

Bärbel Lücke

## Aspekte von ökonomischer Aktualität und Serialität in Elfriede Jelineks Addenda-Texten zu *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*

Ich beginne meine Ausführungen, indem ich zunächst etwas zur Funktion der Addenda-Texte unter den Aspekten von ökonomischer Aktualität und Serialität anmerke. 2009, fast zeitgleich mit der durch die Immobilienkrise in Amerika ausgelösten globalen Finanzkrise 2008, erschien Jelineks Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*<sup>1</sup>, mit dem sie sehr früh sprachlich auf die Krise reagierte, indem sie den Zusammenschluss von Literatur und globaler Finanzwelt für die Bühne mitinitiierte.<sup>2</sup> Im *Kaufmann* greift Jelinek gleich zwei österreichische Bankenskandale als prototypisch für den „Kasinokapitalismus“ auf: den der Gewerkschaftsbank BAWAG und den der Meisl-Bank samt Finanzbetrügereien großen Stils.

Schon 2007, in ihrem Internetroman *Neid.Privatroman*<sup>3</sup>, thematisiert Jelinek in einem apokalyptischen Schlussbild die amerikanische Immobilienkrise, sodass man ihrem Text nicht nur unbedingte Zeitnähe, also Aktualitätsaffinität, sondern der Autorin zugleich prophetische Fähigkeiten zuschrieb,<sup>4</sup> während Joseph Vogl sie ihr wieder absprach mit der Begründung, die Krisen kämen seit 1987 regelmäßig,<sup>5</sup> und Wolfgang Streeck feststellte, es handle sich eher um „a continuous process of gradual decay, protracted but apparently all the more inexorable“<sup>6</sup>. Zeitgeschehen aufzugreifen und sprachlich-performativ zu Kunst zu formen, gilt als konstitutiv für Jelineks Werk. Dennoch ist zu problematisieren, was ökonomische Aktualität in der (Bühnen-)Literatur und für sie eigentlich bedeutet, da sie ja, aufgrund ihrer vermeintlichen Zyklizität und Vorhersehbarkeit, rasch wieder an Aktualität und Aufmerksamkeit verliert, ihr also ihr „Verfallsdatum“<sup>7</sup> eingeschrieben ist. Ebenso spricht Jelinek in Bezug auf den Aktualitätsbezug ihrer Textflächen-Stücke in beliebter Lebensmittelmetaphorik von „Formfleisch“ und „Formkäse“<sup>8</sup>.

Nähert man sich auf philosophisch-semantische Weise dem Begriff der Aktualität an, so wird deutlich, dass es sich hierbei weder um chronologische Linearität noch um Kausalität handeln kann. Eher werden in Jelineks Texten aktuelle Ereignisse zu Kraftlinien des Sinns gebündelt,<sup>9</sup> die assoziative Verbindungen herstellen; die deswegen auch Zeiten überspringen können und Ereignisse verweben, die, vordergründig betrachtet, wenig miteinander zu tun zu haben scheinen, wenn zum Beispiel archaische Opferrituale und zu Geld-Priestern verwandelte Großaktionäre und



Bärbel Lücke

Konzernherren, Großbanker und Schattenbanker, also archaisch-mythologische und antike Stoffe, mit der globalen Finanzkrise kurzgeschlossen werden. Das alles geschieht aber über die Semantik, über Jelineks Spracharbeit, also über Sprachverzerrungen, Tonebenen-Vermischungen, Stimmbündelungen, Sprachwucherungen, die alle miteinander nicht nur den Schleier von sprachlichen Lügengespinsten wegreißen, sondern die „die Entwertung von Zeichen“ selbst betreiben, „eine Art Inflation“<sup>10</sup>.

Auch die diversen Addenda-Texte zu *Die Kontrakte des Kaufmanns* stürzen sich in ihrer Serialität kaskadenhaft jedem neuen Wirtschaftsskandal zu: Der Skandal um die AIG wird bei Jelinek zu einem Dreiteiler von fast antiker Wucht. Den Anfang macht gleich 2009 der *Epilog zum Kaufmann* mit dem Titel *Schlechte Nachrede: Und jetzt?*. Im selben Jahr folgt *Aber sicher! (eine Fortsetzung)*, das erwähnte Stück in drei Akten; dann, 2014, *Warnung an Griechenland vor der Freiheit*, während der Text *Im Wettbewerb* (2010) eine Sonderrolle einnimmt und erst 2014 veröffentlicht wird. Für die Aufführung des *Kaufmanns* in London schrieb Jelinek *England. Ein Zusatz. Und ich hab doch immer nur was auszusetzen!*, der erst im Juni 2015 veröffentlicht wurde. Nun zum Begriff der Serialität selbst, bevor ich dann die Begriffe von Aktualität und Serialität zusammenführen werde. Es gibt eine Skulptur der deutsch-jüdischen Künstlerin Eva Hesse aus dem Jahr 1967, die sie *Addendum* betitelte. Schon der Titel betont das Serielle. *Addendum* besteht aus einer an der Wand angebrachten Holzleiste, auf der regelmäßig siebzehn Halbkugeln befestigt sind, von denen Schnüre oder Seile linienhaft senkrecht herabfallen und sich dann auf dem Boden unregelmäßig ringeln bzw. sich verflüssigen. Wie Jelineks Textflächen gleichsam organisch zu wuchern scheinen, so hat man auch bei Hesse die Assoziation, dass es sich bei den Halbkugeln um Brüste handelt, aus denen Milch oder Blut strömt,<sup>11</sup> das sich in dünnen Bachläufen am Boden sammelt. Fokussiert man den Schluss des *Kaufmanns*, den Jelinek im totalen Nichts (mit dem Wort „Nichts“) enden lässt und dem sie doch noch so viele Texte folgen lässt, so hat Hesse ihre Skulpturen einmal so kommentiert: „Serial is another word for absurdity.“<sup>12</sup> Eva Hesses Skulpturen sind oft serielle Formen, „weil sie findet, dass Wiederholung eine Idee vergrößert, steigert oder übertreibt.“<sup>13</sup> Die Affinität zu der Satirikerin Jelinek und ihren Überbietungen liegt auf der Hand. Die Koppelung ihrer Addenda-Stücke mit dem Werk einer bildenden Künstlerin ist übrigens wiederum im Sinne des Seriellen, wie es die Dekonstruktion „definiert“, der es nicht nur um die unendliche Verlängerung oder Wiederholung in einer additiven Reihe geht:

Der Ausdruck serielle [...] Ästhetik verweist auf einen Prozess, der deutlich macht, wie Kunst in die Struktur dessen, was Derrida den *allgemeinen Text* nennt, einbezogen ist. Allein durch diesen Prozess wird offensichtlich, wie künstlerische Praxis in dieser Textualität funktioniert und in Relation zu Philosophie, Geschichte und Politik im Allgemeinen steht.<sup>14</sup>

– wenn serielle Ästhetik auf diese Weise aller traditionellen ästhetischen Theorie entzogen ist, so charakterisiert sie sich „als ein *Work in Progress*, durch das die Grenzen der Theorie [...] ausgeweitet werden müssen, wobei Kunst und Literatur von diesem Prozess ebenso berührt werden: Sie erfahren eine Neubewertung bzw. Umformung ihrer Beziehung zu *nicht-ästhetischen* Bereichen, mit denen sie sich überschneiden.“<sup>15</sup> Und das gilt sicherlich für Jelineks Texte allgemein sowie für intratextuelle Strukturen in den Addenda-Stücken selbst.

In seinen Tagebüchern äußert sich Fritz J. Raddatz am 23. Januar 1986 sehr skeptisch zu dem Sich-Öffnen des Kunstwerkes für Politik; damit sei „ein Unberührbares berührt“, das „den Kraftkern (zer-)stört.“<sup>16</sup> Hier tut sich womöglich die alte Dichotomie Adornos auf (Kunst als *fait social* und Autonomie, ohne dass allerdings die Dialektik ins Feld geführt würde.<sup>17</sup> Das dekonstruktive serielle Schreiben, das zu allen Bereichen des allgemeinen Textes progrediert und diese aufsaugt, ist einem solchen Denken quasi-religiöser, ontotheologischer Sphärologie fremd. Dagegen setzt Derrida bekanntlich die Dissemination mit „einer geregelten Ausweitung des Textbegriffs“, einem anderen „Gesetz der Sinn- oder Referenzeffekte“: „Der Text bejaht das Draußen“, das die Dichotomie von Drinnen und Draußen (einem ökonomischen, politischen, historischen etc.) aufhebt.<sup>18</sup> Bei Botho Strauß heißt es: „Kein Schreibender weiß, innerhalb welcher Kontextualität er schreibt.“<sup>19</sup> Bei Derrida bedeutet das Diktum, es gebe kein Textäußeres,<sup>20</sup> nichts anderes als: Kein Schreibender schreibt jemals außerhalb einer Kontextualität.

