfiguration eines zivilen Gedächtnisses birgt nach Tommek

⁸⁹ Vgl. Aleida Assmann. *Der lange Schatten der Vergangenheit. Erinnerungskultur und Geschichtspolitik*. München: Beck, 2006, S. 74–81.

⁹⁰ Vgl. ebd., S. 73 f.

⁹¹ Ebd., S. 76 f.

⁹² Schöblier. *Augen-Blicke*, S. 36.

⁹³ Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 556.

⁹⁴ Ebd., S. 532.

ein utopisches Moment jenseits aller Geschichtsphilosophie. Jelineks Schreiben destruiert die Auratisierung des heroischen Individuums und tritt stattdessen für die Eingliederung der ‚Zivilisten‘ ein. Ihr chorisches Schreibverfahren dient weder der Verherrlichung des Kollektivs noch der Verdammung des Massenmenschen, sondern der Darstellung des sozialen Menschen als Einem von Vielen.⁹⁵

Damit lässt sich festhalten, dass Jelinek Ende der 1980er Jahre mit *Wolken.Heim* das Modell einer mnestisch-kompensatorischen Literatur entwickelt, die die Eingliederung der aus der kulturellen und sozialen Ordnung Ausgeschlossenen und Verdrängten (Zivilist/-innen, Frauen, Fremden, Holocaust-Opfern) anstrebt. Dabei arbeitet sie sich intertextuell an dem Kanon der bürgerlich-idealistischen Literatur und Philosophie und ihrem auratischen, tiefenhermeneutischen Gedächtnismodell ab, das, zugeschnitten auf ein männliches, heroisches Subjekt, Verwerfungen des Zivilen und Nicht-Heroischen vornimmt. Die Tragödie bietet als Genre, das sinnlose und unverschuldete Leiden des Menschen zum Gegenstand hat, Anknüpfungspunkte für Jelineks Programm der Erinnerung der Zivilgeschichte als Leidensgeschichte und der Partizipation der Namenlosen an der hochkulturellen Legitimitätssphäre. Diese Partizipation vollzieht sich jedoch nicht im Modus der Repräsentation, sondern weist mit der Gestaltung einer Leerstelle auf die unhintergehbare Abwesenheit der Opfer hin.

Die Konfiguration des Außen als Leerstelle kommt auch in späteren Stücken der Autorin zum Tragen – so z. B. in *Rechnitz (Der Würgeengel)*. Der Theatertext ist als ein Botenbericht konzipiert, in dem von einer unbestimmten Anzahl von Bot/-innen in nicht klar voneinander abgrenzbaren Sprecherpositionen (einen Sonderfall stellt der als solcher ausgewiesene „Ausnahmebote“ dar) die Ereignisse um das Massaker an jüdischen Zwangsarbeitern in Rechnitz im März 1945 referiert werden (vgl. Kapitel VII.2). Im antiken Theater bezeichnet der Botenbericht ein Stilmittel, mit dem auf der Bühne aus logistischen oder moralisch-ästhetischen Gründen nicht darstellbare Handlungen (z. B. Kriegsschlachten, Gewalttaten oder sexuelle Handlungen) vergegenwärtigt werden konnten. Jelineks Adaption dieses dramatischen Bauelements steht ebenfalls im Zeichen einer Repräsentationsproblematik, die indessen eine ethisch-epistemische Signatur trägt.

In dem Text stellt sich mitunter der Eindruck einer Unmittelbarkeit und Authentizität ein, wenn sich die Botenfiguren als Augenzeug/-innen des Massakers von Rechnitz zu erkennen geben: „Und da gibt es lebende Tote, ich habe sie selbst gesehen, obwohl ich eigentlich hätte von ihnen berichten sollen, die musste man nur mit dem kleinen Finger anstoßen, und schon fielen sie um, die Menschen, ja, diese hier ganz besonders, 180 Stück, da liegen sie, und nichts mehr dran an ihnen, [...].“

95 Ebd., S. 557.

(Re, 115) Diese Authentizitätsbekundungen werden jedoch systematisch durch Konfigurationen der Unzuverlässigkeit unterlaufen. Der Text verunklart den Status der Botenfiguren, indem er sie zwischen Distanz und Nähe, zwischen Beobachterposition („der Bote bleibt derweil ganz cool, er wartet, bis das Fleisch der Wehrlosen zerbrochen ist“, Re, 121) und Identifikation mit dem Täterkollektiv (angezeigt durch den Wechsel in die 1. Person Plural) oszillieren lässt: „und wir dürfen sie eliminieren, sie sind da, sie müssen weg, so einfach ist das, [...], sie wurden uns zum Erschießen übergeben, überlassen, und wir üben das Schießen aus, das ist unser Privileg. Das Privileg der Menschen, welche nicht hohl sind, [...].“ (Re, 98)

Durch diese Perspektivwechsel kommen denn auch sich widersprechende Botenberichte zustande, etwa betreffend die Mittäterschaft der Gräfin Batthyány, was die Aufarbeitung der Mordnacht verunmöglicht:

Das wird nachher schon nicht so gewesen sein, dass sie [die Gräfin] selber geschossen hat, nur keine Sorge! Wir Boten sorgen dafür, dass es nachher nicht so geschehen wird! Wir werden einander widersprechen, manche werden gar nichts sagen, doch ohne uns wüßten sie überhaupt nichts, ohne die anderen wüßten Sie mehr, seien Sie froh, dass Sie nicht wissen, jedenfalls nicht von uns, sondern von anderen, dass die Frau Gräfin überhaupt hier war, denn bald wird sie wieder weg sein. (Re, 143)

Im Zusammenspiel von „Gerüchten, Imaginationen, Verleugnungen, Verleumdungen, Vermutungen, Halbwissen“⁹⁶, die sich widersprechen und gegenseitig relativieren, verschwindet die historische Wirklichkeit; das unaufhörliche, kaskadenartige Sprechen über Rechnitz führt zur Verschleierung des Geschehens: „seien Sie froh, dass Sie nicht wissen, [...], dass die Gräfin überhaupt hier war“. An dieser Satzkonstruktion lässt sich anschaulich nachvollziehen, wie in der Botenrede Wissen und Nicht-Wissen ineinandergreifen bzw. wie Nicht-Wissen über die Mitteilung von Wissen entsteht. Das Paradox des Satzes besteht darin, dass das Wissen über die Anwesenheit der Gräfin bei dem Massaker zwar übermittelt, im gleichen Zug jedoch als Nicht-Wissen reklamiert und zurückgenommen wird. Mit der Inszenierung der Dialektik von Reden und Schweigen simuliert der Theater text das ‚geschwätzig Verschweigen‘ der Zeugenberichte, das Eduard Erne und Margareta Heinrich, die Macher/-innen des Dokumentarfilms *Tot-schweigen (A Wall Of Silence)* (1994), bei ihren Recherchen in Rechnitz angetroffen

⁹⁶ Bärbel Lücke. „Elfriede Jelineks *Rechnitz (Der Würgeengel)* – Boten der (untoten) Geschichte“. *JELINEK[JAHRE]BUCH* (2010), S. 33–98, hier S. 35.

haben und das sie als typisch „österreichisches Phänomen“ im Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit einordnen.⁹⁷

Die sprachlichen Vernebelungsstrategien sind auf der einen Seite als Verdrängungsmechanismus und Desinteresse an der Aufklärung des Mordes ausgewiesen: „Ich will das gar nicht genau wissen.“ (Re, 123) Auf der anderen Seite zeigt der Text ein Abhängigkeits- und Machtverhältnis. Es wird immer wieder herausgestellt, dass die Botenfiguren nicht selbstbestimmt, sondern im Auftrag von anderen Instanzen handeln („Ich als Bote sage, was man mir aufgetragen hat, [...]“ Re, 133) und dementsprechend gesellschaftliche Zensurbestimmungen internalisiert haben: „Jeder Bote weiß, wann er zu schweigen hat. Das hat er gelernt. Das hat er in diesem Land gelernt.“ (Re, 152) In diesem Schweigen macht das Stück eine Komplizenschaft der Bot/-innen mit dem nationalsozialistischen Täterkollektiv aus, die die Folgenlosigkeit der Taten und die Flucht der Mörder/-innen ermöglicht.

