

(Nicht-)Erzählen im „Wurmloch“ der Zeit.

Zu Elfriede Jelineks Internet-Roman *Neid*

„Wissen Sie, daß ich mit den Sieben Todsünden aufgewachsen bin? Invidia zum Beispiel, der Neid. Da war dieser Tisch. Aber eine ähnliche Figur war sogar auf mein Tellerchen gemalt, und ich aß vom Neid und aß und aß. Bis heute. Dabei war das Bild eine Fälschung.[...] Mit der Kopie einer Kopie, so fing alles an. Ist das nicht komisch?“

William Gaddis

1. Internet-Roman – *Privatroman*: Wie privat ist ein öffentlicher Roman? oder Wer erzählt den *Privatroman*?

Der erste Roman, den Elfriede Jelinek nicht in Buchform veröffentlicht, sondern auf ihrer Homepage im Internet, ist untertitelt *Privatroman* – ein Widerspruch, der die Dichotomie zwischen den ‚Kategorien‘ öffentlich und privat noch krasser (als bei Buchveröffentlichungen) und auf beinahe absurde Weise hervortreten lässt. Binäre Oppositionen durchziehen und konstituieren ja seit jeher das Werk von Jelinek (Kunst/Natur; Mann/Frau; Macht/Ohnmacht), aber sie werden auch seit jeher dekonstruiert, also umgekehrt (verdreht) und in ihrer Bedeutung so verschoben, dass sie schließlich in ihrem Oppositionscharakter destabilisiert sind und ambivalent werden. Die Hybridisierung der Oppositionen geschieht mal durch die Destabilisierung der Figuren-Stimmen (durch Kippfiguren, Morphing, Figurencluster, Vermischungsfiguren etc.) und mal durch die ‚Ereignisse‘; immer und vor allem aber durch die Sprache, die Rede-Weisen, den ‚heterogenen Stil‘ (im Sinne des derridaschen Sporns in *Sporen. Die Stile Nietzsches*), die sprachlichen Verfahren (Wortspiele, Grotteskierungen etc.). Was an der Operation der Dekonstruktion literarisch und ideengeschichtlich so bedeutsam ist für die Texte Jelineks, die ja selbst dekonstruktive Texte sind, erschließt sich allerdings vielleicht erst, wenn man die Dichotomie selbst als Denkfigur des ‚harten‘ Rationalismus (*der* Metaphysik des Abendlandes mit *der* Dichotomie von Geist/Materie) begreift, auf der auch die hierarchische *Wertung* der dualen Oppositionen beruht (Geist höherwertig als Materie). Um Werte oder vielmehr ihren Niedergang geht es offenbar auch im *Privatroman*, denn schon im dritten Unterkapitel des ersten Hauptkapitels (bisher sind erst zwei Kapitel überhaupt veröffentlicht,

was alle Thesen dieses Essays zu vorläufigen und in gewisser Weise nichtigen macht) ist von „Werteverfall“ die Rede (1,3), und gewarnt wird noch einmal im neunten Unterkapitel: „Vorsicht, es findet hier ein Werteverfall statt! Treten Sie zurück“ (1,9) – tatsächlich werden die Werte ja nicht etwa im alltagslogischen Sinn in ihrem Verfall beklagt, sondern die Wertung selbst wird ‚systematisch‘ subvertiert – wie nebenbei und gleichsam als bloß ironische Geste? Und die Frage, ob Jelinek oder die Erzählfigur/Redefigur denn den „Werteverfall“ dichotomischer Wertkategorien überhaupt meine, subvertiert sich selbst.

Zu der Dichotomie von Haupt- und Unterkapiteln: Es handelt sich dabei um Einschnitte in den fortlaufenden Text, mitten in den Satz hinein, so dass die Einschnitte auch formal eine Dichotomie zu Fall bringen (verschieben), indem sie ein neues Kapitel eröffnen, ohne dass das alte geschlossen wäre: Was hier verkehrt und verschoben wird, ist die Dichotomie von geschlossen/offen, und sie wird damit aufgehoben wie die von privat/öffentlich. Wozu? Man könnte sagen: Deswegen, weil hier vielleicht demonstriert (auch an Brigitte K. soll etwas *demonstriert* werde z.B.) werden soll, dass das Denken in starren Differenzen in einer nachmetaphysischen Welt sowieso ‚aufgehoben‘ sei (aber hat nicht noch vor gar nicht so langer Zeit ein mächtiger Präsident vom Kampf des Reichs der Guten gegen das Reich der Bösen gesprochen? Und leben nicht alle Neomythen à la *Der Herr der Ringe* davon?). Wenn Jelinek den „Werteverfall“ der Dichotomien schreibt (weil sie eben dekonstruktivistisch schreibt), dann schreibt sie auch naturwissenschaftliches Denken in die Literatur ein; denn in den Naturwissenschaften gibt es das harte Differenz-Denken ebenso wie seinen „Verfall“ in doppelaspektualen Übergängen, also die Differenz ebenso wie die Aufhebung der Differenzen: Die vielzitierte Quantentheorie spricht vom Wellen- *und* Korpuskelcharakter des Lichts, und man geht auch in der Philosophie heute von der Ununterscheidbarkeit von Materie und Geist (Energie) aus (‚belebte Materie‘). Zeit zum Beispiel ist zugleich linear, objektiv messbar (Newton) *und* subjektiv-relativ-beobachterabhängig (Einstein). Um Zeit geht es auch im *Privatroman*, genauer um die „Wurmlöcher“ der Zeit (dazu im Kapitel 4), und die Zeit im Denken der Naturwissenschaften schreibt sich in Jelineks Literatur. Hier aber geht es noch um die Dichotomie Internet-/Privatroman, auch so eine Differenz, die – Gemeinplatz – längst verrutscht ist: Denn ist nicht sowieso seit langem das Private öffentlich (Talkshows, Interviews, dazu ein „mediales Multiversum“ – Götz Hamann in DIE ZEIT, 28. 12. 2006 – wie z.B. die Privatvideos bei *You Tube* etc.)? Elfriede Jelinek, die durchaus schon das Medium ‚Interview‘ für private *Bekanntnisse* gebrauchte (man denke an das legendäre Interview mit André Müller *Ich lebe nicht* von 1999, aber eben in den altmodischen Printmedien), will nun offenbar das Internet dafür benutzen – eine bloß ironische Zuspitzung

der Umkehrung von öffentlich und privat, die sie ins Reich des Virtuellen verlegt? Vielleicht eher: Eine Anspielung an *Bekenntnisse (Privatroman!)* als einer großen literarischen Tradition von Augustinus bis Rousseau und zugleich ihre Ironisierung? Und was verbände überhaupt Elfriede Jelinek mit dem Gottsucher Augustinus? Vielleicht wäre das auch nur eine Verbindung über den Gegensatz: Der eine ein Gottsucher im Jenseits, die andere eine Wahrheitssucherin im Diesseits (man denke an Schneewittchen in *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*: „Seither bin ich Wahrheitssucherin“)? Vielleicht aber interessiert die Jelinek etwas anderes an den ‚privaten‘ *Confessiones* eines Augustinus, falls sie den überhaupt im Sinn hatte – vielleicht seine große Analyse der Zeit (elftes Buch), die bei ihr, in anderem Sinn als bei Paul Ricoeur zu *Zeit und Erzählung* wird oder besser zu *Zeit ohne Erzählung*? Die Zeit nämlich wird bei Jelinek zum Ort, zum (Zeit-)Punkt der Raumzeit, nein, zu der „dünnen Röhre in der Raumzeit“, die „Wurmloch“ heißt und die „ferne Regionen des Universums miteinander verbindet“, wie Stephen Hawking sagt, denn „sie geben Zugang zu Paralleluniversen und ermöglichen Zeitreisen in die Vergangenheit“. Bei Jelinek wird aber erst einmal der Ort des (Nicht-)Erzählens zum Ort der „Vermarktung von Kultur und Geschichte“ (1,3), zum Raumzeitpunkt der Gegenwart einer tourismuswütigen sterbenden Region. Zugleich aber gibt es die Zeitreise in die Vergangenheit dieses Ortes: Es handelt sich modellhaft-referenzillusionistisch um den Ort Eisenerz in der Steiermark, den „es gibt“. „Es gibt“ auch das Ereignis (als gespenstisch-wiedergängerisches Datum, also „Gegebenes“), das immer wieder durch den Rede-Text spukt: Das ‚Ereignis‘ „ist“ der Todesmarsch am Präbichl (im Text wird dieser Ort verfremdet zu Bichlstein), die Zeit „ist“ das Jahr 1945, als hunderte von jüdischen Fremdarbeitern dort von den Nazis dieser Stadt ermordet wurden. *Privatroman*? Und doch, das Wort ‚privat‘ wird im Roman beschworen wie die Geister der Ermordeten. Wenn das Private das Nur-Persönliche, das Öffentliche das von allgemeinem Interesse ist, so ist hier vielleicht das privateste Anliegen der Autorin, also ihr persönlichstes Anliegen, Dinge von öffentlichem Interesse (die Ermordeten, die Nazi-Zeit) nicht, niemals, nie ins Private (ins Vergessen) verschwinden zu lassen, sondern sie immer wieder ins Öffentliche (die literarische, wie immer virtuelle, Memoria) zu ziehen, so dass die Dekonstruktion der Differenz von öffentlich/privat hier letztlich die Verschränkung der beiden Kategorien ineinander meint (und ist vielleicht der immer noch von Privatem kündende und privat zu konsumierende Internet-Roman eine ironische Demonstration des immer virtueller werdenden Literarischen als öffentlicher Kategorie)?