Jelinek arbeitet freilich von Anfang an mit dem sogenannten Aktuellen. Mit *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) greift sie „aktuelle“ Fernsehserien auf, die heute kaum noch jemand kennt: Sie „bekennt“ sich ja auch zur Kunst des leicht Verderblichen (was der bildende Künstler Dieter Roth zum Kunstprinzip selbst erhebt, der tatsächlich mit Nahrungsmitteln arbeitet), als handele es sich um Nahrungsmittel (eine bevorzugte Metaphernserie im bisherigen Gesamtwerk). In diese (un-)endliche Reihe bzw. Serie neuerer aktueller Texte samt seriell angelegten Figuren gehören auch *In den Alpen* (2002), die Stücke zum Irakkrieg (*Bambiland; Babel*, 2004), *Über Tiere* (2007), ihr Stück zur Reaktorkatastrophe in Fukushima *Kein Licht*. etc. bis hin zu *Das schweigende Mädchen* (2014), das Stück zum NSU-Skandal, und *Die Schutzbefohlenen* (2013/2014) zur Flüchtlingsproblematik in Europa. In einem anderen Addendum-Text, und zwar dem zu ihrem Internetroman *Neid* (2007), äußert sich Jelinek selbst dazu: „Ich hebe ja oft Tagesneuigkeiten und Aktualitäten, auch Klatsch und Tratsch, in die Texte hinein, um ihnen ihr Verfallsdatum<sup>21</sup> einzuprägen.“<sup>22</sup> Das Aktuelle bei Jelinek geht aber weit über das hier Verhandelte hinaus. Denn es geht ja nicht um das in die Stücke hineingehobene Aktuelle, sondern um das, was sie überhaupt ausmacht. Und dieser Kernaspekt der Aktualität ist bei Jelinek eingebettet in eine „Theorie der Zeitlichkeit“, die sich einerseits an Heidegger anlehnt, andererseits an die materialistische Geschichtsschreibung eines Walter Benjamin. Dass Jelinek, die Ironikerin, beide, sowohl Heidegger (unzählige Male in ihrem Werk) als auch Benjamin,<sup>23</sup> sarkastisch aufspießt, ja, dass sie sie zu-

weilen umdreht, spielt dabei keine so große Rolle. Hinweisen möchte ich an dieser Stelle aber auch darauf, dass es eine gewisse Affinität zwischen dem Jetzt und dem Digitalen gibt – Jaron Lanier weist darauf hin, wenn er sagt: „Vielleicht können wir uns den gegenwärtigen Augenblick als eine metaphysische Markierung vorstellen, die sich durch eine zeitlose Version der Wirklichkeit bewegt, in der Vergangenheit und Zukunft bereits wie eingefroren da wären, ähnlich einem Lese- und Schreibkopf, der sich über die Festplatte bewegt.“<sup>24</sup> Kathrin Röggla dagegen verneint eine Verbindung vom Jetzt der Börse zum Jetzt der Bühne:

Das Jetztjetztjetzt regiert uns in wirtschaftlichen Abläufen, es kommt von den Börsen und lässt jede Nachhaltigkeitsdebatte alt aussehen. Das Jetztjetztjetzt der Börse hat aber nichts mit dem traditionellen Hier und Jetzt auf der Theaterbühne zu tun. Es ist ein Diktat von woanders her. Wir können gar nicht so viel Präsens aufbringen, wie die Börse schafft. Unser Theaterpräsens hinkt dem Börsenpräsens immer hinterher.<sup>25</sup>

Was Heidegger betrifft, den Jelinek ja nicht nur parodistisch in ihre Texte einwebt,<sup>26</sup> so sagt sie in ihrem programmatischen Text *Textflächen*: „Sehen Sie, dort liegt etwas, das genauso verkannt ist wie ich [...], dabei hat das, was da liegt, seine Zeitlichkeit verloren und findet immer: jetzt statt. Ja, genau dort, wo Sie sitzen“; und wenig später heißt es: „[...] diese Zeitlichkeit zeitigt sich aber immer aus der Zukunft [...], da steht man dann auf der Bühne, wo die Zeitlichkeit die Zeit trifft [...], da steht man voller Ekstase [...]. Im Sprechen verfallen, dem Sprechen verfallen?“<sup>27</sup> Jelinek geht in ihren Zeitlichkeitsüberlegungen wie Heidegger von der Zukunft aus, die die Vergangenheit immer einschließt. Im Jelinekschen „Jetzt“ vereinigen sich die drei Modi der Synthesen von Zeitlichkeit<sup>28</sup> und bilden im „Jetzt“, das das *Gewesene* umgreift, das Zukünftige aus. Dass die Heideggersche Zeitlichkeit für Jelineks „Jetzt“ die wohl grundlegende ist, die sie zum Ereignishaft-Performativen hin modifiziert („[...] hat seine Zeitlichkeit verloren und findet immer: jetzt statt. Ja, genau dort, wo Sie sitzen.“<sup>29</sup>), scheint insofern zuzutreffen, als sie sich ja auf Heidegger direkt bezieht. Dennoch gibt es auch Affinitäten zu Benjamin, auf den sie sich anderweitig oft bezogen hat (z.B. in *Bambiland*). In der Einleitung zum *Passagen-Werk* heißt es: „Die kontinuierlichen Beziehungen in der Zeit, von denen Geschichte handelt, wurden bei Benjamin abgelöst durch Konstellationen, in denen ein Gewesenes mit der Gegenwart derart zusammenfällt, daß jenes zum ‚Jetzt‘ seiner ‚Erkennbarkeit‘ gelangt.“<sup>30</sup> Benjamin setzt auf das Erkennen des Vergangenen im Gegenwärtigen, auf „Erkenntnistheorie“; denn das Jetzt ist dort, „wo jeweils ein Jetzt sich als das ‚Jetzt einer bestimmten Erkennbarkeit‘ ausweist.“<sup>31</sup> „Benjamin fand solchen Konfigurationen von Gewesenem und Jetzt den Namen der ‚dialektischen Bilder‘; ihren Gehalt definierte er als ‚Dialektik im Stillstand‘.“<sup>32</sup> Das lässt sich für Jelinek nicht unmodifiziert übernehmen: So ist zu fragen, was Jelineks Term der Zeitlosigkeit des „Erlebens“ im „Jetzt“ genau meint, d.h. ob darin eine mythische Dimension der Aufhebung von Zeit enthalten sein könnte oder

ob allein auf das Performative abzuheben ist. Eines lässt sich mit Bestimmtheit sagen, nämlich, dass Jelineks Verfalls-Nihilismus nichts gemein hat mit Benjamins Messianismus. Was Jelinek mit Benjamin teilen mag, ist vielleicht nicht so sehr in der Konzeption der Zeitlosigkeit zu suchen, sondern im Formalen: Es sind die Präferenz der Form der Montage als erkenntnistheoretisches Mittel und der Stil. Wenn Benjamin in Bezug auf das *Passagen-Werk* sagt: „Methode dieser Arbeit: literarische Montage. Ich habe nichts zu sagen. Nur zu zeigen. Ich werde nichts Wertvolles entwenden und mir keine geistvollen Formulierungen aneignen. Aber die Lumpen, den Abfall“<sup>33</sup>, so meint man Jelinek zu hören. Auch sie „verwendet“ „das Kurzlebige“ bzw. den „Abfall der Geschichte“<sup>34</sup>, alles das, was die Mächtigen wie die Ohnmächtigen am liebsten verdrängen und verschleiern, unter den Teppich kehren: Und da liegt es dann, auf ihren *Flickenteppichen*, den Textflächen, und soll ans Licht kommen, ja, zum Ereignis werden.

Wie Benjamin sagt:

Es kann als eines der methodischen Objekte dieser Arbeit angesehen werden, einen historischen Materialismus zu demonstrieren, der die Idee des Fortschritts in sich annulliert hat. Gerade hier hat der historische Materialismus alle Ursache, sich gegen die bürgerlichen Denkgewohnheit scharf abzugrenzen. Sein Grundbegriff ist nicht Fortschritt, sondern Aktualisierung.<sup>35</sup>

Hier geht es also nicht um zeitlose Wahrheit, sondern um Erkennen der Wahrheit an einem „Zeitkern“.<sup>36</sup> Bei Benjamin, und dabei will ich es belassen, ist „der Ort“, an dem man die dialektischen Bilder „antrifft“, die Sprache.<sup>37</sup> Bei Jelinek geschieht Geschichte im *Jetzt* der drei Modi der Synthese der Zeit performativ in der Sprache selbst.

Das erste Addendum zum *Kaufmann*, der *Epilog von 2009*, trägt den Titel *Schlechte Nachrede: Und jetzt?*. Wenn es so etwas wie Schlüsselworte in den verschiedenen Addenda-Texten gibt, dann ließe sich vielleicht neben dem Wort *Geld* das Wörtchen *sicher* in allen grammatischen Verwendungen ausmachen, wie ja auch der Ausruf *Aber sicher!* (*eine Fortsetzung*) sogar den Titel für das Hauptstück der Addenda-Stücke bildet. Die unterschiedliche Kontextualisierung von *Geld* und *sicher* bildet genau das „Kipp-Phänomen“, mit dem Wolfgang Iser das Komische erklärt: „Geht man davon aus, daß die im Komischen zusammengeschlossenen Positionen sich wechselseitig negieren [...], so bewirkt dieses Verhältnis ein wechselseitiges Zusammenbrechen dieser Positionen.“<sup>38</sup> Auch darin liegt übrigens etwas Serielles, und zwar in der „Kettenreaktion ständigen Umkippens“<sup>39</sup>. Die drei Teile von *Aber sicher!* bilden den Kern der Zusatztexte (Hauptstück) – falls man bei seriellen Texten überhaupt von einem Kern sprechen kann. Je häufiger und dichter in *Aber sicher!* zum Beispiel das Wort *sicher* vorkommt, je hybrider es wuchert oder sich auftürmt (wie ein Babelturm aus einem Wort und seinen Ableitungen), desto deutlicher wird in seinen Schichtungen und Fügungen, dass ihm jede sprachliche Deckung fehlt. Es wird so zum Äquivalent des wuchernden Geldes ohne Golddeckung und

zugleich zur sprachlichen Babelturm-Ruine, die den Leser mit der (leeren) Fülle seiner verkehrten, seiner umgekehrten Wortbedeutungen zu erschlagen droht. Denn das *sicher!* der Texte ist ins *Nichts* gerufen, das es umfängt. Die Sprache selbst scheint die Blase (analog der ökonomischen) abzubilden, ebenso die Trümmer (des Sicherheitsglaubens), die Hohlheit der Versprechungen wie der ökonomischen Transaktionen, das Nichts (der ungedeckten Werte) und die Leere der Finanzsprache selbst (zum Beispiel das zum Nullwert geschrumpfte „Discount-Zertifikat“, die Billig-Sicherheit). Aber die Sprache bildet nichts ab; und die Ironie kann erst recht nicht abbilden, denn sie verweist auf die ihr immanente Negation.<sup>40</sup> So wird die Sprache performativ zum Negativum dessen, was sie ironisch bis sarkastisch beschwört und hervorzutreiben sucht: die Entwertung der Wörter, die Entwertung der Sprache selbst – eben das Nichts. Zur Erinnerung: Im *Kaufmann* ist ja nicht nur das betrügerische Finanzgebaren des Bankers und einst ehrlichen Kaufmanns (der Meinl-Skandal) das Thema, sondern das sich seit Bretton Woods (1971) immer weiter von der Realwirtschaft abkoppelnde spekulative zynische Jonglieren des Finanzkapitalismus mit Derivaten und dubiosen neuen Finanz“produkten“, das die Kleinanleger in Existenznot, ja ins Bodenlose stürzte, bis hin zum Mord, bis hin zur heraufbeschworenen Apokalypse des Nichts. Denn in den Geldströmen, die allein die Spekulanten regulieren und nicht etwa der Staat, ertrinken die Kleinen, die Habenichtse, die Betrogenen (wie Rosa Luxemburg im 2. Akt von *Aber sicher!*, von dem es in der Homepage-Fassung heißt: *kann man auch weglassen, wie alles, damit nichts bleibt (für Rosa Luxemburg)*<sup>41</sup>).

