

Gdańsk 2015, Nr. 32

Anne Schülke

Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

Brocken und Schnipsel. Elfriede Jelineks Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970)

Snatches and snippets. Elfriede Jelineks essay „Die endlose Unschuldigkeit“ (1970). Jelinek implements the essay’s epistemological mode of experimentation and, at the same time, puts it into perspective. She combines fragments of different texts, but she does not use the cut-up technique to uncover a hidden structure or to privilege certain texts and voices within a frame narrative. The essay shows mass media’s tendency, as well as that of academic narratives, to freeze in myths. Everyday language and critical or theoretical writing alike accumulates and breeds preconscious conceptions and desires. Jelinek uses the aesthetic strategies *crack* and *disruption* to confuse binding patterns of perception and activate the reader.

Keywords: Elfriede Jelinek, cut-up technique, fragment

Jelinek realisiert und relativiert den essayistischen Erkenntnismodus des Experimentierens gleichermaßen. Sie montiert Auszüge aus verschiedenen Referenztexten, aber sie nutzt die Cut-up-Technik nicht, um eine verborgene Ordnung sichtbar zu machen oder innerhalb einer Rahmung verschiedene Stimmen und Textteile zu hierarchisieren. Der Essay führt vor, dass sowohl massenmediale als auch theoretische Schreibweisen die Tendenz zur mythischen Erstarrung haben. Sowohl in der Alltagssprache als auch in kritischen oder theoretischen Schreibweisen sammeln und vermehren sich vorbewusste Vorstellungen und Begehren. Jelinek verwendet die ästhetischen Strategien des Bruchs und der Unterbrechung, um verbindliche Wahrnehmungsmuster zu irritieren und die Leserin zu aktivieren.

Schlüsselwörter: Elfriede Jelinek, Cut-up-Technik, Fragment

Ein Brocken ist ein unregelmäßig geformtes, von etwas abgebrochenes Stück. Das Wort verweist auf romantische Wissenschaftskritik:¹ „Wahrheiten, Grundsätzen, Systemen bin ich nicht gewachsen. Brocken, Fragmente, Grillen, Einfälle.“² Der romantische Kritiker be-ruft sich auf die irrationalen und gefühlsmäßigen im Menschen und in der Welt wirksamen

¹ Den Hinweis auf den Text ‘Brocken’ von Johann Georg Hamann und die romantische Ästhetik des Fragments habe ich während der Tagung „Der deutschsprachige Essay und Essayismus von der Romantik bis zur (Post)Moderne“ von Sarah Scheibenberger aufgenommen.

² Johann Georg Hamann, Briefwechsel 1751–1759, hg. v. Walther Ziesemer, Wiesbaden 1955, Band 1, S. 431.

Kräfte. Er führt das eigene Recht und den unhintergehbaren Eigenwert des Individuellen ins Feld. Prozesse erklärt er nicht als mechanische und statische Vorgänge, sondern erkennt den dynamischen Charakter jeder lebendigen Entwicklung. So glaubt auch der Philosoph Johann Georg Hamann nicht an die diskursive, kausal beweisende Vernunft. „Wir leben hier von Brocken. Unsere Gedanken sind nichts als Fragmente. Ja, unser Wissen ist Stückwerk.“³ Hamann nimmt als metakritischer Aufklärer seinen Platz im Pantheon der Philosophiegeschichte ein. Manchmal setzt ihn ein Kritiker um, und er findet sich als irrationalistischer Rebell neben Jacobi wieder. Dem steckt er Zettel zu, auf denen er die Gegensätzlichkeit von Sinnlichkeit und Intellekt in Frage stellt. Denken und Sprechen sieht er in einen intimen Zusammenhang gestellt. Vernunft ist Sprache. Auch den Zufall vergisst er nicht: „Mein Gedrucktes besteht aus bloßem Texte, zu dessen Verstande die Noten fehlen, welche aus zufälligen audits, visis et lectis et oblitis bestehen.“⁴ Vom Leser wird erwartet, dass er Fehlendes ergänzt, dass er sucht, nachschlägt und findet und dabei einen Erkenntnisprozess erlebt. Sind wir heute also die idealen Leserinnen? Wir können mit unseren Tablets voller digitaler Bibliotheken alles suchen und finden. Wir haben Zugang zu allen fehlenden Noten und Stimmen und können in einer transparenten Gesellschaft jede Lücke schließen. Mich beschäftigt auch, wieso wir so hartnäckig daran arbeiten, Unfertiges und nicht Zusammengehörendes doch noch zu einer sinnvollen Einheit zu bringen. Im folgenden werde ich ausgehend von Elfriede Jelineks Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ über diese Fragen nachdenken.