Es ist jedoch nicht nur das (Ver-)Schweigen der Botenfiguren, das die Vergangenheit der Darstellung entzieht, sondern auch das Schweigen der Opfer. Der Text weist immer wieder auf die Unmöglichkeit hin, den Opfern eine Stimme zu geben; diesbezügliche Versuche werden zurückgenommen und in ihrem Scheitern ausgestellt: „Da spricht der nackte Mann doch: Mutter, ich bin es, bin dein eignes Kind, das du selbst gebarst! [...] Nein, da wird nichts gesagt.“ (Re, 113) In Rekurs auf T. S. Eliots Gedicht *The Hollow Men* (1925) werden die ermordeten jüdischen Zwangsarbeiter als ‚hohle Männer‘ adressiert, was auf der einen Seite die entmenschlichende Perspektive der Täter auf die Opfer wiedergibt, auf der anderen Seite aber auch die Leere, um die der Text kreist, ausstellt: „Es fehlen uns welche.“ (Re, 91) Dieses Fehlen wird in *Rechnitz (Der Würgeengel)* nicht kompensiert, sondern in seiner Brutalität und Sinnlosigkeit stehen gelassen: „Man fasst es nicht! Wer es fassen kann, der fasse es, das IST aber nicht zu fassen.“ (Re, 99)

⁹⁷ Vgl. Eduard Erne und Sandra Kegel. „Rechnitz-Massaker. Die Köchin sah die Mörder tanzen“. *FAZ* (26. Oktober 2007). https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/debatten/rechnitz-massaker-die-koechin-sah-die-moerder-tanzen-1489773-p3.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2 (01. März 2022): „Anfangs dachten wir: Man muss nur mit den Menschen in Rechnitz reden und dann werden sie sagen, was passiert ist. Aber wir stellten fest, dass sie absolut gemauert haben. Sie redeten zwar über jene Nacht, wie sie die Schüsse gehört haben, die Schreie der Sterbenden, aber sie verschwiegen die Details: Wo die Erschießung stattgefunden hat, wo die Menschen verscharrt wurden. Das war grotesk, diese Form des geschwätzigen Verschweigens, ein sehr österreichisches Phänomen. Einer sagt im Film: ‚Die Juden haben eine Klagemauer, wir haben eine Schweigemauer.‘“

Mit der Absage an die Darstellung der Ermordung und der Weigerung, für die Opfer zu sprechen, ruft der Theatertext ästhetische Diskurse der Undarstellbarkeit der Schoah auf, die auf die kunsttheoretischen Positionen von T. W. Adorno zurückgehen. Entgegen nachkriegszeitlichen Versuchen, Kunst als Medium der sittlichen Vervollkommnung und Läuterung des Menschen und der Gesellschaft durch die Aufrufung humanistischer Werte und Wahrheiten wiederzugewinnen, verpflichtet Adorno die künstlerische Praxis auf die Konfrontation mit Auschwitz. Mit dem Satz über Gedichte nach Auschwitz, der in der Verkürzung, ‚nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch‘, zum Bezugspunkt der Kultur- und Literaturkritik sowie des literarischen Sprechens nach 1945 wurde, formuliert Adorno ein säkularisiertes Bilderverbot, das nicht – wie oft missverstanden – Darstellungen per se unterbindet, sondern Darstellungsformen legitimiert, die die Bedingungen ihrer Textkonstitution: die Dialektik von Kultur und Barbarei selbstreflexiv problematisieren und die Darstellung des Undarstellbaren in Rechnung stellen. Wenn es in Jelineks Text immer wieder in Bezug auf Eliots Gedicht heißt, „we are the hollow men, we are the stuffed men“, so wird im fremdsprachigen Literaturzitat deutlich, dass es nicht die Opfer von damals sind, die hier sprechen. Im Gegenteil wird Kunst bei Jelinek im Sinne von Adorno als Medium des nicht-identischen Sprechens bestimmt, also eines Sprechens, das Differenzen produziert und sich der Repräsentation verwehrt.

3.3 Eine unmögliche Rede

Elfriede Jelineks Blick auf das Außen des hegemonialen Diskurses ist das Problem seiner sprachlichen Uneinholbarkeit eingeschrieben. In den Theatertexten werden das Moment des Verschwindens und die Abwesenheit des zivilen Ausgeschlossenen in Szene gesetzt. Vor diesem Hintergrund muss sich der Beitrag der Autorin zur europäischen Flucht- und Migrationskrise, das Stück *Die Schutzbefohlenen*,⁹⁸ auf den ersten Blick als ein Bruch mit den erprobten ästhetischen

⁹⁸ Die Flüchtlingsproteste in Wien 2012/2013 und die humanitären Katastrophen vor der Küste von Lampedusa nahm Jelinek zum Anlass der literarischen Auseinandersetzung mit der europäischen Flucht- und Migrationspolitik. Der am 21. September 2013 in Hamburg in einer Lesung vorgestellte und am 23. Mai 2014 in Mannheim uraufgeführte Theatertext *Die Schutzbefohlenen* sollte jedoch nur den Auftakt für ein Work in Progress-Projekt bilden, das mit *Appendix* (2015), *Coda* (2015), *Epilog auf dem Boden* (2015/16) und *Philemon und Baucis* (2016) weitere Fortschreibungen der Thematik umfasst. In dem Eröffnungstext *Die Schutzbefohlenen* verarbeitet Jelinek die Proteste von Asylsuchenden in Wien im Herbst/Winter 2012/13. Vgl. dazu N. N. „Votivkirchen-Flüchtlinge: Eine Chronologie“. *Wien ORF.at* (19. Februar 2013). <http://wien.orf.at/>

Verfahren darstellen, lässt die Autorin hier doch scheinbar im Modus der Repräsentation ein marginales Wir zur Sprache kommen, das seine Ausgeschlossenheit zum Gegenstand der Rede macht: „denn wir gehören noch nicht dazu, und wir werden nie dazugehören“. (Sb, 12) Diese Sprechkonstellation ist an Aischylos' Tragödie *Die Schutzflehenden* (auch *Die Hiketiden*) angelehnt, die neben Ovids *Metamorphosen*, der Broschüre „Zusammenleben in Österreich“ des österreichischen Bundesministeriums für Inneres und einer „Prise Heidegger, die muss sein, denn ich kann es nicht allein“ (Sb, 19), als Intertext des Stücks ausgewiesen ist. Bei Aischylos treffen Danaos und seine 50 Töchter in Argos ein und bitten Pelasgos, den König von Argos, um Asyl in der peloponnesischen Stadt. Im griechischen Asylrecht muss zwischen der *Hikesie*, dem sakralen Asylrecht, und „der fremdenrechtlichen *asylia*, dem persönlichen Asyl, das bestimmten AusländerInnen durch eine griechische Polis gewährt wurde“⁹⁹, unterschieden werden. Die *Hikesie* wurde „vollzogen von Personen, die, ohne Schutz oder Recht, von Gefahr bedroht oder aufgrund einer Schuld verbannt, auf der Flucht sind und daher, häufig in der Fremde, um Asyl in einem Heiligtum nachsuchen“.¹⁰⁰ Eingeleitet wurde die *Hikesie* durch das Einfinden der Schutzsuchenden an dem heiligen Ort des *asylon*, der in der Regel an den Grenzen von Ortschaften gelegen war und eine Zuflucht für Bedrängte und Verfolgte, unabhängig von ihrer Herkunft und ihrem sozialen Status, bot. Am *asylon* waren die Verfolgten vor dem Zugriff ihrer Verfolger sicher. Während die *Hikesie* prinzipiell jedem, der Zuflucht zu einem heiligen Ort gesucht hatte, offenstand, konnten die Verhandlungen um die *asylia* zwischen Schutzsuchendem und Schutzgewährendem einen nicht absehbaren Ausgang nehmen.

Aischylos' Tragödie wird mit der Altarflucht der Danaiden und ihrer *Hikesie*-Rede eröffnet und geht in die Asyl-Verhandlungen des Chors der Schutzflehenden mit König Pelasgos über: Die Danaiden machen geltend, dass sie aus Ägypten geflohen sind, um dem Eherwerbenden ihrer Cousins, der Söhne von Danaos' Bruder Aigyptos, zu entkommen. Der tragische Konflikt entfaltet sich aus dem politischen Sprengstoff, den die antike Asylpraxis birgt: „Zum Politikum wird die *Hikesie* [...] dadurch, dass der Schutzgewährende häufig in eine offene Konfrontation mit dem

news/stories/2572156/ (01. März 2022); Luigi Reitani. „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir.“ Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“. *JELINEK[JAHRE]BUCH* (2014–2015), S. 55–71.

99 Silke Felber. „Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“. *Jelineks Räume*. Hg. Pia Janke, Agnieszka Jezierska und Monika Szczepaniak. Wien: Praesens, 2017, S. 63–71, hier S. 67.

100 Susanne Gödde. *Das Drama der Hikesie. Ritual und Rhetorik in Aischylos' Hiketiden*. Münster: Aschendorff, 2000, S. 3.