Der Kontinuität des Seriellen entsprechend, werden die Metaphern des *Kaufmanns* bereits im *Epilog*, also dem ersten Addendum, aufgenommen und mit anderen Kontexten vernetzt. Und wie schon im *Kaufmann* ist das Geld das Zentrum, das von den pluralen Stimmen („es spricht die Mehrstimmigkeit“<sup>42</sup>), d.h. den kollektiven Wir- und den flottierenden Ich-Stimmen, allegorisierend bzw. in anthropomorphisierenden Metaphern beschworen wird. Die poetisch-allegorische bzw. metaphorische Sprachebene kippt andererseits auch immer wieder in die Objektsprache direkter Gesellschaftskritik, die hier wie im *Kaufmann* Kritik am Finanzkapitalismus ist, und gleitet zurück: eine ständige Kippbewegung der Sprachebenen oder ein dem Digitalen angelehntes Morphing.

Zum Performativen des Textes gehört auch, dass Jelinek ihre eigenen Quellen zu Fallen werden lässt: So, wenn sie am Ende von *Schlechte Nachrede: Und jetzt?* auf Prof. Max Otte<sup>43</sup> ebenso wie auf Euripides und René Girard verweist – ironisch „bekennt“ sie, an den genannten Autoren etwas gefunden zu haben, „das ich schänden und entwerten kann wie Geld“<sup>44</sup>, wobei sie keinen Unterschied zu machen scheint zwischen den zitiert-verballhornten Wissenschaftlern und dem Dichter. Das zeigt: Kontinuität des Seriellen bei Jelinek heißt, dass es sie vor allem in der sematischen Verschiebung gibt, die zum einen durch die neue Kontextualisierung, zum anderen durch bewusste „Entstellung“ des Übernommenen induziert wird. In der Formulierung Jelineks: „[...] denn was von anderen ist und was ich in diesen

Flickenteppich einfüge, ist ja nicht das, was ein anderer gesagt hat, sondern das, von dem ich nur glaube, daß es ein anderer gesagt hat.“<sup>45</sup> Zur intratextuellen Serialität semantischer, thematischer und metaphorischer Verschiebungen gehört auch der Antikenbezug bei Jelinek, der wiederum mit dem Aspekt der Aktualität in Beziehung steht in dem Sinne, dass sie beide wechselseitig aufeinander verweisen. War es im *Kaufmann* der Bezug zu Herakles, so ist es in *Schlechte Nachrede: Und jetzt?* der zur *Elektra* des Euripides, in der es mehrere rituelle Opferhandlungen bzw. -erzählungen gibt. Denn das Zusatzstück hier verhandelt nicht nur (in Anlehnung an Girard) antike Opferrituale und dionysischen Rausch, es zelebriert sie gleichsam an der Sprache selbst: Der Text wird zum Schlachtfest, und Schlachtopfer sind die Kleinanleger, die in Analogie gesetzt werden zu den Opfern der Bacchanten im Gefolge des Dionysos, der damit zum berauschten Banker- und Zockergott „mutiert“. In *Schlechte Nachrede: Und jetzt?* ist es die „Gemeinschaft“ selbst, die „zerrissen“ wird im Rausch der Geldakkumulation der Finanzgötter. „Der Kapitalismus als Dinyos“ heißt: „Ehren Sie bitte den Gott des Geldes“ (SCH). Die Sprache ist voll von bacchantischer Gewalt, die die Folgen der delirierenden ökonomischen „übersetzt“: „Genickschuß“, „Brüllen“, „Stampfen“, „Toben“, „Am letzten Drücker des Zeigefingers auf dem Abzug“ (SCH). Die menschlichen Opfertiere und Sündenböcke der zu Geld gewordenen Götter, deren irdische Stellvertreter die Heiligen sind im „Gehäus“ der Banken, d.h. die Guten, die Banker, die die guten Gelder kassieren, die man Boni nennt („die schönen Bonuszahlungen“ (SCH)) – diese Opfertiere, das sind die Kleinen, die Kleinanleger. Rausch und Nüchternheit, Dionysisches und Apollinisches sind hier keine binären Gegensätze mehr: Das Rationale geht im Dionysischen auf, ja es wird zum Instrument des Apollinischen.

Zu dem Zusatzstück *Aber sicher! (eine Fortsetzung)* schreibt Nina Peter:

Lediglich als ironischer Kommentar lässt sich also der Titel der Fortsetzung des Ökonomie-Stücks verstehen [...]. Zentrales Motiv ist hier eine Versicherungspraxis, die weder eine richtige Einschätzung der versicherten Werte vornimmt, noch bei einem Verlust für diese aufzukommen vermag. Der Text verkehrt seinen Titel ins Gegenteil.<sup>46</sup>

Dieser eher kurze Vermerk zu dem Stück übersieht, dass die Jelinekschen Verkehungen oder Umkehrungen, die sich durch ihr gesamtes Werk ziehen, einen eigenen Stil, fast eine eigene Gattung inverser Texte begründen, dass also *Aber sicher! (eine Fortsetzung)* selbst eine genuine Wirtschaftskomödie (und im letzten Teil eine absolute Tragödie) ist, wenn auch seriell eine Fortsetzung zur ersten bzw. eine Fortsetzung der Fortsetzung (*Schlechte Nachrede*), die ebenfalls eine eigene kleine, epische, serielle (Tragi-)Komödie darstellt.

Am 14.3.2013 fand im Theater Bremen die Uraufführung statt, der zwei Texte zugrunde lagen: ein Nachtrag von 2012 und ein Nachtrag zum Nachtrag (die Endfassung auf Jelineks Homepage gibt drei Daten an (für drei Stücke oder drei Fassungen?): 4.10.2009, 18.4.2012 und 29.10.2012. Im Email-Interview mit Jelinek verweist

die damalige Dramaturgin Regula Schröter auf die Serialität der Texte, die ein permanentes Weiterschreiben am *Kaufmann* seien, und Jelinek antwortet:

Irgendwie bilden meine Wirtschaftsstücke [...] ein verwinkeltes Gebäude, an dem immer weiter gebaut wird [...]. Die Meldungen über die Wirtschaft aber sind für mich ein Stream, aus dem ich immer wieder etwas herausschöpfe. Daraus entsteht dann eine Art automatischer Schreibweise. So sind meine Stücke oder Stück-Teile über Wirtschaft eine immer weiter fortlaufende Verschriftung der Wirtschaft, egal, welches Dikurses ich mich dabei gerade bediene.<sup>47</sup>

Der Text, dessen Paratext zugleich ein *mise en abyme* ist, beginnt getragen, rhythmisch-fließend (jambisch-anapästisch, in Kontrast zu den unkontrolliert fließenden Geldströmen in den verzweigten „Gebäuden“ der AIG, des international größten Versicherungskonzerns, zu dem diverse Banken, Versicherungen, Städte und Gemeinden gehören, und auch das Tochterunternehmen *International Lease Finance Corporation*, um das es Jelinek hier hauptsächlich geht). Immanent wird durchgängig *König Ödipus* von Sophokles in der Hofmannsthal-Übersetzung „zitiert“, d.h. transformiert: „Bin selber fremd in dieser Sache, versteh nichts davon, bin erst später gekommen, ein Fremder in dieser Stadt, die ihren Mörder sucht, nicht weiß, daß sie ihn längst hat.“ (AB)<sup>48</sup> Hier wird anhand der mythischen Stadt Theben, ihres Königs und ihrer Bewohner exemplarisch und reliefartig jede Stadt (im „dialektischen Bild im Stillstand“) herausgetrieben, die ihre Mörder sucht, nämlich diejenigen, die die Städte verkauft, nein, verleast haben: ihre U-Bahnen, Wasserwerke, Elektrizitätswerke, ja selbst ihre Abwasserkanäle, und die so die „Pest“ der Verschuldung über ihre Städte gebracht haben. Die Engführung ist zugleich ein exemplarisches Beispiel für dekonstruktiv verstandene Serialität oder Intertextualität über den Text hinaus in andere Texte oder Kontexte (politische, ökonomische, kulturelle etc.), für die Aktualität des Jelinekschen „Jetzt“ sowieso.