Dieser *Privatroman* gibt aber auch ironisch vor, eine Art Tagebuch zu sein: „mein liebes Tagebuch, dir hier vertraue ich es alleine an, leider wissen es alle anderen auch schon“ (1,5),

was aber damit als Hype sogleich entlarvt wird. Andererseits handelt es sich durchaus um einen fiktiven Dialog, aber doch nicht mit dem Medium Tagebuch, sondern mit fiktiven Dialogpartnern (wie beim Chatten, nur dass der Partner in seinen Äußerungen weggeblendet ist („ausradiert“, „ausgelöscht“, so wie die Stimmen der Ermordeten, so wie man die Autorin, wie sie meint, nun auch wieder „rückstandslos“ mit ihrem Text im Internet „entfernen“ könne – zumindest das Heruntergeladene? Den *Textkörper* – „mein Textkörper, durch den ich leben muß und er durch mich“ –, den man nicht nur herunterlädt, sondern den man sich auflädt? 1,45). Der angesprochene Partner ist aber virtuell vorhanden und keineswegs ausgelöscht; man kann ihn zwar nur aus den Fragen erschließen, die Jelinek fiktiv beantwortet, aber damit „ist“ er ja „da“ (die Anführungszeichen geben Zeugnis von den ontologischen Nöten der Verfasserin). Tatsächlich Jelinek? Also wäre diese Figur, die von sich Ich sagt, E.J. höchstpersönlich (wie möglicherweise das Ich in einem Roman von Lars Gustafsson, betitelt *Herr Gustafsson persönlich*, Herr Gustafsson persönlich ist)?

Schon gleich im ersten Kapitel (1,1) wird der/die LeserIn angeredet: „Spaßfaktor! Der wird gesucht, bitte, ich verdiene ja nichts daran, und Sie verdienen es nicht besser. Lesen Sie, daß ich dem Substandard zuzurechnen bin, das heißt, mir wird faktisch nichts zugerechnet“ (1,2). Es ist dies Jelineks Thema (und Replik auf wenig virtuelle Wertungen in den Medien): die Frau im Patriarchat, von der Autorin Elfriede Jelinek in Bezug auf ihre Person zur Sprache gebracht – die Frau im Patriarchat, deren Werk nichts „zählt“ (die also auch nichts zu „erzählen“ haben kann?), deren „Stimme“ nicht gehört wird, der nichts „zugerechnet“ wird, weil sie eben nur eine Frau ist (Mann/Frau-Dichotomie und ein Fall von Wertung leider ohne „Werteverfall“?). In *Der Tod und das Mädchen III (Rosamunde)* sagt diese Prinzessin aus den fünf ‚Prinzessinnendramen‘ etwas Ähnliches (und die Figur und die gedemütigte Autorin scheinen zu verschmelzen): „Meine Stimme. Meine Stimme. [...] Sagt nichts.“ Aber was genau heißt das? Dass die Stimme nichts sagen *will*? Oder nichts (Nichtiges?) sagt – als Antidot gegen das Vielsagen der anderen? Oder ist es nur die *Deutung* der Meinung (*doxa*) der anderen, die, was die Stimme sagt, für nichtig erklärt? Elfriede Jelinek legt diese Klage, wenn es denn eine ist (vielleicht nur die Feststellung eines Faktums), offenbar keiner Figur in den Mund, sondern spricht hier in eigener Sache. Und wenn sie das tut, dann nicht klagend, sondern eher zornig, vielleicht auch trotzig; denn sie sagt ja in dem Zusammenhang, dass ihr nichts „zugerechnet“ werde, dass sie aber doch „ziemlich groß geworden sei“, dass sie „derzeit keine Nachfolgerinnen“ sehe bzw. „nur noch Nachfolgerinnen“ und „sie entschlossen“ bekämpfe. Was hier geschieht, kommt einer Selbsterniedrigung (Logarithmisierung als Denkfigur) und Selbsterhöhung (Potenzierung als Denkfigur) gleich,

wobei die Ambivalenz (nicht Differenz!) in keiner Weise aufgehoben ist, denn vielleicht sieht sie (Jelinek? Die Sprecherin?) nur keine solche Nachfolgerin, die wie sie die Stimme der Toten, der Verfolgten und Ermordeten „ist“ (diese Ontologie wird später aufgenommen werden), sondern nur Nachfolgerinnen, denen es um ganz etwas anderes geht und die sie darum entschlossen „bekämpfen“ muss. Die Stimmen der Toten sind aber nie Ich-Stimmen, denn die Toten haben kein Ego mehr. Sie sind die Stimmen von Zombies, die nichts sagen, die aber von der Autorin dennoch zum Sprechen gebracht werden: „Meine Stimme. [...] Sagt nichts“. Aber selbst die Toten zum Sprechen zu bringen (die Stimme der Toten zu „sein“), wird einer Frau als Anmaßung ausgelegt, denn jedes Schöpfertum ist im Patriarchat männlich konnotiert. Und es ist ja Schöpfertum, die Toten wieder zu erwecken (zuletzt hat das Jesus getan, und der war auch ein Gott oder Gottes „Sohn“). Letzten Endes bedeutet Schöpfertum immer, Gott selbst Konkurrenz zu machen. Und es können schließlich nur „Gleichwertige“ konkurrieren, sonst handelt es sich möglicherweise um einen Fall von „Werteverfall“. Jelinek, die Autorin (aus eigener Kraft Erschaffende), die Konkurrenz Gottes? Was hätte das mit dem Paradox des *Privatromans*, und dann noch im öffentlichsten aller Medien, im virtuellen worldwide web, zu tun? Viel, denn dieses Medium ist (neben den phallischen intelligenten Waffen wie Tomahawk-Raketen) das männlichste überhaupt, denn es ist einer der Höhepunkte männlicher Technik-Schöpfungen (neben den Waffen), und die Technik spiegelt Gott am vollendetsten in seiner planvollen Ratio, in der Schöpferkunst des Demiurgen: „Und Gott sah, dass es gut war“ (Genesis 1, 10).

William Gaddis hat in seinem Roman *Die Täuschung der Welt* (1955, dt. 1998) gleich zu Beginn das Thema der Anmaßung schöpferischen Handelns zur Sprache gebracht; allerdings galt/gilt es unter den Puritanern Amerikas auch als Anmaßung, wenn ein Mann (männliches Kind) Gottes alleinigen Platz als Schöpfer einnehmen will: „Eins der Gebiete, auf denen grundsätzlich kein Segen lag, war Kreativität; und bei Strafe ewiger Höllenqualen sollte sich kein Sterblicher je auf diesem wahrhaft gottverdammten Felde versuchen.“ Ist es bloßer Zufall, dass die *Sieben Todsünden*, das Tafelbild von Hieronymus Bosch, dessen Abbildung beim Internet-Roman als Emblem und Quasi-Inhaltsverzeichnis fungiert, auch bei Gaddis ein großes Thema sind? Jelinek schreibt mit *Neid* den dritten Roman, nach *Lust* und *Gier*, der eine der sieben „Todsünden“ thematisiert, womit sie den LeserInnen ironisch-mimetisch einen Zerrspiegel vorhält, denn nicht als „Todsünden“ sollen wir erkennen, was uns „antreibt“ (die Triebstruktur, das freudsche SUB, System Unterbewusstsein, samt seiner „Todsünde“, die Verdrängung heißt), sondern eher als triebgesteuerte Rationalität. Wirklich? Aber heißt es nicht im Roman ausdrücklich: „[...] es gibt neben der Logik und der Rationalität auch andere

Dinge, die einem die Welt erschließen“ (1, 6)? Also ginge es im *Privatroman* (der Paradoxie) um das Gegenteil (ha, die Opposition, die Dichotomie) der Rationalität, um die Kunst, ganz lapidar-stellvertretend: „Musik“ (1,6). Eine Musiktreibende und –lehrende ist z.B. die Doppelgängerin der Erzählerin-Autorin-Chatterin-Sprecherin, Brigitte K. (eine entfernte oder gar nahe Verwandte der Damen K., Mutter und Tochter, aus der *Klavierspielerin*?) Auf jeden Fall wird in diesem privaten Internetroman „gespielt“ (hier spielt die Musik!), und zwar nach allen Regeln der Kunst, die ja gerade deshalb Kunst ist, weil sie keine Regeln kennt. Das Private im worldwide web, so wird „uns“ ja auch gleich mitgeteilt, damit wir nicht etwa privat mit intim verwechseln (?), ist sowieso das, was nicht „der Rede wert sein wird“ („dies hier ist privat!, obwohl nichts davon der Rede wert sein wird“ (1,7) – noch ein Fall von „Werteverfall“?: Aber dieser öffentliche *Privatroman* ist, da dieses Wort hier nun auch gefallen ist, ein Rede-Roman, und zwar nicht nur im Sinne eines rhetorisch ausgefeilten Romans, sondern auch, als nutze da jemand das Internet wie einstmals Perikles in der Polis von Athen die Agora, nur dass dieser weibliche Perikles ein „Zerstreuter“ ist, der auch schon mal was vergisst („was wollte ich jetzt sagen? Ich weiß es nicht“ (1, 17, S. 28), was sich der Athener vielleicht nicht leisten konnte. Aber diese Autorin will es sich leisten, die Zerstreute leistet sich sozusagen die angewandte „Dissemination“, die semantische Aufhebung der eindeutigen Bedeutung oder eher ihre Überführung in die zweideutige Bedeutung (also ihre Pluralisierung). Alles rhetorische Finesse? Ins Wort gesetzte Theorie von der „Zerstreuung“ auch aller eindeutigen Bedeutung in den Köpfen der LeserInnen? Auch scheint die Rednerin gerne abzuschweifen in ihrer Kunst der Rede, die eine Parallelkunst (ein Parralleluniversum?) zu ihrer musikausübenden Parallelfigur Brigitte K. zu sein scheint. Aber ich sagte es ja schon: Die Rede, die hier geführt wird, *ist* keine private (rhetorische Finesse!), oder sie ist nur insofern privat, wie die Rede eines Künstlers, einer Künstlerin überhaupt privat sein kann; denn: „Ein Künstler existiert ja nicht, außer vielleicht als Werkzeug seiner Kunst“ (William Gaddis). Die Rede, die hier geführt wird, ist die flammende (Höllens-)Rede einer Künstlerin, einer, die unablässig die Peitsche schwingt – die *Peitsche der Erinnerung* (so hieß eine Ausstellung der beiden Künstler Daniel Richter und Jonathan Meese in Stade 2006). Die Peitsche, die hier niedersaust, ist z.B. die Erinnerung an den Todesmarsch am Präbichl, an die ermordeten jüdischen Zwangsarbeiter vom Erzberg. Bei der Zeitreise durchs Wurmloch der Zeit vergisst die zeitreisende Autorin also die Peitsche nicht (wieso fällt mir der Nietzsche hier ein, der ja auch – dem Mann – empfahl, die Peitsche nicht zu vergessen, und zwar, „wenn du zum Weibe gehst“). Die Peitsche der Erinnerung aber muss genauso wie die sein, „welche die Knochen von Menschen freigelegt hat“ (1,7), sonst taugt sie nicht. Privat? Privat ist nicht