„ich tue nichts als brocken hinwerfen oder tritte austeilen. ich ordne nichts.“⁵ Elfriede Jelinek positioniert sich in ihrem Essay im Verhältnis zu Autoritäten wie Roland Barthes, den Massenmedien und der Werbung. Der Essay erscheint 1970 in der Anthologie „Trivialmythen“ im März Verlag. Der März Verlag mit seinem gelb-rot-schwarzen Erscheinungsbild ist schwer zu übersehen und schreibt bundesrepublikanische Verlagsgeschichte. Sein Erfinder Jörg Schröder erinnert sich daran, den plakativen Umschlag aus der Bastardschrift „Fette Block“ entwickelt zu haben. Eine Schrifttype, so weiß er, die auch bei Dada-Typographen beliebt war.⁶ Er schnippelt, vergrößert, klebt und setzt schließlich den März-Schriftzug in Knallrot auf das Cover in Knallgelb. Darüber in Schwarz den Titel: Trivialmythen. Herausgeberin Renate Matthaei, damals Lektorin bei Kiepenheuer & Witsch und gut mit Schröder bekannt, schreibt im Sommer 1969 Briefe an die Schriftstellerinnen und Schriftsteller Urs Widmer, Friedericke Mayröcker, Ror Wolf, Bazon Brock, Rolf Dieter Brinkmann und auch an Elfriede Jelinek:

³ Johann Georg Hamann, Brocken. Eine Auswahl aus seinen Schriften, hg. v. Martin Seils, Wuppertal 1987, S. 72.

⁴ Johann Georg Hamann, Briefwechsel 1786–1788, hg. v. Walther Ziesemer, Frankfurt am Main 1979, Band 7, S. 9.

⁵ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 49.

⁶ Vgl. Barbara Kalender/ Jörg Schröder, Der März Verlag. Geschichte und Geschichten, in: Jan F. Bandel (Hg.), Immer radikal, niemals konsequent. Der März Verlag, erweitertes Verlegertum, postmoderne Literatur und Business Art, Hamburg 2011, S. 12–13.

„Ich möchte Sie dafür gewinnen, an einem Buch mitzuarbeiten, das ich für den März-Verlag plane: Generalthema ‚Trivialmythen‘ (um es einmal so zu nennen). Ich skizziere Ihnen schnell, woran ich dabei denke: es sollen Texte sein, die die Gattung Essay umfunktionieren. Folgende Themen oder besser Stoffkomplexe wären denkbar: Idole (Sport, Musik, Film, Fernsehen, Hochadel), Film (Kassenschlager, Aufklärungs- und Werbefilme, beliebte Fernsehserien), Literatur (pornographische Romane, Magazinhefte, Serien wie zum Beispiel Jerry Cotton, Aufklärungsliteratur), modische Tendenzen in Kleidung, Verhalten, Konsum. Sie können das beliebig erweitern.“⁷

Jelinek nimmt diesen Aufruf wörtlich und Matthaeci ist mit dem Ergebnis wohl recht zufrieden, wenn sie im Vorwort schreibt:

„Ich stellte mir ein Buch vor, das den medialen Abfall, der sich am Rand unseres Bewusstseins, gewollt oder ungewollt, speichert, aufnimmt und einen neuen Umgang mit ihm probiert. Keine Analyse, keine Illustration, sondern Techniken, vom Gegenmythos der Subjektivität inspiriert, in denen sich Imagination, sonst in dem Material der Zwecke fixiert, freispielt wie auch die Kritik, die die Reize als Reize zeigt und umdirigiert. [...] Insgesamt ist das, was vorliegt, ein Konzentrat der Oberfläche, die, gerade weil sie sich als Oberfläche versteht, auch mehr ist: Poesie und Polemik.“⁸

An wen schreibe Matthaeci heute? An Juli Zeh, Navid Kermani, Kathrin Röggla und Dietmar Dath? Und was für ein Buch stellte sie sich 2014 vor? Heute ist medialer Abfall von allen für alle jederzeit verfügbar und lässt sich durch die buchstäblich kinderleichte Bedienung selbstreinigungsfähiger Oberflächen kombinieren und umlenken. Mit Apps wie Snapchat werden – zumindest vordergründig – Texte und Bilder nach Sekunden zerstört. Der mediale Abfall frisst sich scheinbar selbst auf. Aus Langeweile oder Nährstoffmangel werden die eigenen Reste verzehrt.

