



universität
wien

Diplomarbeit

Titel der Diplomarbeit

**Medienkritik als Trivialcollage -
Elfriede Jelineks *Die endlose Unschuldigkeit***

Verfasserin

Stefanie Maier

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. phil.)

Wien, 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Ao. Univ.-Prof. Mag. Dr. Pia Janke

Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung.....	5
2. Verschränkung von Trash und Theorie.....	7
2.1. Einleitendes zum Umfeld von <i>Die endlose Unschuldigkeit</i>	7
2.2. Theoriebegriff: Kontextualisierung und Abgrenzung.....	11
2.3. Quellenverweise.....	19
2.3.1. Theoretische Referenzen und Trivialzitate: Abgrenzung und Überschneidungen.....	19
2.3.2. Fingierte Wissenschaftlichkeit: Explizite Verweise auf theoretische Referenztexte.....	26
2.3.3. Modifikationen der Quellen.....	32
2.4. Trivialzitate.....	35
3. Poetik des Störens.....	37
3.1. Das Stören als Beanspruchen von Raum.....	38
3.2. Das Stören als Generator.....	41
3.3. Zappen zwischen den Kanälen.....	44
3.3.1. Macht und Ohnmacht der Fernbedienung.....	44
3.3.2. Illustrationsfunktion und Abnützung.....	50
3.4. Das Treiben mit dem flow: Deharmonisierung von Programmstrukturen.....	53
3.4.1. Grundzüge von Raymond Williams <i>flow</i> -Konzept.....	54
3.4.2. Zwischenräume und Paratexte: Varianten des <i>flow</i> in <i>Die endlose Unschuldigkeit</i> und <i>Michael</i>	57
3.5. Orthographische Strategien des Störens.....	64
3.5.1. Verzicht auf Interpunktion und Großschreibung.....	66

3.5.2. Transkriptionen in Klangschrift	69
4. Story und Spannung: Die Nancy-Geschichte.....	72
4.1. Gewalt und Gegengewalt.....	72
4.2. Collage in der Collage.....	75
4.3. Nancy Winters entdeckt den Mythos in sich.....	76
5. Zusammenfassung und Ausblick.....	81
6. Literatur.....	84
6.1. Primärliteratur.....	84
6.2. Sekundärliteratur.....	87
6.3. Audiovisuelle Medien.....	91
7. Anhang.....	92
7.1. Abstract.....	92
7.2. Lebenslauf.....	93

1. Einleitung

In einem umfassenden Prosatext mit dem Titel *Die endlose Unschuldigkeit*¹ hat sich Elfriede Jelinek mit Wirkungsmechanismen und Machtansprüchen von Massenmedien, insbesondere der Trivallliteratur, der Illustrierten und des Fernsehens auseinandergesetzt.

„Endlos“ ist hierbei sowohl der Untersuchungsgegenstand als auch dessen Kritik. Die auf den ersten Blick sperrig anmutende Formulierung „Unschuldigkeit“ weist auf eine mögliche Abgrenzung vom – sprachlich ökonomischeren – Begriff „Unschuld“ hin. Der Titel deutet auf Kontinuitäten in einem österreichischen Diskurs der Unschuldigkeit nach 1945 hin, in dem (historische) Schuld weder benannt noch eingestanden wird. Daraus entsteht, so stellt der Text klar, eben nicht die Abwesenheit von Schuld (mit *Unschuld* als etwas, das nun einmal nicht heraufbeschworen werden kann), sondern ein ununterbrochen ausgestrahltes Programm der Unschuldigkeit, dem sich das massenmediale Stimmengewirr verschrieben hat. Auf diese Weise zeigt sich bereits im Titel des Textes, mit dem sich diese Arbeit in erster Linie beschäftigt, Jelineks Diagnose eines Zusammenhangs zwischen faschistischen Rede- und Wahrnehmungsmustern und der massenmedieneuphorischen Nachkriegsgesellschaft.²

In der Rezeption wird der Titel des Essays³ mitunter als ein prägnanter Slogan für Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit dem Umgang mit der nationalsozialistischen Vergangenheit im Nachkriegs-Österreich zitiert.⁴ Dabei handelt es sich allerdings lediglich um eine von mehreren Koordinaten, die *Die endlose Unschuldigkeit* im weiten Feld der Medienreflexion verorten.