einmal das *Bekanntnis* zum Tode, das die Autorin ablegt: „Diese Stadt stirbt, und ich frohlocke, weil mir das ja auch bevorsteht, und zwar bald, balder als bald“ (1,7). Die sterbende Stadt, die *shrinking city*, ein Symbol für die (bald) sterbende Autorin? Das wäre keine private *Confession*, sondern ein – Gemeinplatz. Aber noch einmal: Die sterbende Stadt – ein Symbol für den Künstler-Zombie, der nur schreibend existiert, also nicht lebt? Ein KünstlerInnen-Roman? (Es muss sich doch ein Genre finden lassen, wenn sich die Wahrheit der Kunst nicht finden lässt oder nur privat, also in die Freiheit jedes einzelnen gestellt – und das Private, das hat schließlich viel mit Freiheit zu tun.) Und nun muss ich widerrufen (das haben schon weitaus Größere getan als ich): Diese Rede, die hier geführt wird, *ist* eine private, also eine im Namen der Autorin geführte (man denke an den geisteskranken Vater, der erwähnt wird, an die Mutter). Und man kann auch nicht die Initialen der Autorin einfach ignorieren, selbst da nicht, wo es nur um ihr Privat-Haus geht und gar nicht um ihre öffentliche Kritik, also die Kritik an der Künstlerin E.J.: „Also wenn man heute zu meinem eigenen Haus, meinem eigenen Haus (E.J.), das mir gehört, so hinschaut [...]“ (1,14). Und wo es um die öffentliche Kritik an ihr geht, da muss die Privatperson E.J. auch mal von bekannter Frau zu (un)bekannter Frau sprechen dürfen im Medium Internet-/Privatroman, obwohl sich der Ärger mit den Dichotomien prompt wieder einstellt, sobald E.J. über Mann/Frau zu rasonieren anfängt: „[...] es kann doch nur in ein hierarchisches Verhältnis gesetzt werden, was zuvor unterschieden ist, und zwischen Männern und Frauen gibt es doch überhaupt keinen Unterschied mehr [...]. Privat gibt es schon einen [...]. Okay, ich habe mich geirrt, kein Unterschied, vierzig Jahre schreibe ich jetzt schon über den Unterschied, und da ist gar keiner, alles komische, kosmische Vogelscheuchen-Vergeblichkeit“ (1, 35) – kosmisch wird’s hier aber erst im Zeit-Wurmloch-Kapitel. Die KritikerInnen, nun werden auch sie genannt, allerdings halbanonym (wer ist bloß Frau R.): „Ich habe mit Ihnen, auch wenn Sie eine Frau sind, nichts gemein, warum sind Sie dann so gemein zu mir, Frau R., oder vielleicht Sie, Frau C.“ (1,37) Und hier muss ich gleich wieder widerrufen, denn hier handelt es sich ja weder um einen „fiktiven“ Dialog (E.J. antwortet I.R. (?), die ja schließlich vorher gesprochen hat) noch um einen ausgelöschten fiktiven (Chat-)Partner: In Jelineks *Privatroman* wird niemand ausgelöscht, sondern wer ausgelöscht werden sollte, war allein E.J. in der Kritik. Was wir als LeserInnen erfahren, sind also die privaten Nöte einer Autorin mit öffentlicher Kritik, aber auch die Schwierigkeiten der Autorin beim allmählichen Verfassen der Gedanken einer Rede, eines Textes (*kein* Unterschied), die Nöte mit den erfundenen oder zu erfindenden Figuren (der Hype, der Hype! Der Erzähler als Trickster, als Joker im Figuren-Spiel, aber das habe ich auch schon mal irgendwo gesagt): Erzählen als performativer Akt, wie das Reden ein

performativer Akt ist. Denn die Autorin-Erzählerin spricht nicht nur von sich selbst (*Privatroman*), sondern auch von ihrer Figur (nicht ihrer Körperfigur), nämlich ihrem alter ego (?), ihrem Double (?), ihrem „Doppelgeschöpf“ (?) (*Krankheit oder Moderne Frauen*), der Geigenlehrerin Brigitte K., die sie als erfundene Figur nicht zu fassen kriegt, diese Doppelgängerin in Sachen Kunst (und Leben?), vielmehr Dreifachgängerin, und die sie benötigt, „um an ihr etwas demonstrieren zu können, doch das mag sie gar nicht, und deswegen kriege ich sie derzeit nicht in die Finger“ (1,8). Also noch einmal: Für ein Tagebuch brauchte man ja eigentlich keine Doppelgängerin, es sei denn, es schriebe sich selbst ein Tagebuch leichter, wenn man sich als fremde Figur erfindet (ein kosmisches Paralleluniversum gewissermaßen, das man dann wieder per Wurmloch besuchen kann). In diese Zeitröhre schlüpft die Erzählerin sozusagen mitten im Reden: „[...] und so rede auch ich Blech, beschweren Sie sich beim Salzamt, nicht bei der Eisenschmelzerei für Rohr-, Winkelzug- und Biegeeisen!“ (1,11) Und wenn man glaubt, das Reden müsse nun auch langsam aufhören und das Erzählen irgendwann losgehen, dann sollte man sich zuerst fragen, was man denn unter „Erzählen“ eigentlich versteht, was man da erwartet. Und wo wäre die Differenz, der hierarchisch-dichotomische Unterschied zwischen (bloßem) Reden und (kunstvollem) Erzählen? Noch wird hier (in den ersten zwei Kapiteln, und wahrscheinlich auch nicht in späteren) nicht „erzählt“, jedenfalls nicht im traditionell linear-fortlaufendem Entwickeln einer Geschichte (Handlung). Hier „gibt es“ allenfalls ein Erzählen-Erzählen, ein Rede-Erzählen, d.h., dass die Unterschiede aufgehoben sind: Die Dichotomie zwischen Reden/Erzählen also ist aufgehoben. In Thomas-Bernhard-Parodie (wie schon beim Text *Das Schweigen*) findet die Rednerin-Erzählerin nicht einmal den Anfang: „[...] so, Ende der Vorstellung, nein, das ist noch lang nicht das Ende, ich fange erst an, oh Gott wer hält mich auf“ (1,11), aber auch dieses Reden – vermeintlich ohne Anfang und Ende – ist ein durch und durch gemachtes, es ist „das Gemachte“ (1,11) (Hergestellte? Oder Geschaffene?) – auch wenn sich das im Text auf den Berg mit seinen Stufen bezieht –, mit dem nun dem täuschenden Schein von Natürlichkeit zu Leibe gerückt wird (dabei ging es dieser Autorin doch immer um die Entlarvung der „zweiten Natur“, also um das Aufdecken von allem Gemachten im vermeintlich Natürlichen: Nun kehrt sie dieses Verfahren um und produziert künstlich eine Natürlichkeit, die des Redens und Redens (auch wieder so eine verwischte Differenz, eine Umkehrung, eine Verdrehung-Verschiebung). Übrigens: Es wird wohl kaum Gott sein, der sie aufhält („oh Gott wer hält mich auf“) in ihrem Redestrom (E.J. im Redestrom ist immerhin in ihrem Element, dem Element des Flüssigen, das ja nach Derrida das Element der verfließenden, sich auflösenden Differenzen ist), obwohl der noch nicht aus

dem Schöpfungsrennen ist, denn die schon als Hausbesitzerin bekannte E.J. hat durchaus Schöpfungsqualitäten vorzuweisen und damit ähnliche Merkmale wie der Schöpfer (und ihr Double Brigitte K.): „Ich bin eine eingetragene patentierte Einfamilienhausbesitzerin und gleichzeitig, in derselben Person, und zwei Personen fehlen mir noch, daß ich Gott bin, Rächerin von Besitzlosen“ (1,14), aber die zwei fehlenden Personen hat sie sich, wie ich glaube gezeigt zu haben, ja schon längst geschaffen. Und wie geht sie nun um mit ihrer Schöpfung, die gottgleiche dreieinig-identisch-gespaltene-vervielfältigte Autorin-Erzählerin-(Rednerin)-Brigitte K.? :„[...] welcher Idiot hat dies erschaffen? Und, als er sah, daß es nicht gut war, dann mich selbst? Ich wäre lieber nie erschaffen worden!“ (1,11) – die Umkehrung von Genesis 1, 10. Dem hat sie durch Selbsterschaffung abgeholfen, und dennoch ist in ihrem Text (oder in diesem hier) der Wurm drin, tief in seinem Wurmloch. Da behauptet diese Autorin-Erzählerin-Rednerin doch immerhin mehrmals, sie sei nur eine, z.B. auch hier: „Zum Glück gibt’s mich nur einmal, seien Sie froh, daß ich kein eineiiger Zwilling bin“ (1,14). Deshalb hat sie sich also mindestens verdreifacht, um die Eine zu bleiben (das hat der christliche Gott auch so gemacht, und da bezieht sie ja nun, einmal eindeutig, Stellung: „Das Christentum wie die Musik sind einfach nicht logisch“ (1,6).