So eröffnet der in sich vielstimmige Polylog, der oszillierende Chor, die antik-heutige „Tragödie“, die aber allein schon dadurch, dass die Banker keinem Gott mehr dienen als dem Geld, Verkehrung in die Komödie als schwarze Komödie ist. Auf dem Altar des Geldgottes werden die Menschen, die Staaten, die Kommunen, reale (Wirtschafts-)Sachwerte und letzten Endes auch ideelle Werte von Verantwortung und Solidarität der grenzenlosen Gier Einzelner geopfert. Was es an religiösen Werten gab und gibt, ist vom Kapital aufgesogen worden (auf Benjamins *Kapitalismus als Religion* wurde schon hingewiesen). Das Jelineksche Anschmiegen an die griechische Tragödie macht ihre Aushöhlung, ihre Pervertierung umso deutlicher. Ihr Text ist auch Klage, aber mehr noch Anklage, die in paradoxen, grausigen Bildern das grausige Walten gieriger Finanzgötter, ihren dionysischen Rausch, den bacchantischen Taumel der Auflösung aller Werte und die ohnmächtige Wehrlosigkeit der anderen zeigt. „Mit Fieber mein Mark verzehrt, das ich mir als Reserve für später in die Knochen stopfte“ (AB), sagt eine Stimme. Und die Anklage scheint ebenso ohnmächtiges Aufbäumen zu sein; denn sie richtet sich an den „Mörder ohne

Gestalt, Geld ohne Ziel, Anlage ohne jede Lage“ (AB). Die serielle Intertextualität montiert die Bilder, die Zeiten, die Worte ineinander, verkettet und verwebt sie zu den (Benjaminisch motivierten) dialektischen Bildern im Stillstand fern jeder messianischen Erlösungshoffnung: „Qualvolles Schauen auf Bankauszüge! Auszüge aus Häusern! Ausziehen, wo Grausen am Ende steht“ (AB). Wenn bei Marx der Mensch von Entfremdungsstufe zu Entfremdungsstufe fortschreitet, bis er in einer Gesellschaftsordnung der Nicht-Entfremdung endet (dem Paradies), so ist Jelineks dialektischer Materialismus einer, der die Entfremdung nicht aufhebt, sondern als Umkehrfigur konsequent im Nichts enden lässt, im Absurden – womit sie auch Adornos *Negative Dialektik* überschreitet. Der Versicherer, die AIG, wird allerdings wieder „flottgemacht“, gerettet, denn der Staat, der moderne Göttergehilfe, kann sie nicht untergehen lassen, er macht auch seinerseits seine Profite mit dem Geld der kleinen Leute. So in nuce der Inhalt der letzten drei Teile von *Aber sicher! (eine Fortsetzung)*. Und so spricht der Chor der Entrechteten: „Das ist flott gemacht worden. [...] Sie haben das Geld von uns bekommen“ (AB). Getränkt vom Hofmannsthalschen *Ödipus* heißt es im Text: „Unsehend sehend der Staat“, und die Paradoxie wird auf die Spitze getrieben, wenn es heißt: „[...] wir sind er, doch uns rettet er nicht, der gute Staat“ (AB). Empirisch zu fragen wäre, wieviele Bürger in Deutschland dennoch glauben, dass der Staat nicht anders handeln können und sie so indirekt tatsächlich gerettet habe, indem er die Banken und Konzerne rettete – die andere, nicht-fiktionale Paradoxie? Wie CBL funktioniert, konnte man aus den Wirtschaftsteilen aller Zeitungen erfahren. Viele Städte, z.B. Nürnberg, handelten so:

Die Stadt verleaste für eine hohe Millionensumme ihr Kanalnetz sowie das Klärwerk für 99 Jahre an einen amerikanischen Investor. Gleichzeitig mietete sie die eine Anlage bis 2021, die andere bis 2029 zurück; danach sollten sie zurückgekauft werden. [...] Die Nürnberger legten einen Teil des Kapitals [...] in Fonds an [...]. Ein weiterer Teil wurde dem amerikanischen Versicherer AIG anvertraut [Jelinek hat am Ende des Stückes eine Graphik zu den AIG-Geschäften beigelegt, B.L.], der das Geld für den Rückkauf bereitstellen sollte.<sup>49</sup>

Die bestehende Win-win-Situation brach vollends zusammen, als AIG zusammenbrach und laut Kleingedrucktem die Stadt die Haftung für alle Risiken zu tragen hatte. 2004 verbot die amerikanische Regierung die CBL-Verträge als Scheingeschäfte und Betrug. Neuabschlüsse wurden verboten. Der Fluch des Ödipus ist zum Wirtschaftsfluch unserer Zeit geworden, und der Fluch heißt „Nutzen“ – immer wieder fällt dieser Begriff im Stück. Der Fluch heißt Gier: Das Pornographische und das Geld verstärken sich gegenseitig, Geld und Gier gehen eine inzestuöse Beziehung ein, die die Gesellschaft aufzehren, zerstören wird wie die Pest in Theben. Dass der Staat letztlich mit der Unsummen-Rettung der AIG, die die USA nach Lehman Brothers nicht untergehen lassen konnte, auch noch Gewinne machte, hebt das nicht auf, wogegen Jelinek mit antiker Wucht anrennt: Die Wirtschaft

ist das Gesetzlose schlechthin, willkürlich wie das Handeln der Götter. Insofern streichen sich die drei Fortsetzungsstücke gegenseitig aus, werden annulliert auch durch den *Nachtrag*, wenn man so will – und sind doch serielle Ergänzungen. Sie sind vor allem eines: im Jelinekschen „Jetzt“ angesiedelte zeitlose Stücke darüber, dass es keine Sicherheiten gibt, in keinem Vertrag, mit dem man den Gott Geld binden können will – sein Wille geschieht (und der der Menschen seines Wohlgefallens, der Banker). Die Fallhöhe vom *Ödipus* zum Abwasserkanal im Cross-Border-Leasing-Drama ist hoch und soll es auch sein, um das Gefälle, „dieses Mißverhältnis zwischen der Größe menschlichen Leids und menschlichem Größenwahn, der zu diesem Leid führt, zu zeigen.“<sup>50</sup> Dass das auch komische Züge hat, versteht sich bei Jelinek von selbst: „Unsere Scheiße fällt hinein, in diesen Kanal hinein [...], und schon gehört sie mir nicht mehr, die Scheiße nicht und nicht der Kanal [...], nicht einmal unsre Scheiße hat uns je wirklich gehört, solange noch jemand Geld mit ihr machen konnte“ (AB). Die ödipale Tragödie besteht heute darin, dass es keine Schuld mehr gibt: „[...] die Schuld, der tote Vater, die verflixte Mutter, die Schuld, sie ist ein Wert“ (AB). Aus Schuld und Schulden gleichermaßen wird Kapital geschlagen, nichts als Kapital. Die *Ödipus*-Umschrift *Aber sicher!* (eine Fortsetzung) – als Jelineksches *Sekundärdrاما*, d.h. serielles Drama? – benennt die Pest von heute: „Da brauchen wir ja keine Bombenangriffe, keinen Krieg, keine Pest, keine Post mehr! Diese Stadt hat sich selber erledigt“ (AB), und Theben ist heute überall. Das Nichts, in dem der *Kaufmann* endet, wird hier wieder materialisiert, in hymnenartigen Gesängen so oft wiederholt, bis es buchstäblich zu Scheiße geworden ist: „Das Nichts, es wird zu etwas, wir machen aus Scheiße in Kanälen [...], da machen wir etwas draus [...], da machen wir aus dem Nichts ein Etwas [...], denn wir machen aus dieser Scheiße noch Geld [...], wir machen aus Nichts Geld“ (AB).

Schon im September 2009 gibt es eine erste Fassung des zweiten Teils des zweiten Addendums zum *Kaufmann* (auf der Website Jelineks datiert mit 18.4.2012), den die Autorin der Verfasserin zu Studienzwecken überließ. Am 9.1.2010 schrieb Elfriede Jelinek an die Verfasserin, dass sie diesen letzten Zusatz habe ändern müssen, „weil sich herausgestellt hat, daß die Fettwachsleiche im Keller der Charité sicher nicht Rosa ist, das war ein Reklamegag des Pathologen für sein Buch.“<sup>51</sup> In nuce wird hier eine dekonstruktive Verschiebung von neokapitalistischer Profitgier im Großen hin zum Kleinen transparent. Ein kurzer Vergleich der beiden Fassungen sei also hier erlaubt, wobei der Fokus durchaus auf dem gemeinsam Gebliebenem liegen kann. Im Essay zum *Kaufmann* war formuliert:

Streunendes, parodistisches Wiederholungs- und Variationsmotiv in *Aber sicher!* ist ein verkaufter und wieder „geleaster“ Abwasserkanal mit all den Fäkalien, die darin schwimmen: Dieser Abwasserkanal wird in einem Quasi-Morphing-Verfahren zum Berliner Landwehrkanal, in dem die Leiche Rosa Luxemburgs schwamm [...]. Der Kanal wie die darin schwimmende „Scheiße“ werden zur metonymischen Verschiebung der historischen „Scheiße“, da die soziale Gerechtigkeit und diejenigen, die dafür kämpften, immer wieder auf der Strecke blieben.<sup>52</sup>

Dieser Fokus ist beiden Fassungen sicherlich gemeinsam – heißt es doch in der zweiten Fassung: „Und überhaupt: Wieso ist jemand tot? [...] Wer braucht die Toten? [...] Glauben Sie, jemand will diesen Friedhof kaufen, damit wir ihn zurückleasen, damit wir zurückleasen die, die wir zurückließen?“ (AB) In einer „Welt von Beauty, Mode und Genuß“ braucht niemand die Toten. In der Wirklichkeitsmaschine Dichtung ist es allein der Dichter, der die Toten, die wir so gern verschwinden lassen, „zurückleast“ (AB).