1 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit*. In: Dies.: *Die endlose Unschuldigkeit*. Prosa-Hörspiel-Essay. [Schwifting]: Schwiftinger Galerie-Verl. 1980, S. 49-82.

2 Vgl. Dagmar Jäger: *Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller*. Bielefeld: Aisthesis Verl. 2007, S. 15.

3 Der Begriff „Essay“ wird hier und auch im Folgenden mangels besser geeigneter Termini verwendet und soll keineswegs die Möglichkeit einer eindeutigen Gattungszuordnung suggerieren.

4 Vgl. z. B. Pia Janke / Teresa Kovacs / Christian Schenkermayr [Hg.]: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks „Rechnitz“ (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010 (=Diskurse, Kontexte, Impulse 6).

1. Einleitung – 1. Einleitung

Aus der Verschränkung zweier Redeweisen, die andernorts oft getrennt voneinander rezipiert und kommentiert werden, ergeben sich wechselseitige Interferenzen. Im zweiten Kapitel möchte ich daher versuchen, die Strategien des Störens herauszuarbeiten, mit denen *Die endlose Unschuldigkeit* operiert. Eine dialogische Auseinandersetzung mit anderen poetologischen Texten der Autorin, medienphilosophische und insbesondere fernsehtheoretische Beiträge sowie eine orthographische Mikrolektüre des Primärtextes dienen dabei als Instrumente der Untersuchung. Auf diese Weise soll greifbar gemacht werden, mit welchen Strategien sich das Stören in den Text bzw. dessen Referenztexte drängt und wie es dort jeweils mit sprachlichen und strukturellen Mitteln gestaltet ist.

Jelineks Text als eine Collage, innerhalb derer theoretische und triviale Diskurse unentwegt ineinanderfunken, bringt zudem eine weitere Möglichkeit mit sich. Er kann sich als dekonstruktiver Impuls auf seine eigenen Bezugstexte ausweiten und in ihnen auf Leerstellen hinweisen, die ohne eine Poetik des Störens leicht zu übersehen wären. Jelineks Bearbeitung soll somit gewissermaßen umgekehrt und auf ihre eigenen Quellen als methodische Grundlage angewandt werden. Dieses Experiment möchte ich in einem abschließenden Kapitel unternehmen. Es setzt sich im Speziellen mit dem an vielen Stellen fragmentarisch in Jelineks Text montierten Groschenroman *Der Tote mit zwei Köpfen* auseinander.

2. Verschränkung von Trash und Theorie

Das folgende Kapitel soll zunächst in das Umfeld von Elfriede Jelineks *Die endlose Unschuldigkeit* einführen und den Text sowohl werkimmanent als auch zeitgenössisch und insbesondere in der Anthologie, in der er 1970 erstmals publiziert wurde, einordnen. Zudem werden erste Verbindungspunkte zu den wichtigsten Bezugstexten sowie Positionen aus der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Jelineks früher Medienkritik aufgezeigt, in denen *Die endlose Unschuldigkeit* allerdings meist eine untergeordnete Rolle spielt.

2.1. Einleitendes zum Umfeld von *Die endlose Unschuldigkeit*

Zentral ist insbesondere in Hinblick auf die „Trivialmythen“⁵ bzw., in Jelineks Variante, „trivialmüten“⁶ die nahezu dialogische Bezugnahme des Textes auf Roland Barthes *Mythen des Alltags*. Bereits im Titel sind konkrete Bezüge zu Barthes Text feststellbar: So finden wir etwa im französischen Original die Formulierung „infinité de rites communicatifs“⁷, in der Übersetzung von Horst Brühmann das „Fortleben zahlloser Kommunikationsriten“⁸.