Bevor das Identitätsproblem weiter verhandelt wird (z.B. im zweiten Kapitel: Original und Fälschung), möchte ich noch einen Blick auf das zweite Kapitel des *Privatromans* werfen, das so beginnt: „So, hier fangen wir wie neu an, oooch, wieso hier, man kann schließlich immer neu anfangen“ (2,1). Indem Elfriede Jelinek beliebig neue Anfänge setzt, verschiebt sie wiederum eine Dichotomie des Erzählens, und zwar die von Anfang und Ende und der Kontinuität der Handlungsentwicklung dazwischen. Ein solches Nicht-Erzählen ist nun nicht neu, aber wird bei Jelinek wieder „wie neu“. Lawrence Sterne z.B. sagt in seinem Digressions-Roman *Tristram Shandy* im 33. Kapitel des sechsten Buches: „[...]denn wahrlich, wenn ein Mann eine Geschichte auf besondere Art erzählt [...], so ist er beständig genötigt, rückwärts und wieder vorwärts zu laufen“, und deshalb beschließt er: „Ich fange deshalb lieber das Kapitel noch einmal an“. Das beruhigt schließlich auch die Leserin, die hier eine Art Analyse beginnt, ohne den gesamten Text zu kennen (ich kann ja auch wieder neu anfangen). Das-immer-wieder-neu-Anfangen ist neben Parodie und Internet-Hype auch ein erzählerisches *mise en abyme*, eine „erzeugte Abgründigkeit“. Wo ein Abgrund ist, war vielleicht einmal ein Grund und ein Boden (interessant für alle Hausbesitzer). Und wo ein Grund und Boden existiert, existiert ein Ort. Dieser *Privatroman* ist ein Rede-Roman über viele Orte, Plätze, Stellen und Stellvertretungen (vgl. Kapitel 4), das behaupte ich, bis ich es widerrufen muss. Derrida fragt (und ich sollte das erst im Kapitel 4 zitieren): „Ist es

bedeutungslos, daß diese *erzeugte Abgründigkeit (mise en abyme)* die Formen eines Diskurses über *Plätze*, namentlich die politischen Plätze affiziert, eine Politik der Plätze, die ganz und gar durch die Beachtung von Orten (Posten in der Gesellschaft, der Region, dem Territorium, dem Land) kommandiert wird [...]?“ (*Chora*). Das Internet ist tückisch, indem es gestattet, immer neue Anfänge zu setzen. Oder vielleicht doch nicht tückischer als jeder andere Fortsetzungsroman in einer Zeitung z.B.? Doch, denn *die* garantiert ja die Fortsetzung in geregelten Abständen. Hier aber weiß der/die LeserIn nicht, wann es weitergeht und nicht einmal genau, ob es weitergeht, auch wenn ein „Fortsetzung folgt“ versprochen wird (der Roman könnte auch Fragment bleiben, bei dem man vom Rand in den Abgrund fällt). Das Medium Internet gibt überhaupt keine Garantie und ist sowieso als der Ort des Redens ausgewiesen über alle Arten von Orten in allen möglichen Bedeutungen (siehe Derrida). Ich klicke mich ein, wenn ich sehen möchte, ob es wohl schon wieder eine Fortsetzung gibt; ich klicke mich ein, um zu chatten, zu mailen; ich logge mich ein, um mich zu informieren – und damit ist nun endlich *das* Zauberwort unserer Zeit gefallen, das der weberschen Entzauberung der Welt beinahe hohnlacht. Inwieweit beeinflusst das auch meinen Lesevorgang (im Unterschied zum Buch)? Das Buchlesen geschieht, das ist auch ein *Gemeinplatz*, im Privaten; es eröffnet auch den Freiraum des Privaten in Bezug auf die Leserphantasie (und inwieweit nutzt die Autorin den Freiraum, den sie sich mit dem Etikett des *Privatromans* verschafft im Politischen?). Wenn ich aber zunächst vor dem Bildschirm lese, ohne das Haptile des Buches, und vielleicht nicht einmal in vollem Bewusstsein des Vernetztseins, ist es vielleicht so, als läse ich nicht im altmodisch privaten Sinne, sondern überflöge eine „Guckmaschine“ wie „Wiki“, um mich – zu informieren, so wie die Autorin ja auch eine „Erforschungsmaschine Gucki“ (2,4) benutzte. Was, wenn ihr gesamter Text zu einer solchen „Erforschungsmaschine“ würde? Und käme es nicht immer noch darauf an, was ich denn in meinem Text-Gucki erforschte? Und ist das *Schreiben* im Internet notwendig eine informationszeitalter-gerechte Mimesis, oder keine Mimesis, sondern eine Simulation? Aber bitte, ich bleibe noch dabei: Das Lesen würde möglicherweise zu nichts als zu einem Akt der Quasi-Gucki-Information. Bekäme es dadurch nicht einen neuen Anreiz für buchmüde Konsumenten (die Autorin, eine Schreibende im Dienste des Konsums?). Was schließlich bedeutet *Informationszeitalter*, wenn in den Boulevardblättern das Privateste *als Information* verkauft wird? Also doch wieder: Der Hype der Zeit. Und also bliebe E.J. sich nur treu und imitierte-simulierte die *endlose Unschuldigkeit*, just um sie zu dekonstruieren?

2. Original und Fälschung (Imitation, Simulation), Pasquill und Parodie

Im schon erwähnten Roman *Die Fälschung der Welt* von William Gaddis fertigt Wyatt Gwyon eine Kopie vom Tafelbild der *Sieben Todsünden* des Hieronymus Bosch an, das sich auf der Platte eines von seinem Vater von einem verarmten italienischen Conte erworbenen Tisches befindet, von dem aber der Sohn nicht weiß, „wie es um die Echtheit des Bildes [...] bestellt war“. Gaddis spielt mit den Begriffen Original und Fälschung, was hier aber nur insoweit von Interesse ist, als die Dekonstruktion der Sieben Todsünden bzw. ihre Adaption an eine säkulare Welt im Werk E.J.s eine Rolle spielen. Aber auch das Motto des Tafelbildes – *cave, cave, deus videt (hüte dich, hüte dich, Gott sieht)* – spielt (neben dem Bild selbst) eine Rolle, nur dass hier, wie schon gesagt, die Rolle des Herrn (die Funktion Gottes) die der dreieinigen Autorin-Göttin ist (ein „Rückbau“ des literarischen Matriarchats im Internet, die Umkehrung der Umkehrung?), die warnt, die vor Augen führt, weil sie „sieht“. Ob sie auch richtet, lässt sich noch nicht sagen, obwohl die *Apokalypse des Johannes*, die bei Gaddis eine Rolle spielt, es auch in ihrem Werk tut: Man denke an die *Kinder der Toten*, in denen die Geister der Toten mehr hausen als wohnen, und dass am Ende des Romans die Mure kommt, die Lawine aus Erde, Geröll und dem Haar der Toten (Celan), die Mure all der Toten, und alles überschüttet und unter sich begräbt: Der Weltenbaum der Kabbala (unsere Welt) ist entwurzelt, d.h. seine Wurzeln (die Wurzeln unserer Welt) sind aus dem Himmel gerissen, und dieser umgekehrte kabbalistische Baum ist nichts anderes als der Gott, der Demiurg Adam Kadmon, der nun entwurzelt und zerstückelt ist. Die Apokalypse war also schon. Wird wieder sein (vielleicht auch in diesem *Privatroman*?). Das Band mit hebräischer Schrift, das in einer Art Möbiusband den *Kinder[n] der Toten* vorangeht und dessen Übersetzung lautet: *Die Geister der Toten, die solange verschwunden waren, sollen kommen und ihre Kinder begrüßen*, ist das Endlosschleifen-Thema von Jelineks gesamtem Werk, und es ist wohl auch das Thema dieses *Privatromans* (behaupte ich, ohne es „beweisen“ zu können, habe nur Anhaltspunkte, mehr nicht, aber an die halte ich mich eben, bis ich herunterfalle). Und genau damit bekommt der Untertitel seine sarkastisch-böse Note: Denn es ist, als sei die Memoria, die Erinnerung an die Geschichte, die Erinnerung an die Toten, die sowieso als Endlos-Mure über die Lebenden kommen und die Lebend-Toten überrollen wird, zur reinen „Privatsache“ geworden, zum Privatanliegen einzelner Menschen, z.B. der den Freiraum des Privaten nutzenden Autorin (*cave, cave, deus videt*), weil die Öffentlichkeit nichts (mehr) davon hören will, weil die offizielle Politik wieder frech die Geschichtslüge, die Geschichtsverdrehung, die endlos-ewige Verharmlosung betreibt (man denke an das Oettinger-Filbinger-Skandalon