Verfolger der Schutzflehenden tritt.¹⁰¹ So ist auch in der Forschung Pelasgos als die „eigentlich tragische Hauptfigur (oder zumindest neben den Danaiden eine zweite Hauptfigur)“¹⁰² bestimmt worden, muss er doch bei der Gewährung der Hikesie eine kriegerische Auseinandersetzung mit den Aigyptos-Söhnen in Kauf nehmen. Pelasgos entschließt sich dazu, das Volk über das Gesuch der Danaiden abstimmen zu lassen, welches sich dann für die Aufnahme der Schutzsuchenden ausspricht. Die Tragödie endet mit der Ankunft der Aigyptos-Söhne und ihrem bewaffneten Gefolge in Argos, was eine kriegerische Konfrontation antizipieren lässt, die selbst jedoch nicht mehr Gegenstand des Stückes ist.¹⁰³

Man sieht, dass sich Jelinek bei der Rezeption der Tragödie vor allem auf den Akt des Klagens und Bittens der Danaiden bezieht und ein chorisches Sprechen entwirft, das sich in Anlehnung an das antike Drama an eine übergeordnete Instanz mit der Bitte um Schutz und Asyl wendet. Dabei ruft der Text eine Topologie von Innen/Außen auf¹⁰⁴ und lässt die Randständigen den Wunsch nach Anerkennung und Partizipation vortragen, macht zugleich aber auch die Unmöglichkeit der Teilhabe zum Thema, indem die Bedingungen der Zugehörigkeit zum Innen dargelegt werden; diese Zugangsbedingungen sind ökonomischer und sprachlicher Art.

Die ökonomische Logik asylrechtlicher Verfahren verhandelt Jelinek anhand der Blitzeinbürgerung der Tochter des ehemaligen russischen Präsidenten Boris Jelzin, Tatjana Borissowna Jumaschewa, hinter der „obskure Machtinteressen“¹⁰⁵ standen: 2009 war Jumaschewa auf Betreiben des Industriellen und Politikers Frank Stronach eingebürgert worden, der mit der Abwicklung der Einbürgerung ein Geschäft mit einer russischen Bank abschließen wollte, das den Kauf des Automobilherstellers Opel vorsah. Die Auseinandersetzung mit der Ungerechtigkeit des österreichischen Asylrechtssystems erfolgt bei Jelinek unter kapitalis-

101 Ebd., S. 32.

102 Ebd., S. 18.

103 Da es sich bei *Die Schutzflehenden* um den einzig erhaltenen (wahrscheinlich ersten oder zweiten) Teil einer Trilogie handelt, kann über den weiteren Verlauf der Handlung nur spekuliert werden. Der Danaiden-Mythos, nach dem die Danaiden nach der Belagerung von Argos und dem Tod von Pelasgos an ihre Vettern verheiratet werden, diese jedoch in der Hochzeitsnacht ermorden, kann hier nur bedingte Auskunft über den Inhalt von Aischylos' Trilogie geben, handelt es sich doch bei antiken Tragödien stets um aktualisierte, den historischen und sozialen Kontexten verpflichtete Gestaltungen mythischer Vorlagen.

104 Vgl. auch Felber. „Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, S. 63: „Schließlich stellt sich in *Die Schutzbefohlenen* nicht nur die Frage, wer da spricht, sondern vor allem jene nach der Lokalisierung der SprecherInneninstanzen: wer spricht von welcher Position aus? Wer ist drinnen, wer draußen, wer unten, wer oben?“

105 Reitani. „Daß uns Recht geschieht, darum beten wir“, S. 58.

muskritischen Vorzeichen: „wir haben unsere Existenz als Zahlungsmittel, aber wir sind nicht der Zahlungsmittelpunkt, nein sind wir nicht, der ist die Frau Jumaschewa“. (Sb, 9) Mit der Wortschöpfung „Zahlungsmittelpunkt“ werden die räumlichen Beziehungen einer ökonomischen Logik unterstellt: Während Jumaschewa ihr ökonomisches Kapital in soziales Kapital transformieren kann, das ihr den Zugang zum Inneren des Systems ermöglicht, bleibt dieser den Asylsuchenden aufgrund ihrer materiellen Bedürftigkeit verwehrt.

Jelineks Entwurf einer ökonomisch fundierten Exklusionstopologie korrespondiert mit philosophischen und soziologischen Analysen des globalen Kapitalismus. Peter Sloterdijk spricht im Hinblick auf die kapitalistische Globalisierung von der Herstellung eines Weltinnenraums, eines „Treibhaus[es], das alles vormals Äußere nach innen gezogen hat“¹⁰⁶ und aus der Perspektive des Innen zwar unendlich scheint, dabei jedoch über die Existenz von Peripherien und Grenzen hinwegtäuscht. Slavoj Žižek richtet den Blick auf dieses Außen der kapitalistischen Ordnung: „Die globale Reichweite des Kapitalismus gründet auf der Art und Weise, in der er eine radikale Klassentrennung über den gesamten Globus einführt und damit diejenigen, die durch diese Sphäre geschützt sind, von denjenigen außerhalb ihres Schutzes trennt.“¹⁰⁷ Der Kapitalismus zeichnet sich danach aus durch „die unvermeidliche Exklusivität [...] als Erbauung und Ausdehnung eines Weltinnenraums, dessen Grenzen unsichtbar, aber von außen unüberwindlich sind und der von eineinhalb Milliarden Globalisierungsgewinnern bewohnt wird“.¹⁰⁸ Stefan Lessenich spricht in diesem Zusammenhang von den westlichen Externalisierungsgesellschaften, die die „negativen Effekte ihres Handelns auf Länder und Menschen in ärmeren, weniger ‚entwickelten‘ Weltregionen“ auslagern: „Externalisierung heißt in diesem Sinne: Ausbeutung fremder Ressourcen, Abwälzung von Kosten auf Außenstehende, Aneignung der Gewinne im Innern, [...]“.¹⁰⁹ Nach Zygmunt Baumann haben diese Externalisierungsmechanismen zur Folge, dass an den Rändern der kapitalistischen Ordnung „verworfenes“, aus der Sicht des Innen ‚überflüssiges‘ und ‚entbehrliches‘, nicht gebrauchtes und nicht gewolltes Leben entsteht, das einen „unbeabsichtigten und ungeplanten ‚Kollateralverlust‘ des wirtschaftlichen Fortschritts“¹¹⁰ darstellt. Das

106 Peter Sloterdijk. *Im Weltinnenraum des Kapitals. Für eine philosophische Theorie der Globalisierung*. Frankfurt/M.: Suhrkamp, 2005, S. 26.

107 Slavoj Žižek. *Der neue Klassenkampf. Die wahren Gründe für Flucht und Terror*. 2. Aufl. Berlin: Ullstein, 2016, S. 9 f.

108 Ebd., S. 9.

109 Stefan Lessenich. *Neben uns die Sintflut. Die Externalisierungsgesellschaft und ihr Preis*. Berlin: Hanser, 2016, S. 24 f.

110 Baumann. *Verworfenes Leben*, S. 58.

Prinzip der Externalisierung wirkt dabei nicht nur in geographischer Hinsicht als Grenzziehung zwischen globalem Norden/Westen und globalem Süden. Insofern die „Produktion ‚menschlichen Abfalls‘ – korrekter ausgedrückt: nutzloser Menschen [...] ein unvermeidliches Ergebnis der Modernisierung und eine untrennbare Begleiterscheinung der Moderne“¹¹¹ darstellt, verlaufen die Grenzen zwischen Außen und Innen nicht nur geographisch, vielmehr greifen die sozialen und wirtschaftlichen Verteilungs- und Ausschlussmechanismen immer auch dort, wo Gewinner/-innen und Profiteur/-innen des globalen Kapitalismus Globalisierungsverlierer/-innen gegenüberstehen, die keinen Ort in der ökonomischen Verwertungslogik haben.

Die globale Wirtschaftsordnung im einundzwanzigsten Jahrhundert ist mehr denn je von der Trennung in Außen und Innen bestimmt, die sich zwar gegenseitig bedingen, jedoch durch unsichtbare Grenzen voneinander geschieden sind. Jelineks Theatertext thematisiert die Lage von Geflüchteten und Migrant/-innen in Europa im Rahmen dieser Exklusionstopologie und bringt den Anspruch auf Zugang zum Weltinnenraum, der einen Schutzraum bietet, zum Ausdruck, zeigt dabei aber das Scheitern dieses Begehrens und führt es auf die materielle Mittellosigkeit der Schutzsuchenden zurück. Die ökonomische Logik der Asylpraxis steht im Widerspruch zum moralischen Selbstverständnis westlicher Gesellschaften, das in dem Stück an der Wirklichkeit der Schutzsuchenden gemessen wird. So hinterfragt der Theatertext anhand der prekären Lage von Geflüchteten und Migrant/-innen den Universalitätsanspruch der Menschenrechte und klagt an, dass im globalisierten Kapitalismus das „Menschsein zu einer Frage der Kaufkraft“¹¹² degradiert worden ist: „wir haben unsere Existenz als Zahlungsmittel“. (Sb, 9) Im Zusammenhang damit wird die Aushöhlung humanistischer Ideen durch die kapitalistische Warenwelt und Erlebnisgesellschaft kommentiert: „die Freiheit brauchen wir für die Freizeit“. (Sb, 7) Die Reduktion der Freiheitsidee auf einen Lifestyle und eine Möglichkeit privater Selbstverwirklichung legitimiert die Ausblendung realer Unfreiheiten und Ungerechtigkeiten. Indessen verläuft die Abdrängung humanistischer Grundsätze in hedonistische und konsumistische Kontexte entlang sozialer Trennlinien: Diejenigen, die nicht über die materiellen und symbolischen Ressourcen verfügen, zu konsumieren und sich statusökonomisch in Szene zu setzen, sind vom humanistischen Wertekanon ausgeschlossen.