Die Verbindung zu den Kommunikationskanälen der Massenmedien ist somit ebenfalls bereits im Titel programmatisch angelegt, aus der französischen Formulierung ist zudem die Endlosigkeit im Titel des Essays abzuleiten. Und auch Unschuldigkeit in einer ähnlichen Nuance wie bei Jelinek scheint in Barthes Kurzanalysen der von ihm postulierten Alltagsmythen immer wieder eine Rolle zu spielen. So etwa am Ende der Sequenz über „Wein und Milch“, wenn es heißt: „So gibt es sehr liebenswerte Mythen, die dennoch nicht unschuldig sind. Und das Eigentümliche unserer heutigen Erfahrungen liegt genau darin, daß der Wein keine ganz und gar glückliche Substanz sein kann, es sei denn, man sähe leichthin

5 Vgl. Renate Matthaei [Hg.]: Trivialmythen. Frankfurt am Main: März 1970.

6 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S.49.

7 Roland Barthes: *Mythologies*. [Repr.]. Paris: Éd. du Seuil 1970, S. 185.

8 Roland Barthes: *Mythen des Alltags*. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010, S. 255.

darüber hinweg, daß er auch das Produkt von Ausbeutung ist.“⁹ Hierbei handelt es sich nur um eines von mehreren zu nennenden Beispielen, in denen Vorstellungen von Unschuldigkeit, an dieser Stelle mit Liebenswürdigkeit kombiniert, zu den Mythen und deren Beschaffenheit in Bezug gesetzt werden.¹⁰

Mit Texten und AutorInnen, aus und von denen in *Die endlose Unschuldigkeit* Ideen, inhaltlich-ideologische Anstöße und sehr oft auch Formulierungen und mitunter größere Textfragmente übernommen und bearbeitet werden, wird sich die vorliegende Arbeit immer wieder in verschiedenen Kontexten beschäftigen. Einen Anhaltspunkt dafür bieten neben dem Primär- und seinen Intertexten in erster Linie die von Lea Müller-Dannhausen in *Zwischen Pop und Politik* vorgenommenen quellenarchäologischen Untersuchungen.¹¹

Vorerst aber zurück zu jenen Merkmalen des Essays *Die endlose Unschuldigkeit*, die uns hier im Speziellen insofern interessieren, als sie einige zentrale Positionen und Strategien offenlegen, die die medienkritische Reflexion Jelineks auch in weiteren Arbeiten der Autorin kennzeichnen.

Die endlose Unschuldigkeit ist im Umfeld früher Prosaarbeiten der Autorin entstanden und 1970 in einer von Renate Matthaei herausgegeben, mit *Trivialmythen*¹² titulierten Anthologie erstmals erschienen.¹³ Angesichts dieser augenscheinlichen Verbindung zwischen dem Titel der Anthologie und jenem des Beitrags von Elfriede Jelinek liegt es nahe, einen Blick in manche andere Beiträge aus demselben Sammelband zu werfen. Daraus ergeben sich mitunter erstaunlich deutliche Beiträge zu einer zeitgenössischen Kontextualisierung von Elfriede Jelineks Text, die nicht als ein bloßer Zusammenhang zwischen Buchdeckeln aufzufassen ist.

Besonders aufschlussreich ist Uwe Nettelbecks Beitrag zur Anthologie *Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen)*¹⁴. Nettelbeck zitiert, versehen mit Datierung

9 Ebd., S. 99.

10 Vgl. Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in wir sind lockvögel baby!* Berlin: Frank & Timme Verl. f. wissenschaftliche Literatur 2011, S. 87-88.