1970 stapelt Jelinek in der Manier des Messies eine Menge Heftchen, Klassiker und Illustrierte vor dem Röhrenbildschirm. Sie zappt, bevor die Fernbedienung zum technischen Standard wird, zwischen kaum mehr als zwei Kanälen hin und her. Der Essay entsteht zu einer Zeit, in der mit Teppichmesser und Schere Collagen entstehen, in der Grenzüberschreitungen zwischen Stilen und Themen Zukunft versprechen oder zumindest provozieren. Die Montage von O-Ton und Dokument hat eine politische Kraft. Leslie Fiedler, so schreibt Georg Stanitzek, rät 1968 „zu komischen, vulgären, ja kindlichen Stillhaltungen sowie zu Themen aus dem Bereich des Subversiven und Trivialen – Sex, Drogen, Indianer.“⁹ Jelinek pariert. Ihr Material.¹⁰

- Roland Barthes Essaysammlung „Mythen des Alltags“ von 1964.
- Otto F. Gmelins Flugschrift „Rädelsführer 1 oder Emanzipation und Orgasmus“ von 1968.
- Reimund Reiches Studie „Sexualität und Klassenkampf“ von 1968.

⁷ Renate Matthaeci (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 151.

⁸ Ebd., S. 7–10.

⁹ Georg Stanitzek, Essay BRD, Berlin 2011, S. 183.

¹⁰ Vgl. Lea Müller-Dannhausen, Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby, Berlin 2011, S. 87–112.

- Hans Barths Studie „Masse und Mythos“ von 1959.
- Marshall Mc. Luhans „Understanding Media“ von 1964.
- Jasmin. Die Zeitschrift für das Leben zu Zweit.
- Neue Post. Eine Zeitschrift für Frauen zwischen 40 und 59. Heißt heute Wunderweib.
- Die Bunte. Eine Illustrierte mit Leidenschaft für Menschen.
- Twen. Eine Jugendzeitschrift für Menschen im Alter von 20 und 29 Jahren.
- Bravo. Die größte Jugendzeitschrift im deutschsprachigen Raum.
- Jerry Cotton. Protagonist der gleichnamigen Kriminalromane. Der Hefroman wurde 2014 50 Jahre alt.
- Perry Rhodan. Protagonist der gleichnamigen Science Fiction Romane. Dieser Hefroman erscheint wöchentlich seit über 50 Jahren.
- Daktary. Eine Fernsehserie. Ihr Protagonist Dr. Marsh Tracy ist Arzt in Afrika.
- Flipper. Ein Delphin. Protagonist der gleichnamigen Fernsehserie.
- Lassie. Die heute berühmteste Hündin der Welt. Protagonistin der gleichnamigen Fernsehserie.
- Valerie und das Abenteuer. Eine Fernsehserie über die Sozialpsychologin Valerie Langer. Valerie löst in Afrika oder Südamerika für ein Unternehmen meist arbeitsrechtliche Probleme.
- Modesty Blaise. Eine Comic- und Romanfigur. Modesty ist eine geläuterte Diebin, löst für den britischen Geheimdienst Kriminalfälle und wird dabei immer wieder von ihrer Vergangenheit eingeholt.

Sie sind alle berühmt, beliebt, bekannt oder berüchtigt. Die Texte werden von Vielen gelesen und die Serien von Massen gesehen. Jelinek kombiniert in ihrem Essay Reflexionen und Kommentare mit Versatzstücken aus diesem Material:

„das gesicht des mannes sah aus wie das eines jenseitigen wesens eines vampirs eines vorboten der hölle. nancy brachte keinen laut über die lips. trivialmüten: deren hauptprinzipien die vaterinhalte in kultur & individuum sind bilden zentrale machtgelenke der gesellschaft monopolitisch institutionalisierte kontrollinstanzen aus denen sich die gemeinsamen interessen von machthabern treffen. die öffentlichkeit wird gemacht. in ihr wieder (in ihr die durch trivialmüten manipuliert ist) muss dauernd der ruf nach einem sozialen mütos als katlüsator für eine vielheit zur notwendigen einheit (also ein koordinierendes moment) entstehen. (siehe auch hans barth) halt modesty will sagen miß blaise! hier haben sie wieder weit über das ziel hinausgeschossen! sie werden uns in ihrem übereifer noch gefährlich werden!“¹¹

Die Montage unterschiedlicher Textteile provoziert die Frage „Wer spricht?“ Der erste Satz beginnt mit einem Es. „es kann nämlich alles mütos werden.“¹² Trotzdem versuche ich ein essayistisches Ich von einem Autorinnen-Ich zu trennen. Heikel wird dieses Vorgehen in Essays. Fakt und Fiktion sind im Essay nicht eindeutig von einander zu trennen.¹³ Was

¹¹ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 41.