mitte im wieder fahnenschwingenden Deutschland), und man kann einwenden, dass E.J. in diesem Sinne immer schon *Privatromane* geschrieben habe. Durch nichts wird die Wiederholung wahrscheinlicher als durch das Verdrängen, das Vergessen und das Verharmlosen. Wenn man die Differenz zwischen Gestern und Heute einebnet, zwischen Recht und Unrecht, zwischen Mord und Tod, dann dekonstruiert man die Dekonstruktion: Denn es geht der Dekonstruktion nicht etwa um die Aufhebung der Differenzen um jeden Preis und immer. Die Differenz *muss* es geben (Derrida), wie es immer wieder zugleich auf die Unmöglichkeit *reiner* Differenzen und starren Grenzziehungen ebenso wie Hierarchisierungen hinzuweisen gilt: Differenz und Wiederholung (als *différance*), also Verschiebung der Differenz – darum geht es. Den großen Vereinfachern erscheint genau das als Relativierung, als Beliebigkeit, und so kann nicht heute Unrecht sein, was in der Nazizeit Recht war (Filbinger; Oettinger?). Auch dieses gespenstische *Weglügen* der Differenz dekonstruiert Elfriede Jelinek mit der Gespenster-Ontologie ihrer Zombie-Literatur: Die Toten ruhen nicht, die Toten leben. Diese Lebend-Toten gehen vielstimmig durch Elfriede Jelineks Literatur, aber sie gehen auch durch unser Leben, weil sie unsichtbar noch da sind (und die Differenz zwischen Literatur und Leben?). Original und Fälschung, so das große Thema bei Gaddis, sind nicht mehr voneinander zu unterscheiden, ja, im Roman werden schließlich Bilder hergestellt (gefälscht) von Malern, die es nie gab (gab es einen *Hubert van Eyck*? Aber man hat ein Gemälde von ihm ‚gefunden‘, und es ist sofort Millionen Dollar ‚wert‘) – hier führt Gaddis die Kategorie der Simulation „im Bild“ ein, die Baudrillard dann so definiert, dass das Bild (von der Realität) der Realität vorausgeht – die Bild-Medien (TV, Internet) machen es uns vor, machen uns was vor. Elfriede Jelineks Figuren sind keine Fälschungen (?); sie gehorchen einer Gespenster-Ontologie, weil sie „sind“, obwohl sie „tot“ sind. Es ist die Ontologie der „Gödelisierung“, des Unentscheidbaren, Unbestimmten, die neben der Differenz als *différance* steht, aber eben nicht als ihre Opposition, sondern als ihre (nicht-identische) Wiederholung. Auch die Kategorien von privat/öffentlich unterliegen dieser Gödelisierung, dieser Gespenster-Ontologie, wenn man so will. Man kann immer Versatzstücke des Wirklichen wiedererkennen (das Zitat-/Collageverfahren der Jelinek) – *Recognitions* ist der Originaltitel des Gaddis-Romans –, aber es wird alles durch Einschreibung in andere Kontexte in seiner Bedeutung verwandelt. Das ist nicht Simulation, sondern das Verfahren der Dekonstruktion: So wird aus *bukolit.hörroman* ein zu *lesender* Hörroman; so ist der so oder so öffentliche Roman zugleich ein wie immer sarkastisch oder poetologisch-semantisch gemeinter *Privatroman*, so werden aus den Figuren nicht nur fiktive, sondern ‚gödelisierte‘ (unentscheidbare, multiple).

Das trifft auch auf die Doppel- (Tripel-)gängerin Brigitte K. zu, wen immer man in ihr ‚wiedererkennen‘ mag (das ist, ebenso wie bei Gaddis, eine Anspielung auf die platonische Anamnesis, spielt aber nur mit der Idee der Ideen (*eidae*), also einer ‚Vorlage‘, eines Originals, eines Urbildes des Abbildes). Wenn Brigitte K. aber einer Ontologie der Gödelisierung gehorcht, dann heißt das, dass man sie nicht von der Autorin (ihrem Urbild? Ihrem Original?) unterscheiden könnte. Und tatsächlich heißt es im Roman: „[...]ich bin und bleibe eine, ein Stück Mensch, ganz ähnlich wie Brigitte K., aber doch irgendwie anders. Genau deswegen wähle ich sie aus“ (1,15). Und wie in den ‚Prinzessinnendramen‘ *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)*, wo „zwei riesige popanzartige Figuren, die zur Gänze aus Wolle gestrickt sind“ auf die Bühne gestellt werden sollen, ist sie „aus Wolle“ (die Autorin-Rednerin-Erzählerin): „mich aus und in Wolle zu verstricken, diesen Satz habe ich mindestens schon zehnmal benutzt, aber er ist immer noch gut, oder?“ (1,15, S. 14) Aus Wolle zu sein bedeutet, auftrennbar zu sein, also ein so locker gefügtes Gewebe (Text), dass sein Grundmaterial, der Faden (der Handlung?), sogar wiederverwertet werden, zu neuen Gebilden benutzt, verstrickt werden kann. Also E.J., aufgerippelt und als Brigitte K. wieder verstrickt, also mit demselben Faden neu gestrickt? („Aus Wolle“ ist ja auch quasi so ein Internet-Text: Auch er kann ja wieder in Teilen geändert oder ganz verändert, neu „gestrickt“ oder gänzlich aufgerippelt werden.) Brigitte K. ist, wie wir bereits wissen, Geigenlehrerin in der sterbenden Stadt und selbst eine Lebend-Tote. Als sie „ins Spiel“ kommt, „spät genug“, sagt die Erzählerin-Rednerin-Autorin von ihr: „und sie geht gleich wieder, aber sie wird auch immer wiederkehren, man muss ja immer wieder kehren, der Dreck kommt zuverlässig zurück“ (1, 5). Brigitte K. ist also eine Wiedergängerin und in ihrer Funktion ein Kehrbesen? Wenn die Erzählerin-Autorin-Rednerin sich in die Nähe von Gott gerückt hat (oder zumindest die Differenz ausgeleuchtet hat), so ist es nur „logisch“ bei der postulierten Ähnlichkeit, dass auch Brigitte etwas mit Gott zu tun hat. Aber eher indirekt, denn sie verdankt nur ihre Stelle an der Teilzeitmusikschule der „Partei des Christentums“. Wir wissen auch bereits, dass etwas an Brigitte K. *demonstriert* werden soll (1,8), nur noch nicht, was. Aber sie hat durchaus einen eigenen Willen, denn sie will von der Autorin-Erzählerin-Rednerin („sie ist so bescheiden“, die Brigitte K.), „daß ich noch etwas über ihr Umfeld berichte, wo sich Unheimliches im Feldversuch abspielen wird, und da ist sie dann dabei“ (1,9). Da sage noch mal einer, dieser Rede-Roman setze nicht auf Spannung, er arbeitet doch mit den altbekannten retardierenden Momenten (es sei an den Wiener Banker erinnert, der sich dort vor Jahren erschossen hat. Warum?). Jedenfalls heißt es von ihr: „Brigittes alltägliche Lebenswelt ist privat.“ (1,33) Und da der Erzählerin-Autorin-Rednerin dazu, wie sie gehofft

hatte, tatsächlich noch etwas eingefallen ist, erfahren wir, dass Brigitte K. in Bruck a. d. Mur mit einem „wohlhabenden Geschäftsinhaber verheiratet war, bis die junge Sekretärin ihn ihr“ (1,33), ja, „weggeschnappt hat“ (damit wird ein neues Kapitel eröffnet). In *Tristram Shandy*-Digressions-Manier heißt es einige Seiten weiter: „jetzt bin ich schon so oft abgeschwiffen, daß ich Brigitte an dieser Stelle, die sie hat, festhalten muß, sonst fallen die letzten Menschen wie Maschen von mir ab, weil ich immer dieselbe Masche stricke“ (1,36) – aber strickte, webte und trennte nicht auch Penelope, als sie auf Odysseus wartete, um die Freier zu bekämpfen? Das wird hier nicht weiter ausgeführt, weil es um Brigitte geht, bei der ihre „Schöpferin“ jetzt „ganz“ ist („dafür aber leider nicht ganz bei mir“), und die in der kleinen Stadt eine Außenseiterin ist, weil sie zu vornehm ist („modische Eleganz“, 1, 39), als handle es sich noch immer um die „stolze Stadt, die Perle der Mur“ (1,36). Allerdings ist Brigitte nicht schön (1,40), gibt in diesem Punkt also keinen Anlass zum Neid. Brigitte, die Geigenlehrein (also Nicht-Künstlerin) hat einen Kurs eingerichtet, der von der Erzählerin „musikalische Früherziehungsanstalt“ (1,42) genannt wird, der aber nicht angenommen wird von den Eltern. Die Musik erscheint sowieso als unerfreuliches Paralleluniversum, denn auch die Musiziergruppen werden zu „Musikziergruppen“ (1,43), und selbst Brigittes Cellospiel bei einer Kollegin wird dadurch abgewertet, dass alle, um die es geht, Frauen sind: „Frauen, nichts als Frauen sie alle, also nichts und niemand“ (Frau und Kunst, Frau und Kreativität – das, eine rationalistisch-metaphysische Denkfigur, ein jelinekscher Topos – geht nicht zusammen). Brigitte sieht das aber anders, wie ihre Schöpferin weiß: „Brigitte. Wenn man musiziert, ist man fast ein Gott, weiß sie, dann durchschaut man komplizierte Zusammenhänge, das differenzierte [sic! B.L.] Auseinanderhalten von Violin- und Baßschlüssel und verschiedene Tonarten z.B.“ (1,55). Die Doppel-Tripelgängerin der Erzählerin-Autorin-Rednerin bekommt vielleicht sogar im zweiten Kapitel eine Quadrupelgängerin, denn immer wieder fokussiert die Erzählerin sie, wie sie auf der Straße einen Fetzen Papier aufhebt (2,2), von dem es heißt: „der Riß einer grausamen oder nachlässigen Hand geht nämlich genau durch ein Gesicht hindurch“. Die Spaltung und *Multipliiierung* (Derridas Falte, *pli*) aller Identitäten (z.B. die der Psychoanalyse in Bewusstsein und Unbewusstes) ist hier ins Bild gesetzt, und noch weiß der/die LeserIn nur, dass es „das Gesicht einer älteren Frau, schätze mal so zwischen 40 und 50“ (2,3) ist. Das Erzählen als „Gödelisierung“ von Original und Fälschung oder sogar als Simulation (statt Schöpfungsakt?) bedeutet auch, dass die Realität zur Ware geworden ist; das ist sie schon in der Hyperrealität der Medien, wo alles konsumiert wird, und von Konsum war auch hier schon die Rede. Das Erzählen/Reden nämlich, als Kopie *und* Fälschung des ontologisch