Die Herrschaft des Kapitals wird auch in der Adressatenstruktur des Theatertextes reflektiert. Die Bitten der Schutzsuchenden richten sich immer wieder an einen „Herr[n] in der Schweiz, in Kanada, im Ösenland, du Herr der Bestandteile,

111 Ebd., S. 12.

112 Sloterdijk. *Im Weltinnenraum des Kapitals*, S. 26.

Herr allen Bestands“. (Sb, 11) Der Anredegestus rekuriert auf die Kommunikationssituation in Aischylos' *Die Schutzflehenden*, genauer gesagt auf das Bittgesuch der Danaiden gegenüber Pelasgos. Die Anredeformel „Herr“ und das monologische, fast tranceartige Sprechen weisen die Struktur einer religiösen Zwiesprache auf, wie sie bereits in der „für die griechische Antike so spezifischen Verbindung von Literatur und Religion, von Drama und Dionysos-Kult“¹¹³ angelegt ist und auch bei Aischylos in der literarischen Gestaltung des *Hikesie*-Rituals zum Tragen kommt. Das Gebet des Wir in *Die Schutzbefohlenen* richtet sich jedoch weder an eine göttliche Instanz noch an einen politischen Entscheidungsträger, sondern an Frank Stronach, den Milliardär, Vorsitzenden des österreichisch-kanadischen Automobilzulieferers Magna International und Gründer der Partei „Team Stronach“. In der Konstruktion einer religiösen Kommunikationsstruktur zeigt der Theatertext das Fortbestehen von postsäkularen ökonomischen Eschatologien, die – vergleichbar mit religiösen Heilsvorstellungen – mit Erlösungsszenarien operieren (vgl. Kapitel V.2), aus denen jedoch weniger Nicht-Gläubige denn Nicht-Besitzende ausgeschlossen bleiben.

Bis dato lässt sich festhalten, dass in Jelineks *Die Schutzbefohlenen* ausgehend von der Lage von Geflüchteten und Migrant/-innen Fragen nach der Existenz von realen und symbolischen Grenzen im einundzwanzigsten Jahrhundert verhandelt und gesellschaftliche Exklusionsmechanismen aufgezeigt werden. So stellt der Theatertext dar, dass die Zugehörigkeit zum Innen, also das Recht auf Heimat und Asyl in Europa, von ökonomischen Faktoren abhängig ist. Das Stück weist aber auch ein weiteres topologisches Selektionskriterium nach: die Sprache. In *Die Ordnung des Diskurses* unterscheidet Michel Foucault zwischen Ausschließungs- und Verknappungssystemen, die die Einschränkung und Begrenzung des Diskurses steuern: Ausschließung ist das Produkt von Grenzziehungen und Entgegensetzungen (von Erlaubtem und Verbotenem, Vernunft und Wahnsinn, Wahrem und Falschem), wohingegen der Diskurs von Innen durch die Funktion des Kommentars, des Autors, die Organisation von Disziplinen und die Verknappung der sprechenden Subjekte reguliert wird.¹¹⁴

In *Die Schutzbefohlenen* werden in der Rede des marginalen Wir immer wieder Sprechverbote und sprachliche Ausschlüsse zum Thema gemacht: „wir dürfen nicht klingen und nicht klagen, wir dürfen gar nichts, nicht einmal hier sein“. (Sb, 10) Als Ausschließungssystem tritt in dem Text die Unterscheidung von „Barbarensprache“ (Sb, 4) und legitimer Sprache zutage, wobei die legitime Sprache nicht auf die Sprache der Einheimischen beschränkt ist, schließlich vermag auch

113 Gödde. *Das Drama der Hikesie*, S. 251.

114 Vgl. Michel Foucault. *Die Ordnung des Diskurses*. 10. Aufl. Frankfurt/M.: Fischer, 2007.

Jumaschewa in das Gemeinwesen aufgenommen zu werden, obwohl sie die deutsche Sprache nicht beherrscht: „die können überall Russisch sprechen, wir können nicht einmal Deutsch“. (Sb, 15) Die legitime Sprache ist die Sprache der Mächtigen und Besitzenden, während die Sprache der ökonomisch Bedürftigen fremd bleibt und in konativer Hinsicht zum Scheitern verurteilt ist: „aber es will ja keiner, nicht einmal ein Stellvertreter eines Stellvertreters will es hören, niemand, aber wir würden es erzählen, [...] aber verstehen werden sie uns nicht, wie auch, wenn Sie es gar nicht hören wollen. Verstehen werden sie nicht, und unser Reden wird ins Leere fallen, in Schwerelosigkeit“. (Sb, 6)

Neben diesen Grenzziehungen werden in dem Stück auch die „Spielregeln“ der „Konstruktion neuer Aussagen“¹¹⁵, also die Möglichkeitsbedingungen der Produktion von ‚wahren‘ und diskursfähigen Aussagen ausgestellt. Der Text macht die rhetorisch-formale Verfasstheit der marginalen Rede zum Thema, welche als „leises Flüstern“, „lispelnde Klage“ (Sb, 11) und „weitschweifende Rede“ (Sb, 7) charakterisiert ist. Die Sprache der Asylsuchenden stellt in puncto Lautstärke, Artikulation und Ausdruck eine Abweichung bzw. einen rhetorischen Regelverstoß (vor allem auf den Ebenen der *Elocutio* und *Actio/Pronuntiatio*) dar, erscheint also im etymologischen Sinne des Wortes ‚barbarisch‘ als unverständlich, stammelnd und unkultiviert. Diese Bestimmung der chorischen Rede als Abweichung evoziert zugleich die Vorstellung einer Norm, die vornehmlich im Rekurs auf die Broschüre des Bundesministeriums für Inneres etabliert wird.

Jelineks Bezugnahme auf die Broschüre zeichnet sich durch die Auseinandersetzung mit den dargelegten Inhalten (Vorstellung der österreichischen Wertegemeinschaft) aus und übt Kritik an der Bigotterie und der stellenweisen Insensibilität des Dokuments,¹¹⁶ aber auch die Sprache der Broschüre ist Thema des Theatertextes: „Kurz und klar ist die Broschüre, und sie ist nicht auf die bloßen Zeitverhältnisse eingeschränkt, sie ist schrankenlos, sie gilt für alle, daher Ihre Überlegenheit über uns.“ (Sb, 7) Der weitschweifigen, lispelnden Ausdrucksweise des Wir steht die klare, sachliche, bürokratisch-stringente Diktion der Broschüre gegenüber, die zudem einen hohen Abstraktions- und Allgemeinheitsgrad an den Tag legt. Die Überlegenheit des bürokratischen Diskurses besteht darin, das Individuelle und Singuläre aus seinen „bloßen Zeitverhältnisse[n]“, also raumzeitlichen Kontexten zu lösen und unter ein Gesetz oder eine Norm zu subsumieren. Das Bild der Schrankenlosigkeit assoziiert einen absoluten

¹¹⁵ Ebd., S. 22.

¹¹⁶ So wird zur Veranschaulichung der Werte der Gerechtigkeit, der Anerkennung und des Respekts das Beispiel eines Schwimmbettkampfs herangezogen, was angesichts der für viele Geflüchtete und Migrant/-innen tödlichen Einreisroute über das Mittelmeer geschmacklos scheint.

Geltungsanspruch, den die zu Redundanzen, Detailreichtum und Wiederholungen neigende, gebetsmühlenartige Sprache des marginalen Wir nicht erfüllen kann. Jelinek inszeniert die Rede der Schutzsuchenden als eine dem Subjektiven, Affektiven und Emotionalen verhaftete, ins Nonverbale und Parasprachliche tendierende Ausdrucksweise, als „Seufzer, gepresst aus der Tiefe des Herzens“ (Sb, 10), der diskursiv nicht anschlussfähig ist bzw. die Ordnung des Diskurses übersteigt.