¹² Ebd., S. 40.

¹³ Vgl. Birgit Nübel, Robert Musil – Essayismus als Selbstreflexion der Moderne. Berlin 2006, S. 77.

wird vorgefunden, was erfunden? Auch die Erzählerin eines Romans ist nicht mit der eines Essays gleichzusetzen. Die Erzählerin eines Essays ist die Autorin. Ihre Gedanken richten den Schreibprozess aus. Sie hat eine besondere Präsenz und ihre reale gesellschaftliche Stellung gewinnt an Relevanz. Die Faktizität des Textes ist dann in ambivalenter Form an ihre Person gebunden.¹⁴ Jelineks tagespolitisches Engagement, ihre Kampfschriften und offenen Briefe, verstanden als politische Interventionen und Ausdruck einer Protesthaltung, konturieren also den Raum zwischen Fakt und Fiktion. Ich komme später noch einmal darauf zurück.

„es kann nämlich alles mütos werden.“¹⁵ Der erste Satz ist gleich ein gekürztes unausgewiesenes Zitat aus Roland Barthes „Mythen des Alltags.“ Basierend auf einer Sammlung von Zeitungsartikeln aus den Jahren 1954 bis 1956 analysiert Barthes Phänomene der Alltagskultur: „Die Römer im Film“, „Striptease“ und „Der neue Citroën“. In einem zweiten Teil entwickelt er eine unsystematische Mythenkritik.

„Es wäre höchst irrig, eine substantielle Unterscheidung zwischen den mythischen Objekten treffen zu wollen; da der Mythos eine Aussage ist, kann alles, wovon ein Diskurs Rechenschaft ablegen kann, Mythos werden.“¹⁶

Auch die Zitate und Umschreibungen aus anderen Texten und TV-Serien sind nicht immer durch Namensnennung kenntlich gemacht. Der Name des Psychoanalytikers Reimund Reiche wird nicht einmal erwähnt.¹⁷ Anfangs stehen in Klammern Autoren- oder Zeitschriftennamen, später nutzt Jelinek sie zunehmend für Relativierungen und Kommentare. Augenscheinlich wird ihr Vorgehen, wenn sie in Klammern Wörter wiederholt. „diese dinge stellen botschaften dar. (botschaften).“¹⁸ Mein Ohr, nah am Text, nimmt keine Stimme wahr, aber meine Augen sehen Theoriebrocken:

„die funktion des mütos ist es zu deformieren nicht etwa ganz verschwinden zu lassen. das heißt die mütos des trivialbereichs der werbung der illustrierten der massenkommunikation etc. werden ihrer geschichte beraubt und in reine gesten verwandelt deformiert. das nackte to san intimpflege mädchen z.b. hat seine erfüllte sinn seite (die frau und ihre sexualität) und seine leere form seite (intime sauberkeit: die zarte sicherheit. ohne alkohol aber mit pflegenden wirkstoffen). die nackte frau auf dem foto wird ihrer sexualität ihrer geschichte beraubt und in eine geste verwandelt.“¹⁹

Dieser Umgang mit sprachlichen Zeichen hat einen diskurskritischen Effekt: Wenn Zitate und Paraphrasen nicht eindeutig ausgewiesen sind, werden die Referenzen abgeschwächt

¹⁴ Vgl. Renate Hof, Einleitung: Engendering Authority: Das wieder erwachte Interesse am Essay, in: Hof, Renate/ Rohr, Susanne (Hg.): Inszenierte Erfahrung. Gender und Genre in Tagebuch, Autobiographie und Essay, Tübingen 2008, S. 209–229, hier S. 225.

¹⁵ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 40.

¹⁶ Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1957, S. 85.

¹⁷ Vgl. Lea Müller-Dannhausen, Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby, Berlin 2011, S. 87.

¹⁸ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 40.

¹⁹ Ebd., S. 41.

und fühlbar wird die unsichtbare Macht der Theorie: Der weiße westliche Mann schreibt über die Gesellschaft, über die Kultur, über die – meist junge – Frau. Sein Schreiben gewinnt an Bedeutung und Gewicht. So wiederholt er das Funktionieren der Mythen. Georg Stanitzek weist darauf hin, dass diese Lesart eine vereinfachte Fehllektüre sei.