11 Ebd., S. 87-109.

12 Renate Matthaei [Hg.]: *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März 1970, S. 40-66.

13 Im Folgenden wird aus der 1980 erschienenen, in einigen Details formal überarbeiteten Ausgabe des Textes zitiert.

14 Uwe Nettelbeck: *Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen)*. In: Renate Matthaei [Hg.]: *Trivialmythen*. Frankfurt am Main: März 1970, S. 151-179.

und Ortsangabe – ob es sich dabei um eine originale oder fiktive, möglicherweise eine Mischform aus beidem handelt, bleibt offen – aus einem Brief der Herausgeberin an ihre AutorInnen:

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 (phonographische Romane, Magazinhefte, Serien wie zum Beispiel Jerry Cotton, Aufklärungsliteratur), modische Tendenzen in Kleidung, Verhalten, Konsum. [...] Gemeint sind, allgemein ausgedrückt, Stimulantien, die heute in jeden Alltag einwirken. Das Material soll nun nicht diskursiv analysiert werden. Interessant fände ich, wenn so viele Muster wie möglich ausprobiert würden, also nicht die einseitige Nutzung eines Schemas (wie zum Beispiel Entwicklung der Gedanken), sondern die verschiedensten Aufbaumöglichkeiten, die kollageartigen Charakter haben können (also Zusammenschneiden von Texten Bildern, Anmerkungen, Kommentaren) oder sich auch am Arrangement wissenschaftlicher Arbeiten orientieren können (also das Einbeziehen von Fußnoten in den Text, von Anmerkungen und Literaturhinweisen, Gliederung in Paragraphen, Unterabteilungen und so weiter).¹⁵

Auf diesen und weitere Ausschnitte aus einer tatsächlichen oder inszenierten Korrespondenz mit der Herausgeberin Matthaei folgt in Uwe Nettelbecks Beitrag eine Aufzählung von dem, was der Autor unter Trivialmythen zu verstehen scheint, die wie folgt beginnt: „1. *Hauptteil, Stand meiner LP-Sammlung am 28. Oktober 1969: Walt Disney's Geschichte von Bambi, nach dem Filmwelterfolg mit der Musik von L. Morey und F. Churchill, Erzählerin Petra Krause, MA 3903, Disneyland Records.*“¹⁶ – und sich in ähnlicher Weise mit wiederholten Einschüben aus vielfältigen Quellen über viele Seiten hin erstreckt.

Es ist aber in erster Linie der zitierte Ausschnitt aus Matthaeis Themenstellung, der verdeutlicht, wie fest Elfriede Jelineks Beitrag zur Anthologie in ihrem Kontext verortet ist. Man könnte meinen, eine resümierende Charakterisierung der frühen essayistischen Texte Jelineks zu lesen, die in vielerlei Hinsicht tatsächlich das Genre für sich umfunktionieren, wie

¹⁵ Uwe Nettelbeck: Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen) 1970, S. 151.

¹⁶ Ebd., S. 153.

sich im Folgenden zeigen wird. Nettelbecks Beitrag bietet (in Matthaeis Worten) darüber hinaus eine prägnante Definition der Trivialmythen als „Stimulantien, die [...] in jeden Alltag einwirken.“ Ihr zufolge gälte es, sich den Alltag als eine poröse und sauglustige Oberfläche vorzustellen, die die Stimmen und Bilder der massenwirksamen Medien wie eine Flüssigkeit in sich aufnimmt. Reizvoll ist aber auch der Begriff „Stimulantien“. Er stellt eine Verbindung zu Marshall McLuhans Medienbegriff her, auf den ich andernorts zurückkommen werde, und eröffnet das Thema menschlicher Wahrnehmungsmuster im Kontext einer medialisierten Gesellschaft.