Dahin gehend lässt sich festhalten, dass in *Die Schutzbefohlenen* die Bedingungen der Teilhabe am hegemonialen Diskurs reflektiert werden und dabei ein marginales Sprechen zutage tritt, das es eigentlich nicht geben dürfte, weil es diese Bedingungen nicht erfüllt.¹¹⁷ Damit ist in die chorische Rede eine Differenz eingeschrieben, die auch in der rhetorischen Gestaltung des Textes zum Tragen kommt. Wo Jelinek auf der einen Seite die pathetische Rede literarischer und philosophischer Provenienz – wie für *Wolken.Heim*. in Kapitel VII.2 dargelegt – einer Trivialisierung unterzieht mit dem Ziel, die Topoi der Höhe als Insignien einer Herrenmoral und eines chauvinistischen Habitus zu demontieren, führt sie auf der anderen Seite das *genus grande* der Tragödie als einen positiven Bezugspunkt ihrer Auseinandersetzung mit der Gattung ins Feld:

Ich finde ja, man sollte sich als Autorin schon mit aktuellen Dingen auseinandersetzen [...], aber man muss das dann irgendwie anheben (man muss gar nichts, es ist meine Methode, es gibt sicher andere), aus dem Alltäglichen etwas Gültiges machen, indem man es auf eine andre Ebene bringt (ich benütze dazu oft die klassische griechische Tragödie), sonst hat es für mich literarisch keinen Sinn.¹¹⁸

Ich finde, man muss die großen Dinge klein machen und die kleinen groß. Das ist so ein Prinzip von mir, dass man das Pathos herunterholen und trivialisieren muss und umgekehrt, den Alltag der kleinen Leute groß machen muss.¹¹⁹

Die Autorin macht den pathetisch-hohen Stil als eine ästhetische Möglichkeit geltend, das Tagesgeschehen ‚irgendwie anzuheben‘ und den ‚Alltag der kleinen

117 So hat auch Immanuel Nover herausgestellt, dass ein zentraler Unterschied zwischen den Schutzflehenden bei Aischylos und Jelinek darin besteht, dass die Töchter des Danaos im antiken Drama als „handlungsfähige Subjekte“ gezeigt werden, während in Jelineks Theatertext „Agency [...] trotz der vermeintlichen sprachlichen Handlung nicht erreicht werden“ kann. Immanuel Nover. „Wer darf sprechen? Stimme und Handlungsmacht in Aischylos’ *Die Schutzflehenden* und Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“. *Das Politische in der Literatur der Gegenwart*. Hg. Stefan Neuhaus und Immanuel Nover. Berlin, Boston: De Gruyter, 2019, S. 323–339, hier S. 327 und 332.

118 Walter Thaler und Elfriede Jelinek. „Man muss das Pathos wagen.“ *Der Heimat treue Hassler. Schriftsteller und Politik in Österreich. Ein politisches Lesebuch*. Hg. ders. Wien: New Academic Press, 2013, S. 305 f., hier S. 306.

119 Tiedemann und Jelinek. „Das Deutsche scheut das Triviale“, S. 36.

Leute groß zu machen ‘, also soziokulturell marginalen Phänomenen Sicht- und Hörbarkeit zu verleihen. Das Bestreben, einen pathetisch-erhabenen Stil zu finden, der historisch nicht belastet ist, führt Jelinek zur klassischen antiken Literatur, die als Arché, Vor- und Leitbild des *genus grande* in der europäischen Literaturgeschichte gilt.¹²⁰

Antike Rhetoriken unterscheiden drei Aufgaben (*officia*) des Redners: *docere* (belehren), *delectare* (gefallen) und *movere* (bewegen), denen drei Stilarten, die *genera dicendi*, zugeordnet worden sind: *genus humile*, *genus medium* und *genus grande*. Der hohe Stil ist in erster Linie wirkungsästhetisch bestimmt und eng mit dem Begriff des Pathos verbunden. So beurteilt schon Aristoteles in der *Poetik* die Elemente der Tragödie danach, „ob sie zur eigentümlichen Wirkung der Tragödie, nämlich zur Erregung der tragischen Affekte, beitragen“.¹²¹ Dem Dichter/Redner, der sich auf das *genus grande* beruft, geht es darum, die Zuhörer/-innen, Zuschauer/-innen oder Leser/-innen affektiv zu bewegen (*movere*), ihre Gemüter durch Jammer und Schauer, Furcht und Mitleid, Lust und Unlust zu erregen. Die Affektrhetorik hat einen Katalog von Figuren, Tropen und Verfahren zur Evokation und Darstellung von pathetischer Ergriffenheit hervorgebracht, zu denen ein auffälliger Wortschatz (mit Archaismen, großen Komposita), Interjektionen, Apostrophen (Adressierungen von Göttern, Verstorbenen oder Abstrakta), Vergewärtigungen, Amplifikationen, Wiederholungen, Antithesen u.v.m.¹²² zählen. Dennoch erschöpft sich der erhaben-pathetische Stil nicht in der appellativen Funktion, sondern kann auch auf „einen Sprecher als ‚Ausdruck‘ von dessen Seelenzustand“ sowie auf die „Darstellung‘ auf einen Gegenstand, der es [das Pathos] ausgelöst hat“¹²³, verweisen. Das dichterische und rhetorische Pathos rechtfertigt sich also auch durch die Ergriffenheit und Ekstase des sprechenden Subjekts und durch den hohen Gegenstand der Rede, wobei in der Rhetoriktradition im Sinne der *Aptum*-Regeln nicht jedes Sujet zum Objekt des Erhabenen taugt: „Die angemessenen Gegenstände des hohen Stils sind die jeweils letzten Dinge einer Religion, einer Nation oder der Menschheit überhaupt. Pathoswürdig

120 Tatsächlicher Ursprung des hohen Stils stellen die im Rahmen des Dionysos-Ritus rezitierten Lob- und Preislieder dar; ausgehend von diesen hat sich der „hohe[...] poetische[...] Stil für die Griechen und alle späteren ausgebildet: hat sich doch die Tragödie daraus entwickelt und damit alle erhaben-pathetische Dichtungen des Abendlandes [...].“ Bruno Snell. *Die Entdeckung des Geistes. Studien zur Entstehung des europäischen Denkens bei den Griechen*. 5. Aufl. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1980, S. 57.

121 Rainer Dachsel. *Pathos. Tradition und Aktualität einer vergessenen Kategorie der Poetik*. Heidelberg: Winter, 2003, S. 26.

122 Vgl. ebd., S. 78–100.

123 Ebd., S. 20.

ist, was die Leidenschaft aller, nicht was die Leidenschaft Einzelner erregt. Der Affektausbruch des Einzelnen ist ein Verstoß gegen die guten Sitten [...].“¹²⁴

In sprachlich-rhetorischer Hinsicht weisen *Die Schutzbefohlenen* zahlreiche Merkmale des *genus grande* auf. Der feierliche, ernste Ton, in dem der Theatertext gehalten ist, ist das Ergebnis einer archaisierenden, durch den antiken Intertext transponierten Sprache. Altertümliche Begriffe und Wendungen („unsres Stammes Fluch“, „Blutschuld“, „erhabener Hain der Heimat“, „Hort“) ebenso wie eine ungewöhnliche, archaisierende Syntax („Fliehe nicht mich!“, „von Furcht abbrechend unsere Worte“) tragen zum unzeitgemäß hymnischen, kultisch-religiösen Charakter der Rede bei. Auch der Einsatz von Affekt-Figuren wie Interjektionen, Apostrophen („O droben ihr Himmlischen“, die zahlreichen „o Herr“-Anreden) und Antithesen (Asylsuchende/Einheimische, Außen/Innen, Masse/Individuum) entfaltet eine intensivierende Wirkung und verleiht der chorisches Rede einen pathetischen Nachdruck. Gleichfalls arbeitet der Theatertext mit Wiederholungen – sowohl „unterhalb der Bedeutungsebene als Klang, Rhythmus und Metrum“¹²⁵, was die spezifische Musikalität des Stückes (wie von Jelineks Texten überhaupt) auszeichnet, als auch auf makrostruktureller Ebene durch das Verfahren der *Amplificatio*. So weist die (An-)Klage der Schutzfliehenden keine Entwicklung und keinen Argumentationsgang, also keine *dispositio* auf, sondern variiert das Thema der Ausgeschlossenheit und Marginalität in immer neuen Anläufen. Wie Dachzelt ausführt, wirken Wiederholungen in ihrer Redundanz eher appellativ denn denotativ¹²⁶ und auch im Fall von *Die Schutzbefohlenen* dient das Verfahren der *Amplificatio* dazu, die Unermesslichkeit des Leidens eindringlich darzustellen und dadurch im Sinne der Wirkungsästhetik Mitleid und Empathie zu erregen.