„In der Regel nämlich gilt der Essay Die endlose Unschuldigkeit als Programmschrift für das folgende Œuvre Jelineks. Das Programm wäre dasjenige einer marxistischen und feministischen Ideologiekritik im Stil Roland Barthes'. [...] Entscheidend ist nun aber, dass sich mit und unter diesen Textschnipseln – neben anderen theoretischen Texten – auch solche aus Barthes' Mythen des Alltags selber befinden. Tatsächlich gehören auch Partikel aus Barthes' Mythologies einfach zu den im Text gelieferten Brocken, sie sind in die Reihe der Einzelmythen gestellt.“²⁰

Eine Rahmung, in der ein eindeutig auf Jelinek zu beziehendes Ich sich zu erkennen gibt und das poetologische Verfahren skizziert, könnte als Argument dafür dienen, dass Jelinek mit ihrem Essay doch eine Programmschrift im Sinne Roland Barthes' formuliert hat. Es werden dann auch Thema, Begründung und Zusammenfassung angekündigt:

„es kann nämlich alles mütos werden. trivialmütos. hinuntergehen aber nur bis an die oberfläche der identität. jede stumme geschlossene existenz öffnen und besprechen zu einer aneignung durch die gesellschaft überführen die dinge beladen: zur materie tritt der gesellschaftliche gebrauch. ein so weit gestecktes thema.“²¹

Was nun folgt, ist eine Collage aus Zitaten und Reflexionen. Jelinek berichtet von der Manipulation durch Massenmedien und populäre Wissenschaften. Sie verzichtet dabei auf Groß- und Kleinschreibung und Zeichensetzung. Sie betont einzelne Wörter oder Satzteile durch Kursivierung und benutzt für zwei Wörter Abkürzungen: *m e n s c h l i c h* und *b ü r g e r l i c h*. Sie ersetzt alle Ypsilons durch Üs, schreibt auch Mythos und Psychoanalyse mit Ü, sodass während des Lesens diese „psüchoanalütiker“ immer unglaubwürdiger werden. Jelineks Eingriffe in die orthographischen Regeln unterstützen dabei nicht die inhaltliche Argumentation, sondern verweisen auf die Textoberfläche. Die Zusammenfassung am Ende des Textes schließlich fällt inhaltlich weit hinter das bisher Formulierte zurück:

„zusammenfassung: sogenannte wissenschaftliche aufklärung und lebenshilfe nageln also die unterschichtsjugendlichen in ihrer benachteiligung durch starre pseudofundierte normen in ihrer knecht und untertanenlage fest.“²²

Von einer ordnenden und Textteile hierarchisierenden Rahmung kann also nicht die Rede sein. Jelinek realisiert keine konventionelle argumentative Struktur oder Rahmung. Barthes Stimme ist auch nicht lauter als die der anderen.

Bei der Relektüre möchte auch ich eine Hierarchisierung der Textteile nicht wieder einführen, sondern mir die Konstruktion genauer anschauen: Zitate aus theoretischen Texten,

²⁰ Georg Stanitzek, *Essay BRD*, Berlin 2011, S. 209.

²¹ Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*, in: Renate Matthaei (Hg.): *Trivialmythen*, Frankfurt am Main 1970, S. 41–66, hier S. 40.

²² Ebd., S. 65.

Reflexionen, Kommentare und Zitate aus Trivilliteratur und TV-Serien werden häufig so kombiniert, dass es Text und Subtext gibt. Der triviale Text erhält durch das Cut-up-Verfahren einen anderen Status. Die gewohnte Hierarchie wird aufgelöst. Die Leserin muss einen anderen Modus des Lesens zulassen. Einerseits kann sie nicht allein dem Argument folgen und muss sich der Assoziation öffnen. Andererseits muss sie wachsam bleiben und genau hinhören, wer spricht:

„nancy fühlte daß sie eiskalt wurde. es kam ihr plötzlich vor als bestünde sie aus 2 personen. eine war da die schmerzen litt & furcht hatte und doch gab es zugleich eine andre die über all dem stand und eiskalt und berechnend nach einem ausweg suchte.“²³