Hieß es im ersten Teil des episch-dramatischen Textflächen-Zwitters *Aber sicher!* noch: „Unser Konzern ist wie eine blutende Stadt, nein, bluten müssen andere“ (AB), so ist der *Nachtrag* wiederum eine genuine dekonstruktive Umkehrfigur. Denn nun ist es das Autorin-Simulacrum, das mit dem zur Sprache gewordenen Körper schreibt und blutet: „Da kommt Blut [...], das kann kein Blut sein, ich bin ja längst versiegt [...]. Mein Blut, mein Körper [...], ein einziges Loch“ (AB). Dieses „Loch“, ironisch das weibliche Geschlecht markierend, zudem „nutzlos“ geworden durch die Menopause, war im Metaphern-Morphing zuvor genau das „Loch“, das die Rettung des Versicherungsriesen AIG in den Staatshaushalt gerissen hatte – die größte finanzielle staatliche Unterstützung für ein privates Unternehmen in der Geschichte der USA, das aber für den Staat als Profiteur qua Aktien zum „Berg“ wurde, gleichsam zur phallischen Ausbuchtung, wo vorher nichts war. Ökonomie und Gender werden hier direkt gekoppelt: „Was ein Loch war, ist jetzt ein Berg“, ein „Milliardengewinn“ (AB). Die Rettung des Riesen hatte ja – Thema des ersten Teils – viele Menschen ins Unglück gestürzt: In der metonymischen Kette steht der Riese AIG für das Maskuline, das Ökonomische für das Phallische, während die „blutenden“ Vielen mit dem (regenerativ nutzlosen, aber ausbeutbar nützlichen) Weiblichen assoziiert sind, der Staat dabei auch eine weibliche Konnotation erhält. Genau das allerdings wird zur neuen Umkehrfigur: Denn durch die Rettung wird die AIG quasi-verstaatlicht, Profiteur ist aber allein der Staat, nicht dessen betrogene Bürger – wobei das Phallische bloß zeichenhaft verschoben, nicht aber in seiner Bedeutung verändert würde. Mit dem ironisch verkehrten Hölderlin-Motiv, das als Leitmotiv den ersten Teil in immer neuen Wiederholungsschleifen durchzieht, wird der *Nachtrag* schon vorbereitet: „[...] nur wer retten kann, wo Gefahr ist, der bekommt auch was. Nur dort wächst das Rettende auch“ (AB). Wenn es noch im ersten Teil heißt: „Unsehend sehend der Staat [...], und er rettet die Bank, uns rettet er nicht“ (AB), so wird zwar im *Nachtrag* das Hölderlin-Motto ebenso wiederholt, aber wieder mit anderem Tenor. Denn nun ist es der Staat, der die Sicherheit „verkauft“ hat, der auf Kosten der Bürger zum Retter des Konzerns und seiner Herren, des kapitalistischen Systems, geworden ist, aber nicht nur das: Er ist nun seinerseits Gott geworden, „Herr Staat“, „ein höheres Wesen“ (AB). Die Bibel (Lukas 6,38; Matthäus 7,7) behält auch hier Recht (eine ironische Umkehrung in der Bestätigung): „Und gib, so wird dir gegeben, mehrfach gegeben“ (AB). Der Staat wird hier zum Verräter am Volk – in biblischer Diktion bei Jelinek: Er „ist jetzt wieder flüssig, wenn auch gebändigt hinter dem Hahn, der grad dreimal schreit“ (AB).

Und wie konnte das Wunder des Flüssigwerdens geschehen? Sarkastisch bemüht Jelinek das Übernatürliche, die Magie: „[...] das Geld fließt ihm jetzt also wieder zurück [...], das Geld bedankt sich schon [...], die herausgebrochenen Armaturen, die Rohre, die Hähne, sie schrauben sich ein ins verwüstete Haus“ (AB) – als hätte es nie eine Hypothekenkrise gegeben. Schon zu Beginn hatte das weibliche Autor-Ich angekündigt: „[...] ich stelle meine Scharfsichtigkeit auf ihn ein“ (AB), den Staat, um gleich danach zu fragen: „DER STAAT!, ist das sein Sinn?“ (AB) Die emphatischen Majuskeln „DER STAAT!“ scheinen sich mahnend in die Höhe zu strecken. Was im Folgenden über den Staat reflexiv verhandelt wird, ist in auffälliger Weise an den selbstreflexiven Autordiskurs selbst gebunden. Das, was mit dem Staat geschehen ist, was durch die Rettung des ökonomischen Riesen geschehen ist, macht vermeintlich alles, was bisher vom Autor-Ich geschrieben wurde, obsolet und ungültig. Denn alle Unterschiede zwischen dem Riesenkonzern und dem Staat sind aufgehoben. Wodurch? Der Staat ist selbst Privatwirtschaft geworden, reine Verkörperung privatwirtschaftlich deregulierter Ökonomie. „[W]arum schreibe ich?“ fragt das Autor-Ich und antwortet: „[...] es ist nicht mehr nötig, wenn der Staat aus weniger als nichts Profit macht wie sonst nur die Privaten“ (AB). Es ist also alles eins, d.h., es gibt keinen Staat mehr nach dem „alten“ Staatsverständnis einer politischen Ordnung,

[...] die das Staatsvolk, als Gesamtheit der zum S[taat] in einem besonderen Rechtsverhältnis stehenden Personen (Bürger), innerhalb des Staatsgebietes dauerhaft verbindet und der Staatsgewalt [...] unterwirft. Da die fortschreitende Globalisierung und Universalisierung des politischen Handlungsbedarfs diese an autarker Selbstbestimmung orientierte Definition zunehmend fragwürdig macht, wird häufig auf die allgemeine Bestimmung des S[taates] als organisierte Einheit zurückgegriffen.<sup>53</sup>

Die organisierte Einheit hier ist zu einer Art Konzern mutiert. Das aber hat durchaus „Sinn“ (und nach dem fragt ja das Autor-Ich), allerdings einen umgekehrten: Denn wenn in der Reihe der Staatsformen die Demokratie als die „Herrschaft der Besitzlosen“ gilt, so herrschen nun (verschleiert, verborgen, invisibel?) die Besitzenden über die Besitzlosen, ohne dass es sich um eine Oligarchie per definitionem handelte? Wo einst Büchner, der Revolutionär, forderte: „Friede den Hütten, Krieg den Palästen“, da heißt es bei Jelinek nun, „daß [...] die Unterschiede verschwunden sind, ja, auch die zwischen Krieg und Frieden“ (AB), denn: „[...] daß die Leute ihre Wohnungen verlieren, wenn sie nicht zahlen, das ist allein ihre Sache, der Staat verliert nichts“ (AB). Es ist sozialer Krieg im Frieden, Krieg mit Wirtschaft statt mit Waffen: „Alt und krank und schwach sein: von mir aus, aber nur zu den Dienststunden bitte!“ (AB). Kann man nicht, fragt die Ich-Instanz, „[d]as Unbegreifliche vor dem Deutungslosen, dem Bedeutungslosen versichern?“ (AB) Der Staat ist bedeutungslos geworden, wo es ihm, wie den Konzernen, nur noch um Profit geht, wo er spekuliert und zockt. Heute gilt: „Was also Minus war, ist jetzt

Plus, hören Sie“ – und hier verschränkt Jelinek wiederum Geld und Sex (wie sonst mit Kot oder Religion): „[...] ein Plus wie ein Phallus, nein, noch größer, doch wie dieser umspannt es allus“ (AB). Nur durch Sprachüberbietung mit parodistisch-verzerrtem (geborgtem) Jandl-Reim kann sich die Sprache der verzerrten Realität annähern. Und die Endlosschleifen der kreisenden und kreischenden Wiederholungen sagen es immer wieder: „Was Minus war, ist jetzt Plus, ist Profit“; „Aus Schuld wurde Profit, das ist die Wahrheit [...]. Aus Rettung auch Profit“; „Alles macht Profit“ (AB).

Und was folgt aus all dem für den Künstler, für den Autor? Der Autordiskurs gehört mit zu dem Ergreifendsten, was Jelinek in ihren Wirtschaftsstücken thematisiert. Im Pathos der Sprache, in der grenzenlosen Überbietung wird klar: Es geht um nichts weniger als um die Existenz des Autors. Denn die steht auf dem Spiel. Blutlos wirken plötzlich die Debatten um den Tod des Autors bei Foucault und anderen. Hier geht es um den Körper der Ich-Instanz, Simulacrum der Autorin,<sup>54</sup> der tatsächlich zu bluten anfängt, wo „sein“ Schreiben sinnlos wird. Die Autorinstanz inszeniert sich nicht, noch definiert sie sich. Und doch gibt sie auf die ewige Frage „Was ‚ist‘ ein Autor/eine Autorin?“ eine Art Antwort, oder besser: Sie umkreist die Antwort in fast schmerzlichen, ironischen Spiralen, die sich höher und höher schrauben. Die Autorinstanz bekennt sich zu ihrer Wahrheitssuche: „Da war meine Inständigkeit im Wesen, die Wahrheit zu suchen, das Wesen der Wahrheit zu suchen, und was hab ich gefunden? Einen Dreck hab ich gefunden!“ (AB) Denn alles, was sie schrieb, war nicht wahr; nichts ist passiert: „Nicht eingetreten, der Sprung aus dem Fenster nicht eingetreten, der Sprung in der Schüssel bei mir leider eingetreten“ (AB). Hohn und Spott ergießt sie über sich und muss sich sogar selbst der Lüge bezichtigen, dass sie den Finanzcrash so schwarz gemalt, das Elend der Kleinanleger so elend hat aussehen lassen: „Ich lüge, will aber doch so gern die Wahrheit sagen“ (AB). Sie treibt diese Selbstbezichtigung immer weiter, bis sie zur Selbstdemütigung wird, zur Selbstanklage, zur Selbstbeschimpfung und -verunglimpfung, die sich ausdrücklich auch auf ihr Geschlecht bezieht: „[...] ich bin die Lücke, das Arschloch, die Spalte, das Nichts.“ (AB) Das ist aber auch als Insinuation an Nietzsches allegorische Wahrheitsfrau zu lesen, die Derrida in *Sporen. Die Stile Nietzsches*<sup>55</sup> eingehend analysiert hat, sodass die geschlechtsbedingten Verunglimpfungen in sich selbst wieder subtil umgedreht und somit aufgehoben werden. Wenn bei Nietzsche die Wahrheit zunächst ein Weib ist, so ist sie bei Jelinek „die Durchtriebene“ (AB): „[...] meine Unwahrheiten sind einfach nicht zu kitten und nicht zu kleben“ (AB). Wenn Jelinek ausdrücklich immer die Spalte, das Loch hervorhebt, dann lässt sich die Frau als Autorinstanz, der weibliche Autorkörper als Indiz der Kastration assoziieren, als Mal der Kastration, als seine Spur. Und tatsächlich heißt es zum Schluss – sie ist „ja in die Irre gegangen“ -: „[...] aber die Spur fehlt, die fehlt mir so, die liebe Spur [...], sie geht mir so ab, daher kann ich nicht abgehen“ (AB). Und wenn es hier heißt, sie „lüge“, so klingt darin auch Nietzsche/Derrida: „Es gibt keine Wahrheit der Frau; dies aber deshalb,