Mit dem *genus grande* lässt der Theatertext vermeintlich randständigen Phänomenen und marginalen Existenzen Geltung und gesamtgesellschaftliche Bedeutung zukommen. In der hohen Sprache erfährt das tagesaktuelle Geschehen mitsamt seinem niederen Personal eine Aufwertung, da Verknüpfung mit den ‚letzten Dingen der Menschheit‘, also mit Fragen der Politik und Moral, der Schuld und Verantwortung. Mit Jacques Rancière lässt sich feststellen, dass die Darlegung marginaler Rede im hohen Stil die soziale „Verteilung des Sichtbaren, Sagbaren und Machbaren“¹²⁷ herausfordert und neue Wahrnehmungsverhältnisse schafft. Zugleich lässt Jelineks Stück nicht vergessen, dass es sich bei der theatralen Rede um kein authentisches Sprechen handelt. Die Reflexion der Be-

124 Ebd., S. 148 f.

125 Ebd. S. 94.

126 Vgl. ebd., S. 94.

127 Jacques Rancière. *Ist Kunst widerständig?* Berlin: Merve, 2008, S. 38.

dingungen der diskursiven Teilhabe und der Auftritt einer nach-protagonistischen Chorfigur, aber auch der Einsatz des *genus grande* gehen nicht im Modell der Repräsentation auf. Das Sprechen im hohen Stil ist im intertextuellen Verweis als literarisierte, stilisierte Rede markiert, die den Blick auf das Außen des Diskurses zwar lenkt, dabei jedoch mit diesem nicht identisch ist und die Sprache der Anderen immer schon überschreibt. Damit lesen sich *Die Schutzbefohlenen* als eine Variation von Jelineks Verfahren der Annäherung an das Außen der hegemonialen Ordnung durch das Ausstellen der Unmöglichkeit, dieses Außen sprachlich einzuholen. Die markierte Senderlosigkeit der Rede erscheint als eine Weiterentwicklung der intertextuellen Methode in *Rechnitz (Ein Würgeengel)*: Stellt in dem früheren Text – wie oben ausgeführt – der Einsatz des Zitats von T. S. Eliot, „we are the hollow men, we are the stuffed men“, die Abwesenheit des Sprecherkollektivs in Rechnung und verweist auf eine Leerstelle im Erinnerungsdiskurs, wird in *Die Schutzbefohlenen* nun der ganze Text in intertextueller Anlehnung an Aischylos' *Die Hiketiden* von einer chorischen Formation vorgetragen, deren sprachlicher Auftritt auf unterschiedlichen Ebenen als unmöglich ausgewiesen ist.

3.4 Erscheinen des *demos*

Bisher wurde dargelegt, dass Jelineks Blick auf das Außen des Diskurses die Unmöglichkeit der Repräsentation dieses Außen mitdenkt und das Erscheinen des Außen im hegemonialen Innen als Inszenierung kenntlich macht. Dabei bleibt zuletzt zu fragen, inwiefern diese Ausrichtung der Literatur auf das Außen einem politischen Impuls folgt. Jelinek selbst spricht von einer „moralische[n] Verpflichtung, mich der Unterprivilegierten anzunehmen“.¹²⁸ Nun aber gilt Theoretiker/-innen des Politischen wie Chantal Mouffe und Jacques Rancière die Figur der Ausschließung als ein Symptom des Postpolitischen (vgl. Kapitel II.3), schließlich zementiere die Forderung nach Inklusion die bestehende hegemoniale Ordnung, anstatt diese agonistisch herauszufordern: „Wenn man die vom Markt systematisch erzeugten strukturellen Ungleichheiten als ‚Exklusion‘ neu definiert, kann man sich der Analyse ihrer Ursache entheben und damit der fundamentalen Frage ausweichen, welche Veränderungen der Machtverhältnisse notwendig wären, um gegen die Ungleichheiten anzugehen.“¹²⁹ Auch wenn außer

128 Presber und Jelinek. „das schlimmste ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt“, S. 128.

129 Mouffe. *Über das Politische*, S. 82.

Frage steht, dass Jelineks Schaffen einem moralischen Imperativ folgt, so soll im Folgenden gezeigt werden, dass ihre ästhetische Herangehensweise an das Problem der Ausschließung zugleich eine politische Signatur im Sinne der oben getroffenen Definitionen des Politischen trägt.

Erinnert sei dazu noch einmal an die Ausführungen in IV.4.3: In Auseinandersetzung mit der antiken Tragödie findet Jelinek in ihren Theater texts zu chorischen Konfigurationen des singular Pluralen (Nancy) bzw. der Einzelnen als Viele (Tommek), die den postpolitischen Tendenzen der Auslöschung von Differenzen und Vermassung Widerstand leisten. Wird in Texten wie *Wolken.Heim*. das Verschwinden der Vielstimmigkeit in der Wir-Rede in Szene gesetzt, ist der Chor in *Die Schutzbefohlenen* nicht als Bedrohung, sondern als Möglichkeitsbedingung der Einzelnen angelegt. In dem Stück kommen rudimentäre Formen des Zwiegesprächs durch die liturgische Struktur der Rede, vor allem aber durch Individuationen des Sprechens zustande, die sich aus dem chorischen Wir absondern, um sodann wieder in den Sprachfluss zurücküberführt zu werden:

Von alter Blutschuld, die grauenhaft der Erde Schoß entwich, ausgerechnet zu *uns*, zu *meiner* Familie, kann niemand befreit werden, es kann keine Ausnahme gemacht werden außer *mir*, *ich* bin außer *mir*, alle *tot*, alle tot, grauenhaft entwichene Schuld, aber das ist Ihnen wurst, das kümmert Sie nicht, allvernichtendes, das kann ich jetzt nicht lesen, Mordgen? Nein, von Genen wissen *wir* nichts, *wir* sind Bauern gewesen, *wir* sind Ingenieure gewesen, *wir* sind Ärzte gewesen [...]. (Sb, 7) [meine Hervorhebungen, I. H.]

wir stehen einfach nur so da, auf dem gemeinsamen Fundament, bloß will keiner zu *uns* hinaufsteigen auf das gemeinsame Fundament, es ist ein Fundament der Werte, die man Gleichwertigkeit nennt, ja, so fasst man die Werte zusammen, wozu soll *ich* überhaupt aufstehen, wenn alle gleich wert sind? *Ich* liege hier in der Kirche auf dem kalten Steinboden und bin genausoviel wert wie Sie! [...] *ich* könnte Ihnen Sachen erzählen vom *Tod*, vom Kopfab schneiden, vom Erschießen, Erschlagen, Erstechen, da würde Ihnen die Freude auf Ihren eigenen Tod glatt vergehn, so, Ende des Hinweises auf das Sterben anderer, und jetzt zu Ihnen: Mit Ihrem eigenen Tod können Sie gar nichts machen, nein, da können Sie nichts machen, mit dem können Sie nichts anfangen, das ginge gar nicht, und das könnten Sie auch keinem erzählen, das würde Ihnen niemand glauben, wie das ist, zu sterben. Niemals könnten Sie dort oben, auf Ihrer Klippe, dort oben, auf Ihrem Berg, *unsere* Gefährdung verstehen, denn wenn Sie einmal selbst in Gefahr sind, ups, dann ist es zu spät. Sie verstehen es nicht, aber das wäre die Voraussetzung, eine Seinsmöglichkeit des Miteinander mit *uns* herzustellen, und das bedeutet, dass ein Dasein das andere vertreten können müsste, so. Es ist nicht vertretbar, dass *wir* dauernd nur getreten werden, bloß weil Sie sich mal die Füße vertreten wollten und nicht geschaut haben, ob dort schon jemand steht. (Sb, 8) [meine Hervorhebungen, I. H.]

Der Wechsel zwischen Ich und Wir vollzieht sich in einer Oszillationsbewegung: Es liegt keine dramatische Sprechsituation mit eindeutiger Verteilung der Rollen und Repliken vor, stattdessen gehen die Sprecherinstanzen fließend ineinander

über. Jelinek inszeniert ein sprachliches Kontinuum, das sich zeitweilig zu identifizierbaren Stimmen und Diskursen verdichtet. Kovacs und Felber haben für diese Textmetamorphosen den Begriff des ‚schwärmenden Schreibens‘ geprägt, erinnert doch „der ständige Wechsel der Sprecherposition zwischen einem Ich und einem Wir an die plötzliche Bildung des Schwarms, der jederzeit in seine Einzelteile, in einzelne ‚Ichs‘ auseinanderfallen kann, um gleich darauf wieder als ‚Wir‘ aufzutreten“.¹³⁰ Bei Wir und Ich handelt es sich in den oben zitierten Textpassagen nicht um distinkte Sprechinstanzen, vielmehr bietet das Ich eine Art solistische Einlage innerhalb einer chorischen Komposition dar, die das Leitmotiv individuell interpretiert. Das marginale Wir gibt Thema und Takt der Rede vor und stellt so die Rahmenbedingungen für den Auftritt des Ich.