Seienden (wobei dann auch diese Opposition aufgehoben ist: Reden *ist* Präsenz, Anwesenheit des Logos – Erzählen *macht* ihn wieder präsent), wird auch von der Erzählerin-Autorin-Rednerin in seinem Warencharakter betont: „Die Preise für Realitäten sind nicht sehr hoch“ (1,33), „denn ich bin immer schon von den in der natürlichen Einstellung verharrenden und den Menschen selbstverständlichen Wirklichkeiten ausgegangen“ (1,33), was (mindestens) zweierlei bedeuten kann: Sie ist ausgegangen von der „zweiten Natur“, die die gemachte Wirklichkeit nun einmal ist, die wir aber für die natürlich halten (muss ich auf Roland Barthes hinweisen?); und sie ist ausgegangen von der Spaltung der Wirklichkeit, die zugleich ihre *Multiplizierung* ist. Wenn aber gespaltene Wirklichkeit, dann *doublierte*, dann *wiederholte*: Das Schreiben ist immer *eine Wiederholung* (wenn das so ist, ist dann nicht die dreieinige Autorin von ihrer Gotteskonkurrenz freigesprochen auf ewig? Kein originäres Schöpfertum, sondern alles Wiederholung, vielleicht sogar schon bei Gott höchstpersönlich), eine dekonstruktivistische Iteration. Aber das wiederum ist ein möglicher Dorn in den Augen der LeserInnen: „und da schreien sie schon wie am Spieß: Wiederholung, Wiederholung, immer dasselbe, bitte wenigstens anders dasselbe!“ (2,9) Ja, ganz genau: „anders dasselbe“, das ist es. Es ist eben auch ein Gespenst, das Erzählen, ein Wiederkehrendes, *das* Wiederkehrende, und da sind wir wieder bei der schon zitierten Stelle: „wiederkehren, man muß ja immer wieder kehren, aber Dreck kommt zuverlässig zurück“ (1,5). Und nun schlägt das parodistische Erzählen sogar um ins Pasquill, die Schmäherei an die LeserInnen, die ja immer wieder den ganzen (bisherigen) Roman über angedredet worden sind (jetzt wenig freundlich): „Schnauze! Hier spreche ich, endlich, und ich bin ganz bei mir [also ist sie nicht bei ihrer Stellvertreterin Brigitte, B.L.], wenn auch ohne Trost, denn bei Trost bin ich nicht“ : „doch ist es meine Pflicht, das hier zu schreiben, es ist geradezu mein Beruf, meine Berufspflicht“ (2,9). Elfriede Jelinek persönlich, wenn auch nicht privat? Elfriede Jelinek *mitten* im Thema ihres *Privatromans* (als gäbe es nur ein Thema, ha! Die Einheit hat ein für alle Mal abgedankt), dem Thema der einen der sieben Todsünden, um die es geht – den Neid? Ich sehe noch nicht, wie alle diese Themen zusammengehören (aber regiert nicht im Erzählen-Reden die Heterogenität, die nicht mehr zu bündelnde Vielheit statt der Einheit?), wie also die sterbende Stadt mit ihren Bemühungen um den Fremdenverkehr und ihrer Historie, die Ermordung der fremden jüdischen Zwangsarbeiter im Erzberg, wie das alles zusammenhängt mit Brigitte K., der Geigenlehrerin, und wie die wiederum verstrickt ist mit dem allen und mit der Erzählerin-Autorin und alles zusammen mit dem Neid. Aber das kann und muss ich auch noch nicht durchschauen.

Aber wenn *Privatroman* auch große *Confession* heißt (Augustinus, Rousseau), dann gibt es ein großes Bekenntnis ja jetzt schon, wenn nämlich die Erzählerin-Autorin-Rednerin im zweiten Kapitel sagt (und spricht sie da persönlich, privat, aus Berufspflicht oder Berufsethos?): „O wie ich die Lebenden beneide, so, jetzt ist es raus, dafür das Ganze, ich beneide die Lebenden!“ (2, 13) Und natürlich werde ich darauf zurückkommen.

3. Das Spiel mit Ort, Platz, Stelle, Stellvertretung: Der „Ort der Erzählung“ und der „Ort des Erzählen-Redens“

Der Ort der Erzählung ist also (modellhaft- verfremdet) die Stadt Eisenerz („ehemalige [...] Erzstadt“ 1,44) in der Steiermark, *inmitten* der Eisenerzer Alpen und des Hochschwab (Elfriede Jelineks Provinz, die die Welt bedeutet). Zur Gemeinde gehört ein malerischer grüner Bergsee (mit einem Gasthaus am See, um das sich dubiose Geschichten ranken, die wir aber bestimmt noch genauer erfahren werden, 2,7), der also im Text eine Rolle spielt und dessen Namen, Leopoldsteinersee, die Erzählerin-Autorin nicht nennen möchte (auch in *Gier* gab es so einen See). Vielleicht entspricht diesem Ort die etwas unheimliche Denkfigur des ersten Satzes des Romans: „Kleine Lebenswelten stürzen nach außen, die dazupassenden Lebensweisheiten nach innen. In der Mitte treffen sie einander“ (1,1). Eine imaginäre Ortsbeschreibung ist das nämlich insofern, als es um eine *Mitte* geht (*inmitten* der Alpen: und tatsächlich hieß der Ort einmal *Innerberg*; und auch in *Wolken.Heim*. geht es um eine Mitte: „Da glauben wir immer, wir wären ganz außerhalb. Und dann stehen wir plötzlich in der Mitte.“) Unheimlich ist die Denkfigur, weil das, was nach außen stürzt (die „Lebenswelten“) und das, was sie beschreiben (!) könnte (was „nach innen“ stürzt), einander unweigerlich verfehlen müssen. Der Ort der Erzählung wird so zum Ort des Erzählens, und dieser Ort wäre ein imaginärer Ort, ein U-Topos, ein Nicht-Ort. Nun ist der Ort der Erzählung zunächst „real-fiktiv“, also kein Nicht-Ort, sondern ein Noch-Ort, wenn auch ein sterbender. Gleich zu Beginn des Romans werden die touristischen Aktivitäten der Gemeindeverwaltung hervorgehoben (und die Inkommensurabilität zwischen dem massiven Anwerben von Fremden und der Ermordung anderer Fremder, der fremden Zwangsarbeiter am Präbichl 1945, konstituiert „den“ Roman), denn die Stadt ist eine der *shrinking cities* (wie es z.B. auch die Städte des Ruhrgebietes in Deutschland nach dem Strukturwandel sind). Bis in die achtziger Jahre florierte die Stadt allerdings durch den Erzberg (verwaltet von der Oesterreichisch-Alpinen Montangesellschaft, wie mein „Gucki“ mir sagt); aber mit der weltweiten Krise der Eisen- und Stahlindustrie begann sie zu schrumpfen und zu sterben. Die

„Vermarktung von Kultur und Geschichte“, beispielsweise mit dem Schaubergwerk im Erzberg, wird dann auch von der Erzählerin-Autorin so kommentiert, dass Kultur und Geschichte, „ausgerechnet an so einem Ort, plötzlich zusammengefügt werden wie kurzgeschlossene Drähte“ (1,1), das muss „zischend zurückschlagen“, d.h. – auch sie verfehlen einander. Und so wird das Unterfangen der Gemeindeverwaltung, die „der Stadt ein neues Bild ihrer selbst“ vorschlägt, gleichsam als Nach-Holocaust-Kosmetik, als Akt der Verdrängung, geißelt: „Ein Bild ist kein Spiegel, daher erkennen sich die Menschen darin nicht“ (1,1). Den Spiegel statt des geschönten Bildes hält aber die Autorin-Erzählerin-Rednerin der Stadt (damit uns allen) vor: Sie höhnt über die „Fremdsportarten“ („Wir fokussieren das öffentliche Interesse auf das Langlauf-Loipenprojekt“, 1,3), spielt mit „Spaßfaktor“-Kategorien, den Geld-Heuschrecken (Fonds), die dort einfallen und alles kahlfressen, vor allem den Wohnraum, der so viele Leerstände aufweist, die den Spaßprojekten weichen müssen: Es ist allerdings die „Heuschrecke Zerberus“ (kein „Heimchen“), genannt nach dem Höllenhund, der die Unterwelt bewacht und keinen Toten herauslässt. Bei Jelinek aber werden die Toten wieder lebendig, sie werden „herausgelassen“. Kein Höllenhund kann sie zurückhalten, die Erzählerin-Autorin-Rednerin gibt ihnen ihren Ort, ihren Platz, ihre(n) Stelle(nwert: die Werte!) zurück. Ihr Leben, ihren Platz im Leben, kann sie ihnen nicht zurückgeben, das vermag sie selbst als Gott (Göttin) nicht, und schon gar nicht an einem Ort, in dem alle dafür sind, „daß der Ort vergrößert werden muß, damit die Leute ihre Freizeit, und sie haben nur Freizeit, dort, wo dann Platz wäre, hinwerfen können“ (1,3): „Aber die Stadt stirbt trotzdem“. In diesem Ort kann man froh sein, wenn man eine „Stelle“ hat, wie Brigitte K. an der Musikschule; aber viele haben keine Stelle: „schaffen Sie also auf der Stelle Stellen, ich meine Arbeitsplätze“ (1,30). Jelinek spielt mit der Toponymie, der Topologie, mit den Orten, Plätzen, Stellen (und mit der U-Topologie) ebenso wie mit dem Umgebenden: „Also so eine Gegend ist etwas ganz Spezielles“: Sie ist es, weil die Menschen sich über Jahrhunderte mit dem „Eisenunwesen“ „beschäftigt haben, bis sie selbst [...] zu jenem Substandard D geworden waren, das ist ein sehr hartes Wort und ein sehr hartes Wesen“ (1,10) und hieß es nicht in 1,1: „Lesen Sie, daß ich dem Substandard zuzurechnen bin“, denn man rechnet ihr ja nichts zu – the author, the shrinking city?