weil dieser abgründige Abstand der Wahrheit, diese Nicht-Wahrheit die Wahrheit ist.“<sup>56</sup> Die „Wahrheit der Kastration“ ist die Wahrheit des Phallogozentrismus, „an die die Frau nicht glaubt“, die sie subvertiert; die „Wahrheit als Kastration“ ist das „Loch“ der Psychoanalyse Lacans; die „Wahrheit-Kastration“ ist allein die des Mannes. Jelinek bezieht sich auf die erste und zweite, lässt aber die erste ironisch triumphieren. Die Verschränkung von Ökonomie und Gender kulminiert in dieser ambivalenten Autorin-Beschimpfung. Vom *Kaufmann* bis zu den zwei ersten Teilen von *Aber sicher!* hat sie, die Autorinstanz, die „Privaten“ angeklafft, die Finanzjongleure, die Banken, den Riesen-Versicherungskonzern AIG: „[...] und während ich noch getobt und geschrieben habe [...], wurden bereits stolz erhobene Gewinne erzielt“ (AB) – alles erlogen. Aber dann kommt es: „[...] oder doch nicht?“ (AB) Auch die Leiche im Landwehrkanal – angeblich gelogen. Und auch die dritte Dichotomie (nach der von Staat vs. Privat und Krieg vs. Frieden), die von Original und Kopie, kommt zum Erliegen (im Sinne des Wahrheitsdiskurses). Zwar war die Leiche im Landwehrkanal nicht das Original („Mein Original ist falsch, meine Originalaussage ist falsch“: „Bin ja selbst eine Kopie, die Kopie einer Kopie“ (AB).), aber gerade in der Unentscheidbarkeit liegt die Wahrheit der „Wahrheitsfrau“ Autorin. Wenn es bei Derrida über Nietzsches Wahrheitsfrau heißt: „Vielleicht ist sie als Nicht-Gestalt, *simulacrum*, der *Abgrund* der Distanz“ und zugleich: „Die klaffende und entfernte Öffnung dieser *Entfernung* gibt der Wahrheit Raum“<sup>57</sup>, so ist auch bei Jelinek der Künstler in einer Gesellschaft, die sie nicht mehr braucht, weil nur der Profit gilt, ein Entfremdeter: „[...] das ist die Wahl, die wir haben: Verlassene oder Künstler, die einziehen, wo andre auszogen unter die Brücke; alle verlassen wie die Leiche, der ich nicht vergönnt habe, sie selbst zu sein“ (AB). Der Künstler im ultimativen Kasino-Kapitalismus – ein Obdachloser. Und immer wieder klingt in all der Selbstvernichtung und Minimierung der Künstlerexistenz etwas von ironischer Erlösungshoffnung: „[...] wenn dieser Riese gerettet werden kann, dann kann ich es auch“ (AB). Es ist eben nicht die ultimative Wahrheit, dass da, wo nur der Profit regiert, der Künstler nichts wert ist: „Nicht wert, nichts wert, diese Leiche nichts wert [...], alles nichts wert“ (AB). Der Schriftsteller bleibt das lebendige „Aufschreibesystem“<sup>58</sup>, wenn ich Kittler hier zweckentfremdet zitieren darf, ohne das eine Gesellschaft endgültig zerfallen würde. Der Künstler-Schriftsteller mag ohnmächtig-mächtig sein, erst recht, wenn er eine Frau ist („ich darf ja auch alles, nur nützt es mir nicht“, AB). Die Wahrheit des Geschriebenen bleibt davon unberührt, auch wenn es scheinbar wahr ist, wenn das Autorin-Simulacrum behauptet: „Alles, was ich getan habe, geschrieben, ist ganz anders ausgegangen“ (AB). Genau darin, im Aufzeigen dieser kruden Wirklichkeiten, liegt die Wahrheit des „Aufschreibesystems“ Elfriede Jelinek.

Und nun noch, obwohl er im engeren Sinne vielleicht nicht dazugehört, zum Text *Im Wettbewerb*.<sup>59</sup> 2010 wird Jelineks Stück *Die Kontrakte des Kaufmanns* in der Regie von Nicolas Stemann zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Wie Dirk Pils in seiner Rezension bemerkt, hat Jelinek „für die Berliner Premiere noch ein paar

Extra-Seiten geschrieben“, die vom Theatertreffen handelten und die „[v]on den ‚Einladern‘ als ‚Furien des Besserwissens‘“ redeten; das sei „ein Seitenhieb auf alle und keinen.“<sup>60</sup> Was Jelinek tatsächlich verfasst hat, ist eine Problematisierung von Ökonomie und Kunst, die eine Umschrift eines Textes ist, den sie im Paratext selbst angibt, nämlich Ovids *Metamorphosen*.<sup>61</sup> Die Diskussion um Markt und Kunst ist alt, die ökonomischen Zwänge, denen Künstler unterliegen, sind es auch. Im *Nachtrag zu Aber sicher!* heißt es: „Aus allem wird Profit, sogar ich mach ja Profit mit meinen Lügen, die im guten Glauben erzählt wurden, was es noch schlimmer macht.“ (AB) Da aber Jelinek in ihrem kleinen Text zu Ökonomie und Kunst (oder umgekehrt) auch auf Marx eingeht, ist es vielleicht gut, sich noch einmal kurz die Äußerungen von Konrad Paul Liessmann in Erinnerung zu rufen, der wiederum Marx' Äußerungen zum Verhältnis von Markt und Kunst in Bezug auf Literatur so kommentiert: „Marx stellt einen böartigen Vergleich an: Ein Künstler produziert Kunstwerke, wie eine Seidenraupe Seide spinnt. Man kann ihn einspannen, aber wenn man es nicht tut, wird er weitermachen.“<sup>62</sup> Das gelte vor allem für den bildenden Künstler (Beispiel van Gogh), während in der Literatur die Autonomie des Künstlers hoch sei, „weil er sich dem Markt überlassen kann und deshalb von persönlichen Bindungen und Aufträgen frei ist.“<sup>63</sup> Jelinek situiert ihre Mythos-Umschreibung parabolisch in vorkapitalistischer Zeit, in der industriellen Revolution, die menschliche Arbeitskraft erstmals durch die Maschinen überflüssig zu machen droht. Dass Kunsterzeugung Produktion ist, wird auch bei ihr in Marxscher Terminologie transportiert: „Meine kleinen Handmaschinen müssen mit Betrieben konkurrieren“ (IW). Das ist die eine Wettbewerbssituation, die hier evoziert wird; und während die Textweberin, die Künstlerin, am Webstuhl sitzt, fragt sie schon besorgt: „Habe ich vermehrte Produktion in derselben Zeit zu bieten? Wird eine Maschine mich dann ersetzen [...]?“ (IW) Auch die Gender-Problematik, mit Seitenhieb auf Markt samt Medien, die nach wie vor ontotheologisch die männlichen Künstler als die genuinen betrachten,<sup>64</sup> fließt ein: „Einen Mann kann ich nicht ersetzen [...]. Gegen den bin ich ein Nichts“ (IW). Im „Wettbewerb der Weber, der Handarbeiter“ erlangt das Werk, das entsteht, „leider immer nur Herrschaft über mich. Was ich schaffe, vernichtet mich auch“ (IW).

Wer spricht also? Eine romantisch-geniale, nicht „gleichberechtigte“ Künstlerin, die Werk und Person ineinandersetzt und für die Schaffen gleich Leiden gleich Untergang bedeutet? Eine sozialkritisch fokussierte Künstlerin, die Kunst und Handarbeit nach alter weiblich orientierter Tradition zusammenfallen lässt, und die genau deswegen wie weiland die Weber einen Aufstand plant? Sie ist sich der Klassengesellschaft, in der sie lebt, ironisch bewusst (auch der „Klasse“ der Männer gegen die der Frauen): „Ich bin trotzdem ein Klasse Individuum der Klassengesellschaft, Ehrenwort!“ (IW) Zunächst einmal spricht ein Beobachter, der einen visuellen Eindruck festzuhalten scheint: „Die Frau sitzt am Tisch und arbeitet. [...] sie lässt den begonnenen Faden nicht los“ (IW). Die Weberin, die Künstlerin, die Handwerkerin, die hier arbeitet, d.h. diesen Text schreibt, eröffnet einen großen

Assoziationsraum: „Ist“ sie Penelope, die auf die Heimkehr des Odysseus wartet, die Freier abwehrt, indem sie vorgibt, das Leichentuch zu weben, das sie bekanntlich nachts immer wieder auftrennt? Eher nicht, aber doch – unter dem Aspekt des Webens als Lebensrettung? „Ist“ sie vielleicht die Derridasche Textweberin? Nach dessen Philosophie webt sie Texte, indem sie immer wieder neue Sprachfäden hineinknüpft in den Sprachteppich, der entsteht; und ihr semantisches Knüpf- oder Bündel-Verfahren gehorcht der „différance“, dem Begriff, mit dem Derrida wiederum „das allgemeine System dieser *Ökonomie*“ bündelt. Er spricht vom „Bündel“ der Bedeutungen bei der „différance“, „um zu verdeutlichen, daß die vorgeschlagene Zusammenfassung den Charakter des Webens, des Einflechtens hat, welcher die unterschiedlichen Fäden [...] des Sinns [...] wieder auseinanderlaufen läßt, als sei er bereit, andre hineinzuknüpfen“<sup>65</sup>, womit sich die Bedeutungen immer neu „verschieben“. Aber zurück zu der Frau: „Ist“ die, die dort sitzt und schreibt, aber ihr Tun mit dem Weben vergleicht, vielleicht Arachne, die Frau aus dem Mythos, eine Frau „aus dem einfachen Volk“<sup>66</sup>? Arachne, die kunstvolle Weberin, die sich weigert, die Göttin Pallas Athene als ihre Lehrmeisterin anzuerkennen und stattdessen ruft: „Sie soll mit mir wetteifern!“<sup>67</sup> In der Jelinek-Umschrift des Mythos werden die Wetteifernden zu einer quasi-prototypischen Kipp-Figur amalgamiert, zu der (Wort-)Weber-Künstlerin Arachne-Athene, die nun die Gestalt einer Greisin angenommen hat. Denn die Frau am Tisch (der zum Webstuhl wird) ist „geschwächt vom lastenden Alter“, nicht jung wie Arachne und nicht ewig-jung wie die Göttin. Die Frau äußert sich knapp und entschieden: „Ein Wettbewerb mit einer andren soll es sein? Nein, das soll es nicht sein“ (IW). Der dualisierte Wettbewerb des Mythos wird in seiner Bedeutung verschoben, hin zu größeren Dimensionen; denn: „[...] es müssen andre raten und urteilen“ (IW). Und nun wird die Metaphorik auch explizit: „Da wird an einem Text gewebt“ (IW). In dem Rahmen eines weit größeren und dadurch „objektivierten“ Wettbewerbs wird auch die Hamlet-Frage umgeschrieben. Für die Künstlerin geht es nun um Sein oder Nicht-Sein in Bezug auf ihr Stück (spricht hier die Autorin-als-Simulacrum?): „[...] wer will das sehen? Das ist die Frage“ (IW). Da sich nun der Wettbewerbsgedanke verschoben hat, greift Jelinek die antike Tragödie als literarischen Wettbewerb auf, also die Bedingung, unter der sie im Athen des fünften Jahrhunderts entstand, im Rahmen ihrer kultischen, politischen und pädagogischen Bedeutung. Damals war es bekanntlich eine Bürgerjury, die bei den antiken Theaterfesten über den Sieger entschied, und über deren Kriterien wir nicht viel wissen. Vielleicht ruft Jelinek deshalb die „Schutzgötter“ auf den Plan, eben die „Einlader“ als „gutartige Eumeniden; dann zornige Erinyen“ (IW). In der „Ökonomie der Bewegungskraft“ (der Begriff der Ökonomie bleibt oszillierend virulent) werden die Wetteifernden aber selbst, da sie „immer die Besten sein wollen“, zu „Bestien“ (IW). Das Weben, Inbegriff weiblicher Kunst,<sup>68</sup> macht also die Künstlerinnen nicht zu „sanfteren“ Menschen. Am Ende nämlich geraten die Konkurrentinnen in einen bösen Streit: Was vorher noch „spannend“ war, als der Webstuhl bespannt wurde (Jelinek spielt semantisch mit