In *Die Schutzbefohlenen* fungiert vor allem der Tod als Trigger der Individuation, so fallen das Motiv des Todes und die Individualisierung der Rede immer wieder zusammen. Die Bedeutung des Todes für das menschliche Dasein ist ein zentraler Gegenstand der abendländischen (Existenz-)Philosophie, wobei in Jelineks Theatertext allen voran Heidegger als intertextueller Bezugspunkt der Auseinandersetzung mit Fragen von Existenz, Tod und Zeit dient. Für Heidegger erscheint der Tod in seiner Unhintergebarkeit als eine Möglichkeit des authentischen, ‚eigentlichen‘ Daseins, das sich als Sein zum Tode realisiert: Erst das Bewusstsein um die Sterblichkeit und Endlichkeit der Existenz befähigt zu einer sinnvollen Gestaltung des Lebens, zu einem Verstehen und einer Bejahung des Daseins. Nun wird in *Die Schutzbefohlenen* jedoch die Uneigentlichkeit der marginalen Existenz, genauer gesagt die Verweigerung der „Möglichkeit zur *Eigentlichkeit*“¹³¹ zum Thema gemacht. Die Asylsuchenden sind gezwungen ein Dasein zu führen, dem die sprachliche, soziale und ökonomische Existenzgrundlage entzogen ist. Auch der Tod birgt für sie keine Möglichkeit der Selbstermächtigung, weil er in seiner Anonymität und Omnipräsenz weder dem Subjekt ein Identifikationsangebot zu machen vermag noch Erhabenheitspotential mit sich bringt: So ist von den toten Angehörigen ebenso vom Wir als „lebenden Toten, [...] deren Tote noch so lebendig und deren Lebendige tot sind“ (Sb, 18), immer wieder im Plural die Rede. Während der Text also auf der einen Seite die existenzphilosophische Ausblendung des Todes als anonymes Massenereignis und Ereignis einer

130 Silke Felber und Teresa Kovacs. „Schwarm und Schwelle: Migrationsbewegungen in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“. *Transit. A Journal of Travel, Migration, and Multiculturalism in the German-speaking World* 10.1 (2015), S. 1–15. http://transit.berkeley.edu/2015/felber_kovacs/ (01. März 2022).

131 Bärbel Lücke. *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität in den Addenda-Stücken Elfriede Jelineks zu Die Kontrakte des Kaufmanns, Über Tiere, Kein Licht, Die Schutzbefohlenen*. Wien: Praesens, 2017, S. 237.

anonymen Masse kritisch ausstellt,¹³² schließt er auf der anderen Seite produktiv an die Überlegungen zum Verhältnis von Tod und Existenz an. Das Todesthema fungiert immer wieder als Steilvorlage für den Auftritt einer Solo-Stimme, wodurch eine Individualisierung und Humanisierung der gesichtslosen, homogenen Masse der Geflüchteten stattfindet. Dabei wird der Tod im Theater text nicht so sehr als Möglichkeit eines authentischen Daseins thematisiert, sondern als „Seinsmöglichkeit des Miteinander“ (Sb, 8), als eine genuin menschliche Erfahrung verhandelt, die zur Empathie befähigt und Gemeinschaft zu stiften vermag.

Nach dem Vorbild der antiken Vorlage ist das Wir in Jelineks Stück den Schutzsuchenden zugeordnet. Der als marginal markierte Chor bildet eine Leitstimme, „eine führende, mächtige Stimme, als Ich- oder Kollektivstimme“¹³³, die allerdings von anderen Sprechinstanzen überlagert wird. Diese Stimmen und Diskurse rekrutieren sich aus „Gegner[n], [...] Finanzmächtigen, [...] Empörten aus allen Lagern“.¹³⁴ Die Übergänge von der marginalen Ich- oder Wir-Stimme des Außen zum Herrendiskurs des Innen sind fließend gestaltet:

Sie sagen, wir wollen die Würde nicht, wir wollen immer bloß herkommen, immer kommen, nie gehen, das sagen Sie: Und wenn sie erst mal da sind, liegen sie uns auf der Tasche, das werden wir verhindern, und schon verhindern wir es, oje, sie stürzen, sie sind unantastbar, wir erwischen sie nicht, sie ertrinken, erstürzen, erschauern, erbeben, erdbeben, sind, unabhängig vom eigenen Geschlecht, vom eigenen Alter, von der eigenen Bildung, unabhängig, total unabhängig unterwegs zu uns, Aussehen und Herkunft egal, Zukunft zwecklos, Vergangenheit verfallen, hier stehts ja, hier stehts!, aber nein, Aussehen und Herkunft haben hier, wo sie ankommen, keinen Platz, und es stimmt!, bei uns haben Aussehen, Diskriminierung und Rassismus keinen Platz [...]. (Sb, 7)

Der Doppelpunkt im obigen Zitat erweckt zwar zunächst den Anschein einer zitierten Figurenrede, doch wird durch die Eigendynamik der Sprache die Bildung von Schachtelstrukturen und Binnenhierarchisierungen zunichte gemacht. Das Wir der Schutzflehenden lässt das Wir der Angeflehten auftreten, dessen Rede sich verselbstständigt und eine feindlich gestimmte Position annimmt. Auch wenn es zunächst so scheint, als ob sich die Interaktion zwischen dem Chor der Schutzsuchenden und dem seiner Widersacher anders als die Beziehung zwischen dem marginal markierten Wir und dem Ich gestaltet, liegt den beiden Sprechkonstellationen dennoch ein gemeinsames Konstruktionsprinzip zugrun-

132 Jelineks kritische Auseinandersetzung mit existenzphilosophischem Denken reicht zurück zum Roman *Die Ausgesperrten* (1980) und spielt bis heute vor allem in intertextuellen Bezügen auf Heidegger eine zentrale Rolle.

133 Lücke. *Zur Ästhetik von Aktualität und Serialität*, S. 224.

134 Ebd.

de. Betreffend die Wechselwirkung von marginaler Kollektiv- und Ich-Stimme konnte ein Bedingungsverhältnis konstatiert werden: Das Ich ist dem chorischen Wir nicht vorgängig, sondern wird von diesem ermöglicht.¹³⁵ Aus systemtheoretischer Sicht stellt sich das Erscheinen des Ich als Emergenz dar: Es entsteht als Effekt eines Zusammenspiels der Elemente des chorischen Redeflusses, ist jedoch nicht mit diesem identisch. Genauso verhält es sich mit den antagonistischen Sprechinstanzen, die dem chorischen Wir entwachsen, sich jedoch nicht mehr auf dieses zurückführen und reduzieren lassen. Wie das antike Drama, in dem der Chor „schon da [ist], wenn die Tragödie anhebt“¹³⁶, wird auch Jelineks Theatertext durch den Chor der Asylsuchenden eröffnet: „Wir leben. Wir leben. Hauptsache, wir leben, und viel mehr ist es auch nicht als leben nach Verlassen der heiligen Heimat.“ (Sb, 3) Der Chor ist also von der Beschaffenheit einer Matrix, die ein plurales, auch antagonistisches Sprechen hervorbringt und als Außen nicht nur den Auftritt eines Ich, sondern auch die Existenz des Innen ermöglicht.

Indem der Theatertext ein marginal markiertes Wir als Leitstimme auftreten lässt, das den Grund für andere Sprechinstanzen und feindliche Positionen bereitet, wird ein Bedingungsverhältnis zwischen Außen und Innen installiert: Das Außen stellt die Weichen für das Erscheinen des Innen; das Zentrum konstituiert sich durch den Ausschluss der Peripherie, die jedoch im Medium der Literatur wiederkehrt. In diesem chorischen Sprechen, das die Unterscheidung zwischen Ich und Wir, Innen und Außen, Zentrum und Peripherie verwischt, setzt der Theatertext eine Heimsuchung und Grenzüberschreitung in Szene: „wenn ihr uns nicht wollt, bleiben wir ja immer noch als eure Aufgabe“. (Sb, 4) Was jedoch im Innen erscheint, ist eine heterogene, namenlose, ungezählte Menge des singular Pluralen, die das ökonomische Prinzip der Verrechnung im Sinne von Rancières Begriff des *demos* infrage stellt. Problematisch ist also nicht, dass das chorische Sprechen bei Jelinek kein eine „kollektive Kraft erzeugende[s] ,Wir“¹³⁷ ausbilden kann; die politische Sprengkraft des Stücks liegt im Gegenteil in dem Auftritt einer anonymen „unterschiedslosen Masse der Männer ohne Eigenschaften“¹³⁸, die ein Anrecht auf Teilhabe bekundet und ein *Unvernehmen* mit den bestehenden Verhältnissen zum Ausdruck bringt. In der Struktur der Grenzüberschreitung eignet

135 Diese Beobachtung macht auch Felber. „Verortungen des Marginalisierten in Elfriede Jelineks *Die Schutzbefohlenen*“, S. 64: „Der immer schon seiende Chor ermöglicht erst das Auftreten des einzelnen.“

136 Haß. „Chor_Figur und Grund“, S. 118: „Selbst wenn diese nicht durch ein Chorlied, sondern durch einen Protagonisten eröffnet wird, machen häufig schon dessen erste Worte [...] deutlich, dass er umgeben ist von Leuten, an die er sich richtet.“

137 Nover. „Wer darf sprechen?“, S. 332.

138 Rancière. *Das Unvernehmen*, S. 21.

dem Theatertext ein – für Jelineks theatrales Schreiben wiederum typisches – antizipatorisches Moment, das den rasanten Anstieg der Flucht- und Migrationszahlen 2015 andeutet.