An dieser Stelle sind unbedingt auch Jelineks Debütroman *wir sind lockvögel baby!*¹⁷, und in Bezug auf das Fernsehen insbesondere *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*¹⁸ zu nennen, die mit den Erscheinungsjahren 1970 und 1972 in einem ähnlichen zeitlichen Entstehungskontext einzuordnen sind. Beide Texte haben in der Forschung im Kontext von Jelineks Medienkritik bereits ausführliche Untersuchungen erfahren.¹⁹ In diesem Zeitraum sind zudem neben *Die endlose Unschuldigkeit* noch weitere, wenn man so will, essayistische Texte entstanden: beispielsweise *wir stecken einander unter der haut*²⁰, ein Text, der in Bezug auf medienreflexive Positionen und Verwicklungen einige aufschlussreiche Sequenzen bietet. Neben *Die endlose Unschuldigkeit* sollen anhand exemplarischer Stellen aus diesem Umfeld des Textes zentrale Aspekte der frühen Medienreflexion Jelineks sowie die ästhetischen Strategien und Methoden deren Formulierung herausgearbeitet werden.

„Die frühen Essays als poetologische Reflexion und Selbstvergewisserung“²¹, so betitelt Lea Müller-Dannhausen ihre Untersuchungen zu diesen beiden Texten. Als ein zentrales Merkmal eben dieser poetologischen Reflexion soll hier so etwas wie eine massenmediale Stimmführung und deren literarische Verarbeitung in einer als Trivialcollage beschreibbaren

17 Elfriede Jelinek: *wir sind lockvögel baby!* roman. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1970.

18 Elfriede Jelinek: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1972.

19 Vgl. etwa Sibylle Späth: Im Anfang war das Medium... Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991. S. 95-120. oder Langhammer, Katharina: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek. In: Jörg Doering [Hg.]: Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert. Opladen: Westdt. Verl. 1996, S. 187-203.

20 Elfriede Jelinek: *wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums*. In: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik. Nr 1 (1970), S. 129-134.

21 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 63.

Form aufgegriffen werden. Einer näheren Beschreibung dieser Form werden sich die folgenden Abschnitte dieses Kapitels über die Verschränkung von theoretischer Reflexion bzw. medienkritischen Positionen einerseits und Zitaten bzw. im trivialen Sprechmodus verfassten Einschüben andererseits widmen.

2.2. Theoriebegriff: Kontextualisierung und Abgrenzung

Der Gegenstand der Untersuchung wird in *Die endlose Unschuldigkeit* immer wieder zwischengeschaltet. Der Text erinnert so an die Möglichkeit des Zappens zwischen den Kanälen eines Fernsehapparats, durch die ein von Interferenzen, unvermuteten Fortsetzungen und spontanen Neukontextualisierungen geprägter Programmablauf entsteht.²²

Die theoretische Reflexion geschieht somit in *Die endlose Unschuldigkeit* nicht etwa, wie es ja in den theoretischen Bezugstexten durchwegs der Fall ist, vom Standpunkt einer gewissen souveränen Distanz aus. Jelinek setzt nicht etwa zu einem reinen Ideenpanorama der Funktionsweisen und Hintergründe von Fernsehen, Radio und Illustrierten an. Die Stimme des Massenmediums funkt stets dazwischen, will dominieren, verdeutlicht, und vor allem: stört. Eine Schärfung der Terminologie leitet hierbei die Auseinandersetzung mit dem Text ein.

Einerseits soll hier eine, wenn auch unvollständige, so doch grundlegende Auseinandersetzung mit dem Begriff *Theorie* Platz finden. In diesem Zusammenhang werden in Ansätzen auch die Bezüge zur Popliteratur und deren Umfeld eine Rolle spielen, die in den frühen Texten der Autorin deutlich vorhanden sind und immer wieder Thema literaturwissenschaftlicher Auseinandersetzungen waren und sind.