Gewebe und Rahmen, „Rahmenhandlung“, dem Einspannen und Gespanntsein), wird nun brutal: „[...] und ich zerreiße das Gespinst der anderen [...], aus Mißgunst zerreiße ich es [...]. Ich schlag sie auf die Stirn, die Gewinner [...], ich trete ihnen gegen die Schienbeine“ (IW). Das geschieht auch bei Ovid (und geschah, in übertragenem Sinn, mit Jelinek, z.B. nach der Verleihung des Nobelpreises an die Künstlerin 2004<sup>69</sup>). So will sich Arachne an Athene rächen. Aber dann geschieht die Metamorphose: Pallas Athene verwandelt sie in eine Spinne, indem sie sagt: „Bleib zwar am Leben, aber hänge, Vermessene.“<sup>70</sup> Als Hängende muss sie ihre Kunst nun ausüben. Jelinek übernimmt fast wörtlich von Ovid die „wunderbare Verwandlung, wie sie nur die Kunst schafft“ (IW), kehrt aber auch hier die (vordergründige) Bedeutung um – die Künstlerin nimmt in Jelinekscher Wortwörtlichkeit Spinnengestalt an: „[...] ich berühre andre mit Gift, aber mir schwinden die Haare [...], mir schwinden die Sinne, klein geschrumpft mein Kopf [...], sonst ist alles nur Bauch. Ich fresse und fresse“ (IW). Die Wortweberin, die Textkünstlerin als Spinne, die sich von dem nährt, was ihr gerade jetzt ins Netz geht: Sie ist nicht wählerisch, sie selektiert nicht, sie ist auf das *Jetzt* angewiesen, um in ihrer Kunst zu überleben. Ich bin wieder angelangt bei der Aktualität, von der ich ausging. Was die Serialität angeht: In Wahrheit selektiert die Textspinnerin ihre Beute, die Stoffe und Themen durchaus, um das auszustellen, was verharmlost und unsichtbar gemacht wird hinter den Geweben der Mächtigen (also doch eine Konkurrenz des Webens?), die nicht so zart und kunstvoll sind wie das Spinnennetz der Arachne. „[...] ich bin eine Allesfresserin, ich sauge alles aus [...], Lebende wie Tote“ (IW) – auch dies eine Umkehrung der tatsächlichen Verhältnisse, in der die Aussauger die Unterdrücker sind und die Künstlerin das nur aufzeigen und in Kunst verwandeln, nicht aber die tatsächlichen Verhältnisse verändern kann. Im Wettbewerb der KünstlerInnen fragt hier die Spinne, die Weberin, ihre KonkurrentInnen (oder JurorInnen): „Aus der alten Spinne die neuen Fäden, wäre das nichts für Sie? Nein, das wäre nichts für Sie. Aber für mich ist es auch nicht“ (IW). Bleiben die LeserInnen, die zu neuen Metamorphosen aufgerufen sind?

## Anmerkungen

- <sup>1</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie*. In: Jelinek, Elfriede: *Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie; Rechnitz (Der Würgeengel); Über Tiere. Drei Theaterstücke*. Reinbek: Rowohlt 2009, S. 207-249.
- <sup>2</sup> Vgl.: Schöbler, Franziska / Bähr, Christine: *Die Entdeckung der „Wirklichkeit“*. *Ökonomie, Politik und Soziales im zeitgenössischen Theater*. In: Schöbler, Franziska / Bähr, Christine (Hg.): *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Bielefeld: transcript 2009, S. 9-20.
- <sup>3</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Neid (mein Abfall von allem). Privatroman*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wes-sely/NEID.pdf> (24.9.2015) (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Neid, Downloads).
- <sup>4</sup> Vgl.: Schöbler, Franziska: *Die Arbeiten des Herakles als „Schöpfung aus dem Nichts“*. *Jelineks Stück „Die Kontrakte des Kaufmanns“ und das Popkonzert von Nicolas Stemann*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JHR]BUCH*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Wien: Praesens 2011, S. 327-347, S. 329.

- <sup>5</sup> Vgl.: Polt-Heinzl, Evelyne / Vogl, Joseph: *Wirtschafts- und Finanzkrise in Elfriede Jelineks „Die Kontrakte des Kaufmanns“*. In: Janke, Pia (Hg.): JELINEK[JAHRE]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011, S. 316-326, S. 318.
- <sup>6</sup> Streeck, Wolfgang: *How Will Capitalism End?* <http://newleftreview.org/II/87/wolfgang-streeck-how-will-capitalism-end> (24.9.2015), datiert mit Mai/Juni 2014 (= New Left Review 87).
- <sup>7</sup> Jelinek, Elfriede: *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu „Neid“)*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fanmerk.htm> (24.9.2015), datiert mit 21.6.2008/25.6.2008 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Archiv 2008, Notizen).
- <sup>8</sup> Jelinek, Elfriede: *Textflächen*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/ftextf.htm> (24.9.2015), datiert mit 17.2.2013 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles 2013, zum Theater).
- <sup>9</sup> Vgl.: Derrida, Jacques: *Die différance*. In: Derrida, Jacques: *Randgänge der Philosophie*. Wien: Passagen-Verlag 1988, S. 29-52, S. 30.
- <sup>10</sup> Polt-Heinzl, Evelyne / Vogl, Joseph: *Wirtschafts- und Finanzkrise in Elfriede Jelineks „Die Kontrakte des Kaufmanns“*, S. 319.
- <sup>11</sup> Vgl.: Sooke, Alastair: *Eva Hesse: her dark materials*. <http://www.telegraph.co.uk> (24.9.2015), datiert mit 4.8.2009 (= Website von The Telegraph).
- <sup>12</sup> Hesse, Eva: *Addendum. Painted Papier mâché, word and cord*. <http://www.tate.org.uk/art/artworks/hesse-addendum-t02394> (24.9.2015), datiert mit April 2009 (= Website der Tate Art Gallery).
- <sup>13</sup> Föhsing, Ulla: *Eva Hesse in der Hamburger Kunsthalle. Schlingen und Schläuche*. In: *Der Tagesspiegel*, 17.6.2014.
- <sup>14</sup> Rösch, Thomas: *Kunst und Dekonstruktion. Serielle Ästhetik in den Texten von Jacques Derrida*. Wien: Passagen Verlag 2008, S. 17.
- <sup>15</sup> Ebd., S. 17.
- <sup>16</sup> Raddatz, Fritz J.: *Tagebücher. Jahre 1982-2001*. Reinbek: Rowohlt Verlag 2010, S. 110.
- <sup>17</sup> Vgl.: Adorno, Theodor W.: *Ästhetische Theorie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1993, S. 335.
- <sup>18</sup> Derrida, Jacques: *Dissemination*. Wien: Passagen Verlag 1995, S. 43 und 44.
- <sup>19</sup> Vgl.: Strauß, Botho: *Lichter des Toren. Der Idiot und seine Zeit*. München: Diederichs 2013, S. 15 und 22.
- <sup>20</sup> Vgl.: Derrida, Jacques: *Grammatologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 274.
- <sup>21</sup> Das „Verfallsdatum“ kann auch in Bezug auf Heideggers „Verfallen“ gelesen werden, unterliegt dann freilich einer dekonstruktiven Bedeutungsverschiebung, die genauer zu untersuchen wäre. Vgl.: Heidegger, Martin: *Sein und Zeit*. Tübingen: Max Niemeyer 1993, S. 126-130 und S. 167-179.
- <sup>22</sup> Jelinek, Elfriede: *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug*.
- <sup>23</sup> Unschwer ist Benjamins „Engel der Geschichte“ zu erkennen, wenn es in *Bambiland* heißt: „Ich kanns ja probieren, ich talentreicher Dämon, wie ich allzu hart anspringe die Tatsachen und sie verdrehe, daß sie nach hinten schauen, aber diejenigen, die noch in die Zukunft schauen, die hol ich mir her.“ Jelinek, Elfriede: *Bambiland*. In: Jelinek, Elfriede: *Bambiland; Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek: Rowohlt Verlag 2004, S. 13-83, S. 56. Vgl. dazu auch: Lücke, Bärbel: *Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks „Bambiland und zwei Monologe“*. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse. In: *Weimarer Beiträge* 3/2004, S. 362-381.
- <sup>24</sup> Lanier, Jaron: *Gadget. Warum uns die Zukunft noch braucht*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 63.
- <sup>25</sup> Röggla, Kathrin: *Wir schlafen noch immer nicht* im vorliegenden Band, S. X-Y.
- <sup>26</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*. <http://www.elfriedejelinek.com/> (13.10.2014), datiert mit 14.6.2013/8.11.2013/14.11.2014 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Theater, Aktuelles 2013). Zu den „Ekstasen der Zeitlichkeit“ in *Die Schutzbefohlenen* vgl.: Lücke, Bärbel: *Aischylos, Aufklärung und Asylproteste in Österreich (und anderswo). Zu Elfriede Jelineks Stück „Die Schutzbefohlenen“*. <http://www.vermessungsseiten.de/luecke/jelinek.htm> (24.9.2015) (= Website von Bärbel Lücke).
- <sup>27</sup> Jelinek, Elfriede: *Textflächen*.
- <sup>28</sup> „[...] wenn aber die Zeit das dreifach-einige Ganze von Gegenwart, Gewesenheit und Zukunft ist [...], dann muß dieser dritte Modus die Synthese der Zukunft ausbilden [...], die Zeit muß die Zukunft herstellen wie ein Kleid.“ Jelinek, Elfriede: *Die Schutzbefohlenen*.