Der Ort der Erzählung ist der Ort des Sterbens, der Ort des Todes, der Ort des Todesmarsches von 1945. Der Ort des Erzählens, der Ort des Schreibens und Redens ist die Klage und zugleich die Anklage (und E.J. spielt auch auf die Tatsache an, dass Klage gegen sie, die Autorin, erhoben und wieder zurückgezogen wurde, und zwar wegen Verletzung des Persönlichkeitsrechtes betreffs des Stücks *Ulrike Maria Stuart* – wieder eine Manifestation der

Autorin Jelinek persönlich in ihrem *Privatroman*, aber keine des Privaten): „Ich klage an und werde verklagt“ (1,17). Der Ort der Erzählung und der Ort des Erzählens bilden keine Dichotomie, denn beide „sind“ der Ort der Gespenster: „da sind sie nun, die Gespenster des nennen wir ihn Bichlsteins“ (1,17), und dabei geht es nicht mehr um den „Wassermann“ (1,2), dem der Sage nach die Dörfler das Eisen verdanken, sondern um „das Massaker der Bichlsteiner Blumännchen, von Erzer Volkssturmmännchen“ (1,17), wobei Jelinek die Morde in die ironisch-anheimelnd-schauerliche Form alter Sagen kleidet (so werden sie Folklore). Der Klage- und Anklagecharakter ihres Textes ist dadurch aber nicht etwa aufgehoben. Im Gegenteil: Die Erzählerin-Autorin-Rednerin beharrt darauf, obwohl die Klage schon so oft geführt worden sei, vielleicht umgekehrt proportional zu dem hartnäckig anhaltenden „Verschweigen“ der Bewohner. Um dieses „Schweigen“ aber geht es ihr? Und obwohl „es sich nicht ziemt [...] für den Dichter, etwas in den Mund zu nehmen, was andre längst ausgespuckt haben“ (1,17), wird sie ihrerseits ihr Schweigen nun brechen und den Ort beschreiben, den Hans Lebert in der *Wolfshaut* sogar „Schweigen“ genannt hat und in dem sich das Massaker abspielte, der „Blutrausch“ von 1945. Elfriede Jelinek wird diese Geschichte noch einmal ausgraben („und sie gruben und gruben und gruben“ – Celans *Todesfuge* verschiebt sich in ihrer Bedeutung im Textzitat des Romans, seiner Wiederholung, noch einmal), auch wenn sie keine „Geschichte“ davon erzählt. Vielmehr scheint der Ort des Erzählens zu einer „Leerstelle“ (1,23) geworden zu sein, nicht nur zu dem Ort, der sich leert, weil er sich entvölkert, sondern auch zu einer „Leerstelle“ der Erinnerung. Und wo keine Erinnerung, kein Gedächtnis ist, da ist auch kein Erzählen mehr möglich? Das Gedächtnis hat die Geschichte (Historie) verdrängt und damit das Erzählen von (schönen, schaurigen, konstruierten, wahren etc.) Geschichten. Elfriede Jelinek aber will „in eine Leerstelle vorstoßen“ (1, 17, S. 23), nicht allein in die Leerstelle der Erinnerung, sondern auch in die Leerstellen der Gegenwart, die ja noch nicht erinnert, aber bewusst wahrgenommen und zu der erinnerten Geschichte immer in Bezug gesetzt werden müssen. Eine dieser Leerstellen heißt: Tourismus-Vermarktung-Profit-Geschichtsklitterung. Und sie ist dazu da, gefüllt zu werden (wenn die Leere nicht potentielle innere Fülle ist –also keine Mülldeponie –, schreit sie nach Füllung von außen) . Denn, so will es „der Tourismus“, die Fremden sollen kommen, aber natürlich keine „Todesmarschierer“, „außer sie machen den Tod zu einer Touristenattraktion [...], einer BELEBUNG DES ORTES“ (1,17, S. 23): Solche Paradoxa sind die ‚Kinder‘ der dekonstruktiven (Nicht-)Methode, des dekonstruktiv-ironischen Schreibens, *das ein Reden ist, aber kein Erzählen*, und das alle Doppelbödigkeiten des Sprechens ausschöpft, bis das Heimischsein im Zählen und Erzählen ins Unheimliche

umschlägt: „Es sind so viele Menschen gestorben, und seit 1914 ist ihr Tod überhaupt Programm, er kann so schnell hergestellt werden wie nicht einmal das Eisen, das ja erst mal geschmiedet werden muß [...]. Der Mensch ist Gras und hat nur wenig Freuden, solange er lebt. Aber im Tod, oho, da geht es erst richtig los“; denn da erwarten den Menschen nicht nur schöne Jungfrauen und überhaupt paradiesische Zustände (Kaufparadiese allerdings vielleicht doch nicht?), sondern sie sind dort auch nie allein (der Joseph-Conradsche-Horror), sie können sich immer mit anderen zusammentun: „wenn sie einmal tot sind, da sind sie unter so vielen Menschen, da ist dauernd Partytime“ (1,47). Also die Fremden, die kommen sollen, sollen auch den Ort „leerkaufen“ (1,17, S. 26), denn die Stadt, auch ein „Totenort der Industrie“ (1,39), braucht den Konsum, wenn sie überleben will. Diese Stadt ist allerdings (wie der „Ort des Erzählens“ selbst) ein „verlorene[r] Ort“ (1,41). Denn in Elfriede Jelineks Narratologie ist der Ort des Erzählens ein ja „Totenort“, ein Nicht-Ort: Ihr Erzählen *ist* kein Erzählen, „wie Sie natürlich längst gemerkt haben.“ Und sie fährt fort: „Also es ist irgendwie unnatürlich, wenn man nicht erzählen kann, damit hört die Schicksalhaftigkeit auf, die Schicklichkeit auch“ (1, 49/50). Das Erzählen kann nur noch ein Reden (der ‚rhetorische Roman‘) sein, wenn die Geschichte nicht mehr Schicksal ist. Vielleicht aber kann es noch eine Selbstvergewisserung sein (*Privatroman*)? Das Reden-Nicht-Erzählen ist in jedem Fall noch viel mehr; es ist das narratologische Cogito einer Autorin, der nicht die Geschichte, aber die Geschichten abhanden gekommen sind: „Ich tu es erst, seit ich bin, flach wie eine Scheibe, kopflos wie nach drei Minuten abgespülte Haarkur“ (1,55). Das Reden ist es, das den Ort des Erzählens konstituiert, den ich nun eigentlich konsequent den Ort des Redens nennen müsste. Denn dieser Ort des Redens führt nicht linear an ein Ziel, denn ‚es gibt‘ (die Nicht-Ontologie oder die flache Ontologie) kein Arche/Telos mehr. Dieser „Ort“ der Rede ist der Ort der Un-Ein-deutigkeit, der Ort der Ununterscheidbarkeit: „Könnten wir jetzt nicht die ganze Umgebung gleich mit einbeziehen (wo nur Leere herrscht, kann man Den Ort und Die Umgebung nicht mehr unterscheiden, sowieso nicht)“ (1,60): Das Reden ist der Ort der *Herstellung* der Ununterscheidbarkeit, die so nicht einen Gegenort, sondern den Ort der *Aufhebung* der Differenzen, des Für und Gegen (Wider), des Rationalismus, der Logik, der Eindeutigkeit, des einen Sinns, der Linearität der Zeit (Und dann? Und dann?), also den Ort der Wiederholung (der nicht-identischen Iteration) installiert. *Das so verstandene Reden (die Wiederholung) wird paradoxerweise zum stellvertretenden Ort des Erzählens.* Noch einmal: Ist solch ein Reden das Wirr-Reden gegen das Vernünftig-Reden? Wenn es um Gödelisierung geht, dann gilt: Der Ort der Rede ist der Ort der aufgehobenen (verschobenen) Differenz zwischen diesen beiden insofern, als jedem Wirr-Reden seine Vernunft und jedem

Vernünftig-Reden sein Irrationalismus eingeschrieben ist (wir wissen das doch spätestens seit Horkheimer-Adornos *Dialektik der Aufklärung*, und doch wissen wir es nicht). Die Verkehrung und Verschiebung rationalistischer Dichotomien (Differenzen) führt auch das oben aufgestellt *Versus ad absurdum*. Wer redet, tritt offenbar auf der Stelle (Ort, Platz). Wer redet, steht von vornherein auf dem Platz, der schon besetzt ist: Elfriede Jelinek hat es in ihrer Rede zum Büchnerpreis 1998 ausgeführt (sie kommt in ihrer Nobelpreis-Rede 2004 darauf zurück). Und da das so ist, dass der Platz des Redens immer schon besetzt ist, ist der Ort des Redens ein Ort der Stellvertretung: Im „Ort des Redens“ gibt es nicht, wie in der sterbenden Stadt, ein „Rückbauprogramm“, „damit es noch mehr Sinn gibt“ – „den Sinn, er gehört mir, ich setze ihn mir nämlich an die Stelle meiner Sinne ein“ (2,9). Der Sinn „ist“ das *Supplement* (Derrida) der Sinne. Und da er nur Supplement ist, Ersetzung und Ergänzung, ist das, was er „ist“, nicht ein „Wirklichkeitsgehäuse[...]“ (ach, Hieronymus im Gehäus), sondern „ein wackliges Wirklichkeitsverhältnis“ (2,12). Was ist eine supplementäre Ontologie? Sie stellt das, was „ist“, zugleich wieder in Frage oder eben in ein „wackliges Wirklichkeitsverhältnis“. Die Erzählerin-Autorin-Rednerin steht da mit leeren Händen („ich habe nichts, keinen Gegenstand“ des Erzählens, auch nicht sich selbst), und so nimmt sie z.B. den ausgeweideten Berg als Gegenstand, aber er ist nur Supplement: „er steht hier an meiner Stelle, und daher darf ich fort sein und bleiben“ (2,7) – ein *Privatroman*, in dem die Rednerin anwesend-abwesend ist: „niemand erfährt diesen Berg auf einer so sinnlichen Ebene wie ich, auch wenn er dieselben Eindrücke empfängt wie ich, niemand, wer folgt mir?“ (2,15)