Will man also eine Verschränkung von Theorie und Trash konstatieren, erfordert dies zunächst eine Schärfung des Theoriebegriffs: Was ist gemeint, wenn von *Theorie* gesprochen

²² Siehe 3.3. Zappen zwischen den Kanälen.

wird, und vor allem: Wer und was wird dabei ausgeschlossen? Welche Redestrategien und Inhalte entsprechen, falls von einem solchen überhaupt die Rede sein kann, dem Konsens darüber, was theoretisches Sprechen ist, und wovon grenzen sie sich ab?

Wie zu erwarten, ist ein Buch mit greifbaren Antworten auf solche Fragen ungeschrieben. Eine Konsultation der Lexika bestätigt vor allem eines: „Was dies genauer heißt, ist jedoch umstritten.“²³ „Dies“ meint hier eine grundlegende Definition von Theorie als einer „zusammenhängende[n] Reihe von singulären und universalen Aussagen, die es über ein reines Beschreiben hinaus ermöglichen, den Gegenstand der T.[heorie] zu begründen, zu erklären oder zu verstehen.“²⁴ Die theoretische – begründende, erklärende und verstehen wollende – Perspektive wird hierbei, so auch im zitierten Band, von einer praktischen, handlungsorientierten unterschieden²⁵. Sie deckt sich somit in etwa mit einer intuitiven Unterscheidung zwischen den Begriffen Theorie und Praxis, wie man sie etwa trifft, wenn man im alltäglichen Sprachgebrauch Sätze formuliert wie: „Rein theoretisch wäre das möglich, ob es sich aber praktisch umsetzen lässt?“

An dieser Differenzierung orientiert sich zunächst auch die hier versuchte Darstellung von Jelineks Text als einer Trivialcollage. Auf ihr beruht insbesondere die weiter unten entwickelte These, dass es sich bei *Die endlose Unschuldigkeit* um eine Verschränkung von Trash und Theorie handelt – von der Persiflage massenmedialer Handlungs- und Redepraktiken einerseits und begründender etc. Reflexion andererseits. Diese polarisierende Differenzierung dient hier als Grundlage, die aber mit ihrer Schematizität einen differenzierteren Blick auf den Theoriebegriff nicht ausschließen soll. So gehen jüngere Metatheorien im Allgemeinen zum einen davon aus, dass jede Aussage in gewissem Maße auch Theorie enthält und explizit oder implizit transportiert. Zum anderen steht die Vorstellung von der Möglichkeit, umfassende, d. h. die gesamte Wirklichkeit oder zumindest

23 Anton Hügli / Poul Lübcke [Hg.]: Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 2003. (= rowohlts enzyklopädie), S. 621.

24 Ebd.

25 Vgl. ebd.

größere Ausschnitte derselben umfassende Theorien überhaupt formulieren zu können, längst nicht mehr außer Frage.²⁶

Ohne an dieser Stelle genauer auf philosophische Grundpositionen rund um Wahrheit und Wahrheitsansprüche einzugehen, stellt sich in Hinblick auf Elfriede Jelineks essayistisch-poetologische Auseinandersetzung insbesondere die Frage, in welchem Verhältnis denn Theorie und Wissenschaft zueinander stehen. Gibt es so etwas wie ein – implizites oder ausdrückliches – wissenschaftliches bzw. institutionell-akademisches Monopol auf die Formulierung von Theorie?

Peter Zima scheint in der Einleitung zu seinem Band über, wohlgemerkt, Theoriebegriffe in den Kultur- und Sozialwissenschaften an einigen Stellen implizit vorauszusetzen, dass Theorie ausschließlich im wissenschaftlichen, institutionell organisierten bzw. legitimierten Kontext stattfindet.²⁷ Bei Sandkühler finden wir hierzu: „Als ‚wissenschaftliche‘ Th.[eorie] ist sie dem gemeinen Menschenverstand, dem *common sense* und der nicht-wissenschaftlichen Meinung entgegengesetzt. In diesem Sinne beinhaltet die Th.[eorie] eine *methodisch demonstrierte* und *systematisch strukturierte* Betrachtung von Gegenständen, Tatsachen und Ereignissen.“²⁸