- <sup>29</sup> Jelinek, Elfriede: *Textflächen*.
- <sup>30</sup> Tiedemann, Rolf: *Einleitung des Herausgebers*. In: Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. V/1: *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 32-33.
- <sup>31</sup> Ebd., S. 33.
- <sup>32</sup> Ebd., S. 34.
- <sup>33</sup> Benjamin, Walter: *Gesammelte Schriften*. Bd. V/1: *Das Passagen-Werk*. Hg. v. Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1991, S. 574.
- <sup>34</sup> Vgl. hierzu auch Felber, Silke: *(M)ODE an die Geschlechter! Ökonomie des (Cross-)Dressings in Elfriede Jelineks „Die Straße. Die Stadt. Der Überfall.“* im vorliegenden Band, S. X-Y.
- <sup>35</sup> Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, S. 574.
- <sup>36</sup> Vgl.: Lücke, Bärbel: *Nietzsches „Also sprach Zarathustra“ im Lichte der Ethik der Gabe und einer gewissen „Gespensterhaftigkeit“ – mit einem Lichtstrahl auf Elfriede Jelineks Internet-Roman „Neid“ und „Ecce Homo“*. In: Lücke, Bärbel: [www.todsuende.com](http://www.todsuende.com). Lesarten zu Jelineks „Neid“. Wien: Praesens 2009, S. 59-104.
- <sup>37</sup> Vgl.: Benjamin, Walter: *Das Passagen-Werk*, S. 577.
- <sup>38</sup> Iser, Wolfgang: *Das Komische – ein Kipp-Phänomen*. In: Bachmaier, Helmut (Hg.): *Texte zur Theorie der Komik*. Stuttgart: Reclam 2013, S. 117-120, S. 117.
- <sup>39</sup> Ebd, S. 117.
- <sup>40</sup> „In der Ironie vernichtet der Mensch in der Einheit ein und derselben Handlung, was er setzt [...], er schafft einen positiven Gegenstand, der aber kein anderes Sein hat als sein Nichts.“ Sartre, Jean-Paul: *Das Sein und das Nichts. Versuch einer phänomenologischen Ontologie*. Ü: Hans Schöneberg und Traugott König. Reinbek: Rowohlt 2003, S. 120.
- <sup>41</sup> Jelinek, Elfriede: *Aber sicher! (eine Fortsetzung)*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fasicher.htm> (24.9.2015), datiert mit 4.10.2009 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, Theater Texte). Im Folgenden zitiert mit der Sigle AB.
- <sup>42</sup> Jelinek, Elfriede: *Textflächen*.
- <sup>43</sup> Zu Prof. Max Otte vgl.: N.N.: *Bayerische Vermögen AG: Max Otte Vermögensbildungsfonds*. <http://www.bv-vermoegen.de/index.php?id=528&gclid=CNmmPLnL4CFFshtAods> (24.9.2015) (= Website Bayerische Vermögen).
- <sup>44</sup> Jelinek, Elfriede: *Schlechte Nachrede: Und jetzt?* <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fepilog.htm> (24.9.2015), datiert mit 21.4.2009 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles, Theater Texte). Im Folgenden zitiert mit der Sigle SCH.
- <sup>45</sup> Jelinek, Elfriede: *Textflächen*.
- <sup>46</sup> Peter, Nina: *Kollabierende Sprachsysteme. Zwei Strategien sprachlicher Verarbeitung der Geldwirtschaft*. In: Künzel, Christine / Hempel, Dirk (Hg.): *Finanzen und Fiktionen*. Frankfurt am Main: Campus Verlag 2011, S. 137-154, S. 148.
- <sup>47</sup> Schröter, Regula: *E-Mail-Interview mit Elfriede Jelinek*. In: Programmheft des Theater Bremen zu Elfriede Jelineks *Aber sicher!*, 2013.
- <sup>48</sup> Bei Hofmannsthal heißt es: „Dies sag' ich, selber fremd der ganzen Sache,/ fremd wie ich bin, der ich erst später kam/ in diese Stadt und König wurde hier,/ ein Fremder.“ Hofmannsthal, Hugo von: *König Ödipus*. In: Hofmannsthal, Hugo von: *Gesammelte Werke*. Bd. ??: Titel des Bandes. Hg. von Bernd Schoeller. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag 1979, s.x-y, S. 341.
- <sup>49</sup> Georgi, Oliver: *Cross-Border-Leasing. Kaum jemand las das Kleingedruckte*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.3.2009.
- <sup>50</sup> Freriks, Door Kester: *Interview met Elfriede Jelinek*. [http://vorige.nrc.nl/kunst/article2391193.ece/Interview\\_met\\_Elfriede\\_Jelinek](http://vorige.nrc.nl/kunst/article2391193.ece/Interview_met_Elfriede_Jelinek) (24.9.2015), datiert mit 30.10.2009 (= NRC Webwinkel).
- <sup>51</sup> Jelinek, Elfriede: *E-Mail an Bärbel Lücke vom 9.1.2010*. Hier zitiert mit Erlaubnis der Autorin.
- <sup>52</sup> Lücke, Bärbel: *Ökonomische Gewalt und Ökodizee. Jelineks „Die Kontrakte des Kaufmanns. Eine Wirtschaftskomödie“ (mit einem rhizomatischen Exkurs zu Marlowes „Der Jude von Malta“, Shakespeares „Der Kaufmann von Venedig“ und César Airas Roman „Gespenster“*. <http://www.baerbel.luecke.de.vu> (24.9.2015) (= Bärbel Lückes Website).
- <sup>53</sup> Precht, Peter / Burkard, Franz-Peter (Hg.): *Metzler Lexikon Philosophie. Begriffe und Definitionen*. Weimar: Metzler 1999, S. 567.

- <sup>54</sup> „Nach Roland Barthes rekonstruiert ein Simulacrum seinen Gegenstand durch Selektion und Neukombination und konstruiert ihn so neu. Es entsteht eine Welt, die der ersten ähnelt, sie aber nicht kopieren, sondern einsehbar machen will.“ <http://de.wikipedia.org/wiki/Simulacrum/> (24.9.2015).
- <sup>55</sup> Vgl.: Derrida, Jacques: *Sporen. Die Stile Nietzsches*. In: Hamacher, Werner (Hg.): *Nietzsche aus Frankreich*. Frankfurt am Main: Ullstein 1986, S. 129-168.
- <sup>56</sup> Derrida, Jacques: *Sporen*, S. 135 und 138.
- <sup>57</sup> Ebd., S. 135.
- <sup>58</sup> Vgl.: Kittler, Friedrich A.: *Aufschreibesysteme 1800/1900*. München: Wilhelm Fink 2003.
- <sup>59</sup> Vgl.: Jelinek, Elfriede: *Im Wettbewerb*. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fimwettbewerb.htm> (24.9.2015), datiert mit 2010/27.6.2014 (= Elfriede Jelineks Website, Rubriken: Aktuelles 2014, Theatertexte). Im Folgenden zitiert mit der Sigle IW.
- <sup>60</sup> Pilz, Dirk: *Das Theater gewinnt immer*. Berliner Zeitung, 25.5.2010.
- <sup>61</sup> Während Jelinek sich auf die Übersetzung von Reinhart Suchier bezieht, verwendet die Verfasserin folgende Ausgabe: Ovid: *Metamorphosen*. Ü: Michael Albrecht. München: Wilhelm Goldmann Verlag 1988.
- <sup>62</sup> Mayer, Norbert: *Kunst und Finanzwelt – Ein Widerspruch? Gespräch mit Konrad Paul Liessmann, Gerald Matt, Rudolf Scholten, Joseph Vogl*. In: Janke, Pia (Hg.): *JELINEK[JHR]BUCH*. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011, S. 280-294, S. 287.
- <sup>63</sup> Ebd., S. 287.
- <sup>64</sup> Vgl. dazu Pusch, Luise F.: *Das Weib schweige in der deutschen Literatur! Wieso Heinz Ludwig Arnold nicht mit Schriftstellerinnen sprechen wollte*. [http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=17986](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=17986) (24.9.2015), datiert mit 4.6.2013 (= [literaturkritik.de](http://www.literaturkritik.de)).
- <sup>65</sup> Derrida, Jacques: *Die différance*, S. 30.
- <sup>66</sup> Ovid: *Metamorphosen*, S. 127.
- <sup>67</sup> Ebd., S. 127.
- <sup>68</sup> Auch bildende Künstlerinnen wie Louise Bourgeois oder Rosemarie Trockel bedienen sich der „weiblichen“ Arbeitsmittel Nadel und Faden, lassen „im Orient stecken“ oder „einen Computer zum Stricken, Sticken und Wirken programmieren.“ Vgl.: Herstatt, Claudia: *Strich und Faden. Von Rosemarie Trockel bis Laura Splan weben Künstler Stoffe in ihre Werke ein*. In: *Die Zeit*, 17.2.2011.
- <sup>69</sup> Vgl.: Janke, Pia (Hg.): *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens 2005 und Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*. Wien: Praesens 2002.
- <sup>70</sup> Ovid: *Metamorphosen*, S. 130.