Besonders laut wird die Stimme Nancy Winters:²⁴

„nach einer weile entsetzlicher qualen nahm ihr gesicht ohne dass sie es wissen konnte den zug tödlicher entschlossenheit an. nancy würgte. seit sie in dieses unglückselige haus gekommen war ließ der ekel sie nicht mehr aus seinen würgenden klauen. draußen summten bienen aber sie hörte es nicht. [...] als sie die augen aufschlug blickte sie in die grinsende teufelsfratze von bruce stewitt. [...] er warf sich über sie und kalt wie ein eisblock ertrug sie was sie ertragen mußte. der anblick der zarten schönheit des schmetterlings ließ sie erneut in tränen ausbrechen. schützend hielt sie die kinderhand vor den körper der durch die zerrissenen kleider durchschimmerte. schließlich versuchte sie aus dem fenster zu klettern. [...] stewitt beugte sich vom bett herab über den geschändeten körper des mädchens hinweg. er tastete auf dem boden herum bis er ihn gefunden hatte: den schweren blauschwarz glänzenden revolver den er unter der matratze versteckt hatte. er schob die waffe wieder unter das kopfende. nancy setzte sich langsam auf. ihr gesicht war so bleich wie eine kalkwand. sie erstarrte als das gesicht der bestie wie in großaufnahme vor sich sah das ihr life zerstört hatte. und dann spürte sie das kalte metall. ihre finger schlossen sich um den kolben der todbringenden waffe. [...] etwas ließ sie den finger krümmen. es krachte mörderisch. sie zog wieder durch es krachte erneut und sie krümmte schon wieder den finger. stewitt bäumte sich auf. sie drückte ab er zuckte zurück sie drückte wieder ab sein körper fiel kraftlos zurück [...] da endlich begriff nancy. ihre augen waren groß & leer. nun war er also tot! (tot)“²⁵

Nancy Winters ist eine Figur aus dem Jerry Cotton Hefroman „Der Tote mit zwei Köpfen“, erstmals erschienen 1968.²⁶ Jelinek tippt fleißig daraus ab und mischt die Schnipsel unter die Theoriebrocken. Die Brocken erzählen von ideologischer Gewalt: Manipulierende Medien und Wissenschaften versetzen Zuschauerin und Leser in eine passive Lage, verblenden und entmündigen. Diese ideologische Gewalt schlägt am Ende der Nancy-Winters-Erzählung um in manifeste Gewalt. Die anfangs gequälte Frau Nancy Winters wird zur tötenden Frau. Ihre Befreiungsgeschichte²⁷, die übrigens wie alle Jerry Cotton Hefromane von einem nahezu ausschließlich männlich besetzten anonymen Autorenkollektiv geschrieben wurde, ist

²³ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 41.

²⁴ Vgl. Georg Stanitzek, Essay BRD, Berlin 2011, S. 213. Ich zitiere hier Auszüge aus der Nancy-Winters-Erzählung.

²⁵ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 41–66.

²⁶ Jerry Cotton, Der Tote mit zwei Köpfen, Band 519, Köln 1984.

²⁷ Vgl. Uta Degner, Mythendekonstruktion, in: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart / Weimar, 2013, S. 41–46, hier S. 44.

chronologisch erzählt und könnte wie eine Binnenerzählung funktionieren. Allerdings, auf das Problem habe ich bereits hingewiesen, gibt es gar keine Rahmenerzählung, sondern nur einen Haufen von Brocken und Schnipseln rundherum.

„der zweck der müten des trivialbereichs ist daher die welt in ihrer unbeweglichkeit zu halten. sie müssen eine universale ökonomie suggerieren und mimen eine ökonomie die „ein für allemal die hierarchie des besitzes festgelegt hat“. klammer auf: barthes. klammer zu.
da endlich begriff nancy. ihre augen waren groß & leer. nun also war er tot! klammer auf: tot. klammer zu.
das läuft darauf hinaus daß der menschlichen tätigkeit dauernd enge grenzen vorgezeichnet und ins gedächtnis zurückgerufen werden innerhalb derer er sein „leiden“ durchexerzieren darf ohne zu einer revolutionären veränderung zu kommen.“²⁸

So endet der Essay: Nancy hat überlebt. Er, der Mann, ist tot. Er hat sein Leiden, stimuliert durch die Trivialmythen und bestätigt durch populäre ideologiekritische Theorie, wiederholt und jetzt ist er tot. Jelinek kritisiert hier die damals populäre Ideologiekritik. Sie zerstört die Mythendekonstruktion.²⁹ Sie zeigt, dass sowohl massenmediale als auch theoretische Schreibweisen, auch Roland Barthes Mythenkritik, die Neigung zur Unbewegtheit³⁰ haben: Genauso wie in der Alltagssprache sammeln und vermehren sich auch in kritischen oder theoretischen Schreibweisen vorbewusste Vorstellungen und Begehren. Da macht Jelinek keinen Unterschied zwischen den Autoritäten der Philosophiegeschichte und den Autorenkollektiven der Trivilliteratur. Sie spricht dabei nicht aus einer souveränen und unabhängigen Position über Theorie oder über Massenmedien. Der Text ist nicht um ein Zentrum, z.B. ein kritisches Subjekt, organisiert. Vielmehr sind Sprechweisen aus der Theorie oder dem Fernsehen so kombiniert, dass sie sich gegenseitig relativieren oder außer Kraft setzen.