Daran scheinen mir im Kontext von Jelineks Medienreflexion drei Aspekte beachtenswert zu sein. Zunächst ist die Gegenüberstellung von Theorie und „gemeinem Menschenverstand“ für eine Auseinandersetzung mit *Die endlose Unschuldigkeit* von besonderem Interesse, spielt doch der Text mit der immer wieder wiederholten Zwischenschaltung der Trivialzitate. So können eben diese Zwischenschaltungen als persiflierte und oft in einer anderen Wortbedeutung gemeinte Produkte eines Menschenverstandes begriffen werden, dessen TrägerInnen gewissermaßen in den Denkmustern etwa des Fernsehens und der dort ausgestrahlten „Reklame“ gefangen sind. Würde man nun den in der Enzyklopädie genannten „gemeinen Menschenverstand“ mit dem umgangssprachlichen (und beispielsweise in einem

²⁶ Vgl. ebd.

²⁷ Peter V. Zima: Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Tübingen; Basel: A. Franke Verl. 2004 (UTB 2589), S. 1-23.

²⁸ Sandkühler, Hans Jörg [Hg.]: Enzyklopädie Philosophie. U. Mitwirkg. v. Detlev Pätzold; Arnim Regenbogen; Pirmin Stekeler-Weithofer. Hamburg: Felix Meiner Verl. 1999, Bd 2 O-Z, S. 1621.

bestimmten gegenwärtigen Werbespot für eine Supermarktkette als Personifikation präsentieren) „Hausverstand“ paraphrasieren, befände man sich mit dieser Gegenüberstellung bereits inmitten von Elfriede Jelineks Themenspektrum. Auch das ist ein Hinweis darauf, dass wir es bei der *endlosen Unschuldigkeit* gewissermaßen ebenfalls mit einem metatheoretischen Text zu tun haben.

In Hinblick auf die oben zitierte spezifisch „wissenschaftliche“ Theorie, deren Definition durchaus Berührungspunkte zu *Die endlose Unschuldigkeit* aufweist, erklärt sich der Text als ein mit trivialen Stereotypen operierendes sprachliches Gebilde selbst als theoretisch kompetent. Geht man von einem implizit in den Diskurs eingeschriebenen Monopolstatus institutionalisierter Wissenschaft auf dem Feld der Theoriebildung aus, positioniert sich Jelineks Text mit seinem trashigen Funkenspiel durchaus auch als Anmaßung.

Zudem kann die Nennung von methodischer Demonstriertheit und systematischer Strukturiertheit im obigen Zitat zu „spezifisch ‚wissenschaftlicher‘“ Theoriebildung in diesem Zusammenhang eine reizvolle Perspektive eröffnen: Ist nicht die Verfasstheit des Textes als eine Verschränkung von Trash und Theorie in einem gewissen, wenn auch nicht dem gemeinten, Sinne methodisch demonstriert, wenn nicht gar demonstrativ? Und auch auf Merkmale wie Systematizität und Strukturiertheit bezieht sich der Text spielerisch – etwa, indem er eben zwei so voneinander verschiedene bzw. im Allgemeinen voneinander unterschiedene Redemuster bzw. Strukturen mitunter gewaltsam ineinander schiebt. Ebenso referieren die an einigen Stellen in Klammern angeführten, an anderen wiederum ausgesparten Verweise auf diverse Bezugstexte bzw. -Autoren²⁹ auf sehr deutliche Weise auf Praktiken „wissenschaftlichen“ Sprachgebrauchs. Mit diesen Referenzen, die Wissenschaftlichkeit fingieren bzw. auf deren Rhetorik und ideologischen Imperativ hinweisen, wird sich der Abschnitt 2.3.2 auseinandersetzen.