Mit der Dissens-Figur des *demos* positioniert sich Jelineks Theatertext überdies gegen literarische Auseinandersetzungen mit dem Thema Flucht und Asyl im Mittelbereich des literarischen Feldes. Manuel Clemens stellt für die Gegenwartsliteratur fest, dass Geflüchtete und Migrant/-innen als „Sinnstifter“ und „Erneuerer der Literatur betrachtet werden, weil sie über Geschichten verfügen, die sich außerhalb eines wenig innovativen Literaturbetriebs zu befinden und aufgrund der Dramatik ihrer Erlebnisse über eine unnachahmliche Einmaligkeit zu verfügen scheinen“.¹³⁹ Nach Clemens tritt die Figur des/r Geflüchteten die Nachfolge des Künstler-Genies an, das seine kulturelle Vorreiterstellung und Legitimität im Zuge der spätkapitalistischen Vermassung des Kreativitätspositivs¹⁴⁰ verloren hat. In der von Florian Kessler und Maxim Biller 2014 in *Die Zeit* geführten Debatte um die Ermüdung der deutschen Gegenwarts-„Schlappschwanzliteratur“¹⁴¹ erkennt Clemens die Sehnsucht nach neuen, nicht „banalen und produktiv vereinnahmten Formen der Kreativität“ und nach einem „Protagonisten [...], der sich – in Anlehnung an Kants Geniebegriff – nicht imitieren lässt; dessen Erfahrungen, Exotismus und Opferstatus – im Sinne von Schillers erhabener Bildungskonzeption – ‚pädagogisch wertvoll‘ sind“.¹⁴² Diese Sehnsucht finde ihren Ausdruck zum einen in der Resonanz der sogenannten ‚Migrationsliteratur‘ in der Literaturkritik und Literaturwissenschaft, zum anderen in der Konjunktur der Thematik Migration und Flucht in Literatur, Film und Theater. Repräsentativ verweist Clemens auf Jenny Erpenbecks Roman *Gehen, Ging, Gegangen* (2015) um den emeritierten Altphilologen Richard, der in der Begegnung mit jungen Flüchtlingen nicht nur seinem einsamen Rentner-Dasein entkommt und Sinn und Struktur findet, sondern auch seinen klassischen Bildungskanon

139 Manuel Clemens. „Nach dem Künstler. Flüchtlinge und Migranten als neue Sinnstifter“. *Niemandsbuchten und Schutzbefohlene. Flucht-Räume und Flüchtlingsfiguren in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Hg. Thomas Hardtke, Johannes Kleine und Charlton Payne. Göttingen: V & R Unipress, 2017, S. 249 – 267, hier S. 249.

140 Clemens' Ausführungen greifen hier auf Andreas Reckwitz' Darstellungen zum Kreativitätsparadigma spätmoderner Gesellschaften zurück. Vgl. Andreas Reckwitz. *Die Erfindung der Kreativität. Zum Prozess gesellschaftlicher Ästhetisierung*. Berlin: Suhrkamp, 2012.

141 Maxim Biller. „Letzte Ausfahrt Uckermark“. *Die Zeit* (20. Februar 2014). <http://www.zeit.de/2014/09/deutsche-gegenwartsliteratur-maxim-biller> (01. März 2022). Vgl. auch Florian Kessler. „Lassen Sie mich durch, ich bin Arztsohn“. *Die Zeit* (23. Januar 2014). <http://www.zeit.de/2014/04/deutsche-gegenwartsliteratur-brav-konformistisch> (01. März 2022).

142 Clemens. „Nach dem Künstler: Flüchtlinge und Migranten als neue Sinnstifter“, S. 262.

durch eine Form des „erlebten Wissens und der alltäglichen Erfahrung“¹⁴³ einzutauschen vermag.

Aus feldanalytischer Perspektive adressiert Clemens' Diagnose den flexibel ökonomisierten und medialisierten Mittelbereich des literarischen Feldes. In diesem hat sich das Leitbild einer Literatur mit Universalitätsanspruch zur „Anforderung einer ‚repräsentativen Gegenwärtigkeit‘“, also zum Desiderat einer Literatur mit „sektoralem Legitimationsanspruch“ transformiert, die sich nicht mit den ‚letzten Fragen‘ des gesellschaftlichen Miteinanders beschäftigt, sondern Aktualitätsbezüge herstellt und „gelegentliche Alltags- und Lebensorientierung“¹⁴⁴ bietet. In diesem Mittelbereich ästhetischer Kompromissbildungen wird nach Heribert Tommek das „Streben nach einer ‚wahrhaften‘, substantiellen Relevanz und einer längerfristigen, repräsentativen Stellung der Literatur in der Gesellschaft“¹⁴⁵ vor allem durch einen ‚dispersen Realismus‘ aufgefangen, der von Texten ‚der (pathologischen) Alltäglichkeit [...] wie z. B. bei Sibylle Berg, John von Düffel, Wilhelm Genazino bis hin zu einer von kulturellen Fremderfahrungen ausgehenden ‚welthaltigen Literatur‘ wie z. B. bei Feridun Zaimoglu oder Ilija Trojanow“¹⁴⁶ reicht. Diese Zuordnung bedeutet allerdings nicht, dass die Themen Flucht und Migration nicht auch in den Subfeldern der Massenproduktion oder der eingeschränkten Produktion Gegenstand der Auseinandersetzung werden können – Jelineks Theatertext ist der beste Beweis dafür. Vielmehr ist mit Hinblick auf Clemens' Analyse zu spezifizieren, dass Flucht und Migration im Mittelbereich des literarischen Feldes – und in einer gewissen Analogie dazu auch in der bürgerlichen Mitte der Gesellschaft – in den Kategorien von Sinnstiftung, Authentizität, Erneuerung und ‚Welthaltigkeit‘ verhandelt werden.

Was nun Jelineks Umgang mit diesen Themen betrifft, zeigt sich, dass das *Schutzbefohlenen*-Projekt nicht in den Begriffen von bürgerlicher Selbstfindung und gesellschaftlichem Fortschritt aufzugehen vermag. In der Darstellung der zeitgeschichtlichen Ereignisse werden Widersprüche und Risse in der bestehenden Werteordnung sichtbar, die nicht dialektisch aufgehoben werden. Mit einem Text, der in einem repetitiven Klagegesang eine schlechte Unendlichkeit in Szene setzt, positioniert sich Jelinek gegen literarische und politische Vereinnahmungen der Asylsuchenden als Mittel der bürgerlichen Identitätsstiftung. Bei Jelinek geht es nicht, wie etwa bei Erpenbeck, um eine bürgerliche Sinnkrise, der durch das Zutun des Anderen Abhilfe geschaffen werden kann. Vielmehr stellt das Er-

¹⁴³ Ebd., S. 265. Eines ähnlichen Plots bedient sich auch die erfolgreiche deutsche Kinokomödie *Willkommen bei den Hartmanns* (2016) von Simon Verhoeven.

¹⁴⁴ Tommek. *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur*, S. 283 und 235f. Vgl. dazu Kapitel IV.1.

¹⁴⁵ Ebd., S. 293.

¹⁴⁶ Ebd., S. 284.

scheinen der Anderen als *demos* gesellschaftliche Vereinbarungen infrage. In *Die Schutzbefohlenen* wird mit dem tragischen Fokus auf das Unglück der Ausschließung die wirtschaftliche und politische Ordnung, die dieses Unglück zu verantworten hat, erklärungsbedürftig, ohne dass ein Allheilmittel für deren Umgestaltung vorgelegt wird – dafür ist der Kontext, in den das Geschehen gestellt ist, im Sinne der Tragödie zu ‚groß‘, also zu unpersönlich, allgemein und omnipräsent gehalten, als dass literarische Patentrezepte für die Überwindung der säkularen Schicksalsmacht aus Wirtschaft, Industrie und Politik präsentiert werden könnten. Jelineks Stück bringt einen Dissens mit der neoliberalen Hegemonie zum Ausdruck, der weitere kontrahegemoniale Strategien in Rechnung stellt.