Jelinek stellt in diesem Text die Gattungsgrenzen des Essays radikal in Frage und folgt damit Renate Matthaecis Aufruf:

„Das Material soll nun nicht diskursiv analysiert werden. Interessant fände ich, wenn so viele Muster wie möglich ausprobiert würden, also nicht die einseitige Benutzung eines Schemas (wie zum Beispiel Entwicklung der Gedanken). Sondern verschiedenste Aufbaumöglichkeiten, die kollageartigen Charakter haben können (also Zusammenschneiden von Texten, Bildern, Anmerkungen, Kommentaren) oder sich auch am Arrangement wissenschaftlicher Arbeit orientieren können (also Einbeziehen von Fußnoten in den Text, von Anmerkungen und Literaturhinweisen, Gliederung in Paragraphen, Unterabteilungen und so weiter). Ich möchte nicht zu viel sagen, sondern nur ein paar Tips geben, die anregen sollen.“³¹

Diese Anregungen hat Jelinek umgesetzt und, so könnte man sagen, sie experimentiert mit der Form. Sichtet sie also, in der Tradition des Essayismus, in skeptisch-kritischer Haltung das Vorhandene? Ein Essayist ist sich der Komplexität seiner Erfahrungswirklichkeit bewusst und daher skeptisch gegenüber festen Ergebnissen. Er bevorzugt die Offenheit des

²⁸ Ebd., S. 66.

²⁹ Vgl. Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn, 2008, S. 24–32, hier S. 26 und Uta Degner, Mythendekonstruktion, in: Pia Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 41–46, hier S. 45.

³⁰ Vgl. Ebd.: S. 43.

³¹ Renate Matthaeci (Hg.), Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 151.

Fragens und Suchens. Sein Denken entfaltet sich während des Schreibens als Experiment. Diese Wahrheitssuche bleibt unabgeschlossen. Jede Antwort wird wieder in Frage gestellt. Der Essay ist Stilübung und Selbstprüfung.³² Jelinek stellt diese tradierte Definition des Essays in Frage: Sie fragt und antwortet nicht. Sie sucht nicht nach einer *W a h r h e i t*. Sie erforscht nicht in skeptizistischer Tradition ein *w e s e n h a f t e s* Subjekt. Sie experimentiert auch nicht mit Begriffen. Ihr essayistisches Schreiben ist nicht Gedankenexperiment oder Arbeit an der Form, sondern vor allem – und jetzt komme ich noch einmal auf die gesellschaftliche Stellung der Autorin zu sprechen – politische Intervention. Jelinek benutzt die Rhetorik des Essays, das vordergründige Fragen und Antworten, Argumentieren und Umkreisen, um sich im feministischen Diskurs zu positionieren: 1970 ist ihr Schreiben beispielsweise flankiert von Aktionen der Wiener Künstlerin VALIE EXPORT. VALIE EXPORT zeigt sich zu dieser Zeit in der Fotoserie „Identitätstransfer“ in der Pose des Gewaltopfers und in der Aktion „Tapp- und Tastkino“ stellt sie ihre Brüste im öffentlichen Raum für Berührungen zur Verfügung.³³