4. *Zeit und Erzählung* – Zeit und Rede

Die *Bekenntnisse* des Augustinus, ich komme darauf also jetzt zurück, enthalten im elften Buch seine berühmte Philosophie der Zeit: „Die Vergangenheit existiert „nicht mehr“, die Zukunft „noch nicht“. Die Gegenwart selbst, jener flüchtige Moment zwischen einem zweifachen Nichts, löst sich ins Nichts auf. Die reale Zeit hat kein Maß, keine Dauer, keinen Sinn. Was also ist die Zeit? Augustinus sieht sie als einen Prozeß der menschlichen Psyche“ (Metzler-Philosophie-Lexikon). Wenn Zeit also bei und seit Augustinus „unlösbar verbunden [ist] mit der Existenz rationalen Bewußtseins“ (ebenda), so hebt Jelinek nicht erst mit dem „demokratisch“-öffentlichen Internet-*Privatroman*-Zwitter diesen Zeitbegriff auf, der auch noch bei Kant, bei Bergson und anderen eine große Rolle spielt. Auf welche Weise tut sie das? Zunächst einmal definitorisch: „[...] wenn Sie durch ein Wurmloch zwischen Raum und Zeit vorstoßen, dann kommen Sie zum Ausgangsort zurück, bevor Sie überhaupt abgereist

sind, sehen Sie, und genau so fühle ich mich beim Schreiben“, d.h. „so, als wäre ich noch nicht mal losgefahren [...], denn ich hab solche Angst, mich von der Stelle zu bewegen, vielleicht damit ich nicht in so ein Wurmloch falle und die Zeit aufhebe, vielleicht hebe ich deswegen auch alles auf, auch ausgespuckten Kaugummi“ (1,13), der ihr dann wieder zum Verdichten des Wurmlochs dienen könnte. Der Gegenstand der Erzählung – ein „ausgespuckter Kaugummi“? Jedes Zitat, das in ihrer gesamten Literatur ja immer wieder und auch im Internet-Roman entstellt oder im Wortlaut belassen wiederverwendet, also einem geistigen recycling zugeführt wird, wäre übrigens so ein aufgehobener „Kaugummi“ (bei Derrida heißt das „Reste“, so wie bei jedem Verstehen ein nicht codierbarer semantischer Rest bleibt). Böser kann die Selbstironie dieser Erzählerin-Rednerin nicht sein, denn sie steckt ja eigentlich längst selbst als Wurm in dem Wurmloch der Zeit – und kriecht zurück an den Ausgangsort, an dem sie immer schon ist. Die Zeit „aufheben“, das hat speziell seit Hegel diesen pluralen Sinn von „bewahren“ (also unvergänglich machen) und „vernichten“, ungeschehen machen. Das Wurmloch des Erzählens gehorcht wie der Ort als Supplement der Ontologie, der Narratologie des Gespenstes, des Sein- und Nichtseins, des Überallsein-Könnens, des Ort-und-Zeit-Durchdringen-Könnens (was ein Gespenst ja kann). Denn es führt zurück in die Vergangenheit, d.h. es ermöglicht die Zeitreise, ohne dass man reisen müsste. Und so kann diese Autorin an den Raumzeitpunkt der nationalsozialistischen Verbrechen reisen, nach Eisenerz, in den Erzberg, in das Jahr 1945, in eine Zeit, in der der „Wurm drin“ war (1, 57). So ein Wurmloch katapultiert einen geradewegs zu den „Geister[n] der Vergangenheit“, „die wir nicht loswerden“ (1,14). Und das ist viel wichtiger für diese Erzählerin-Autorin-Rednerin, als in die Zukunft zu reisen: „Ein normaler Mensch, der mit normaler Lichtgeschwindigkeit reist, wäre nach seiner Rückkehr in die Welt schon viel weiter in der Zeit“; und da erhebt sich in der Tat die Frage: „(warum sollte er das wollen, frage ich mich? Damit er das entsetzliche Fernsehprogramm in dieser Zeit nicht zu sehen braucht?)“ (1,14) Das Wurmloch, diese „dünne Röhre in der Raumzeit“ (Hawking), ist in jelinekscher Bedeutungsverschiebung auch eine Aufhebung des Erinnerungslochs („hier haben wir nur Löcher, keine Lücken“, 1, 17, S. 22). Es ist das Dazwischen, das der Ort des Erzählen-Redens ist, das „Zwischen“ zwischen Gegenwart und Vergangenheit: „Doch dazwischen – auf das Dazwischen kommt es manchmal mehr an, damit etwas beim Leser ankommt – habe ich alles erklärt, was zu klären war in meiner privaten Kläranlage“ (1,46). Und hier meint das Private auch die Freiheit, dieses Dazwischen zu (be)schreiben, in das Wurmloch hineinzufallen oder hineinzukriechen. Wenn man immer wieder in das Wurmloch der Gespenster-Ontologie-Narratologie fällt/kriecht, dann kann man nicht von der Stelle kommen, sondern fängt immer

neu an (1,45). Es kann sich bei solchen Zeitreisen keine Handlung entwickeln, die hoffnungsvoll-teleologisch immer fortschreitet, das Vergangene hinter sich lassend, der Zukunft zugewandt. Diese Autorin schreitet nicht fort (d.h. erzählt nicht linear), sondern fällt auch erzählend-redend immer wieder zurück. Und durch dieses immer wieder Zurückfallen oder vielmehr gar nicht wirklich Vorankommen wird auch die Geschichte, die Fabel, das, was Aristoteles in seiner *Poetik* den Mythos nennt, zum bloßen Rest, zum Rest des Toten (Vergangenen), zum buchstäblichen Rest der Toten, zum Skelett. Paul Ricoeur formuliert das in seinem Werk *Zeit und Erzählung*(Bd. II) so: „Es gibt einen verschwiegeneren Grund für die Reduzierung des Fabelbegriffs auf denjenigen des bloßen roten Fadens der Geschichte, des Schemas oder Resümees der Vorfälle. Daß die Fabel – auf dieses Skelett reduziert – als äußerer Zwang, ja als künstlich und schließlich als willkürlich erscheinen konnte, beruht darauf, daß seit der Entstehung des Romans und bis zum Ende des goldenen Zeitalters im 19. Jahrhundert ein wichtigeres Problem im Vordergrund stand als das der Kompositionskunst: das nämlich der *Wahrscheinlichkeit*. Die Ersetzung eines Problems durch ein anderes wurde dadurch erleichtert, daß die Eroberung der Wahrscheinlichkeit unter dem Banner des Kampfes gegen die „Konvention“ erfolgte [...]“ – gegen das, was man in Epos, Tragödie und Komödie unter „Fabel“, also Handlung, verstand. Hier nun, bei Ricoeur, haben wir alle die Stichworte: Anstelle von Wahrheit haben wir Wahrscheinlichkeit; anstelle von Fabel haben wir das „Skelett“ der Fabel. Was hier entworfen wird mit dem An-Stelle-Von ist schon in nuce die supplementäre Ontologie eines dekonstruktivistischen Schreibens der Reste. Und zwischen „Schrift“ (*différance*) und Rede hat Derrida noch nie einen Unterschied gemacht. Die Differenz wird so zur Wiederholung. Und deswegen stehen bei Elfriede Jelinek die Toten wieder auf; denn jede Auferstehung ist eine Wiederholung, damit die Differenz zwischen Tod und Leben nicht mehr sei. Und Erzählen wird zu einem gespensterhaften Wiedergängertum „der unmöglichen Wiederkehr“, wie es bei Derrida heißt (*Schibboleth*), denn für die Toponyme (das „Eisenerz“ des Romans), die Namen aller Orte, an denen Einzigartig-Unwiederholbares geschehen ist, für die Daten (1945), in die sich Unwiederholbares eingeschrieben hat (auch der Selbstmord des Bankers, von dem wir noch nicht so viel wissen), für Ort und Zeit, für alles „Zeit-Werden des Raumes und Raum-Werden der Zeit“ (Derrida, *Randgänge*) gilt das Nicht-Gesetz der *différance* (der Aufschiebung, der Verschiebung aller Differenzen, der Wiederholung): „Indem sie das absolut Einzigartige festhalten und vermerken, müssen sie sich ent-kennzeichnen (*se dé-marquer*) und gleichzeitig, *auf ein Mal (à la fois)*, durch die Möglichkeit des erinnernden Gedenkens sich ihrer selbst entledigen. Sie haben nur in dem Maß die Fähigkeit zu markieren, wie ihre

Lesbarkeit vermag, die Möglichkeit einer Wiederkehr anzukündigen [...], die gespensterhafte Wiederkehr dessen, was einmalig ist auf der Welt und deshalb nicht wiederkehren kann“ (*Schibboleth*). Elfriede Jelineks Sprechen ist eine solch gespensterhaftes Wiederkehr dessen, was (so, wie es einmal war,) nicht wiederkehren kann, sich aber gespenstisch-mahnend immer wiederholt.

Fortsetzung folgt?