Als sensible Zeitgenossin macht Jelinek in ihrem Essay „Die endlose Unschuldigkeit“ Versuche mit Cut-up und Collage und zerstört Ordnung. Besonders plastisch wird ihre Haltung in der Geschichte Nancy Winters. 1970 funktioniert sie, verschüttet von einer Lawine aus Medienschnipseln und Theoriebrocken, womöglich wie ein Kassiber, 2014 mindestens wie eine Flaschenpost auf dem Abfallmeer. Darin steht: So schreibt keine Frau über Frauen. So kann sie nicht über gesellschaftliche Zusammenhänge nachdenken. Und dennoch, das ist 2014 kaum noch zu entziffern, hat dieser Bericht einen Wirklichkeitseffekt: In Filmen, Büchern, Magazinen, Zeitungen und TV-Formaten, zu sehen und zu lesen im Internet oder außerhalb davon, gibt es auch heute ausreichend Platz für sadomasochistische Phantasien und das Bild der vergewaltigten Frau als Opfer einer männlich dominierten Gesellschaft wird beständig reproduziert.³⁴ Wer dieses Bild in Form des elaborierten selbstreferentiellen Essays und mit intellektueller, kritisch-analytischer Haltung³⁵ ablehnt, betont Grenzen und stellt Gegensätze wie *M a n n - F r a u* oder *H o c h k u l t u r - T r i v i a l k u l t u r* wieder her. Jelineks Schreiben hat immerhin das Potential, sich als Parasit in Diskurse einzunisten und dort zu überleben. Aber kann es mehr als infizieren und beschädigen?

Als mögliche Antwort stelle ich noch einmal eine andere weibliche Stimme lauter. Jelinek lässt hier Modesty Blaise zu Wort kommen. Sie ist ein schöner Bastard und hält sich als Comicfigur zwischen Text und Bild in einem hybriden Medienformat auf.³⁶

³² Vgl. Christian Schärf, Essay, in: Dieter Lamping (Hg.): Handbuch der literarischen Gattungen, Stuttgart 2009, S. 224–234, hier S. 224.

³³ <http://www.valieexport.at/en/werke> (letzter Zugriff am 18.8.2014).

³⁴ Jüngste Beispiele aus der europäischen Medienberichterstattung sind die Erzählungen über Dominique Strauss-Kahn, Natascha Kampusch und Jörg Kachelmann.

³⁵ Vgl. Monika Szczepaniak, Essayistische Texte, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch, Stuttgart/ Weimar 2013, S. 237–247, hier S. 246.

³⁶ Vgl. Weingart, Brigitte, In/Out.Text-Bild-Strategien in Pop-Texten der sechziger Jahre, in: Voßkamp, Wilhelm/ Weingart, Brigitte (Hg.): Sichtbares und Sagbares, Köln 2005, S. 216–252, hier 216.

„sie schenken diesen normierten formen zu wenig aufmerksamkeit miß blaise! sie bleiben unbehelligt von ihnen nur weil sie als zwischenstellung weder direkt politisch noch direkt ideologisch sind sich daher leicht angegriffen entziehen und undifferenziert bleiben!“³⁷

Als Schriftstellerin hält sich Jelinek auch gern in hybriden Medienformaten auf und kann sich leicht Angriffen entziehen, aber als Autorin offener Briefe, zu lesen unter der Rubrik „Zu Politik & Gesellschaft“³⁸ auf ihrer Website, als öffentliche Figur und Querulantin artikuliert sie ein ausgeprägtes Rechtsempfinden und macht sich angreifbar.

Ich schlage das Buch „Trivialmythen“ noch einmal auf, blättere es durch und sehe Rolf Dieter Brinkmanns Sohn in Winterkleidung, ungespültes Geschirr auf einem Kühlschrank Marke Bosch, einen sehr aufgeräumten Schreibtisch. Brinkmann hat Renate Matthaei 36 Schwarzweißfotos geschickt. Unter dem Titel „Wie ich lebe und warum (1970)“ lässt er diese Fotos argumentieren. Ich blättere zurück und sehe Jelineks Brocken und Schnipsel. Ich sehe den bloßen Text. Ist es doch ein Spiel mit den Zeichen? Mit zufällig Gehörtem, Gelesenem und Vergessenem? Gibt es eine Verbindung zwischen Jelineks Schreiben und der Ästhetik der deutschen Romantik? Will Jelinek in ihrem Gesamtkunstwerk die zerbrochene Welt zu einer versöhnenden Einheit führen? Oder spielt sie mit Unterbrechungen und Brüchen, Spalten und Rissen und sieht darin Eigenarten des Politischen? Ich denke ja: Jelinek bedient sich der ästhetischen Strategie des Bruchs, irritiert verbindliche Wahrnehmungsmuster und aktiviert Leserinnen und Leser. Brocken und Schnipsel liegen dabei nebeneinander und bleiben einem gemeinsamen Sinn gegenüber vollkommen gleichgültig.

³⁷ Elfriede Jelinek, Die endlose Unschuldigkeit, in: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen, Frankfurt am Main 1970, S. 40–66, hier S. 44.

³⁸ <http://www.elfriedejelinek.com> (letzter Zugriff 18.8.2014).