Darüber hinaus ist die Formulierung, wissenschaftliche Theorie „beinhalte“ etwas, bemerkenswert: nämlich die Vorstellung von theoretischer Rede als einem von der Außenwelt abgegrenzten Behältnis, einem Gefäß mit dem Potential, andere Inhalte zu „umfassen“. Mit

29 Z.B. Roland Barthes und Hans Barth. Vgl. Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 49.

dieser Vorstellung liegt auch das Bild vom Medium als einer Haut nicht mehr fern. Jelinek hat es aus Marshall McLuhans erstmals 1964 gedrucktem, viel rezipierten und kommentierten medientheoretischen Werk *Understanding Media*³⁰ entlehnt und sowohl in *wir stecken einander unter der haut* als auch in *Die endlose Unschuldigkeit* fortgeführt.³¹

„The medium is the message.“³² lautet eine vielzitierte Kernaussage aus McLuhans Analyse. Das Medium ist demnach, um sie kurz zu umreißen, nicht etwa als ein bloßer Kanal zu sehen, der den Transport vorgefertigter Portionen von Information ermöglicht. Es bestimmt vielmehr alles, das durch es kommuniziert wird, in einem Ausmaß, das verunmöglicht, überhaupt noch eine Botschaft aus dem Medium herauszulösen, die ohne es überhaupt entstanden wäre. Ein neues Medium bedeutet somit nicht eine bloße neue, aus technischen Entwicklungen resultierende Form, sondern ist selbst auch ein neuer Inhalt.³³

Diesbezüglich scheint es zielführend, die mögliche Assoziation anlässlich des enzyklopädischen Definitionsansatzes für so genannte wissenschaftliche Theorie kurz festzuhalten: In McLuhans Begriff von Medien als „extensions of man“ findet durchaus auch die Theorie als ein solches ausgelagertes menschliches Organ Platz, das ähnlich den fünf Sinnen unsere Wahrnehmung bestimmt:

Unter McLuhans hypertrophen Medienbegriff fallen auch Kleidung, Waffen, Elektrizität u.a., wobei z.B. die Kleidung die Erweiterung der Haut wäre. Da alle Medien eine Ausweitung der menschlichen Sinne darstellen, ist es unser zentrales Nervensystem, das durch die elektronischen Medien erweitert werde, so McLuhans Grundthese [...].³⁴

Betrachtete man nun die Theorie als ein Medium im McLuhan'schen Sinne, wäre auch sie nicht mehr als Informationskanal von einer Botschaft zu isolieren. Sie ist von den Bedingungen ihres Entstehens nicht zu trennen. Die Theorie ist, auch dann, wenn es scheinbar

30 Marshall McLuhan: *Understanding Media. The extensions of man*. New York: Routhledge Classics 2001.

31 Vgl. Sibylle Späth: *Im Anfang war das Medium...* 1991, S. 99 sowie Klaus Kastberger: *Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek*. In: Thomas Eder / Juliane Vogl [Hg.]: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München [u.a.]: Fink 2010, S. 117-130.

32 Marshall McLuhan: *Understanding Media* 2001, S. 7.

33 Vgl. das Kap. „The medium is the message“ in: Marshall McLuhan: *Understanding Media* 2001, S. 7-23.

34 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 70.

einen anderen, klar umrissenen Gegenstand gibt, immer ihr eigenes Instrument der Wahrnehmung und somit gezwungenermaßen ihr eigener Untersuchungsgegenstand. Dies ist in Hinblick auf *Die endlose Unschuldigkeit* insofern relevant, als der Text mit eben diesen Konnotationen arbeitet: mit einer intuitiven Unterscheidung von Theorie und Trash, von elitärer Theoriebildung und breitenwirksamen Trivialerzählungen, und schließlich mit der Aberkennung ihrer Erhabenheit. Diese Negation theoretischer Erhabenheit bedeutet zugleich, dass sie, hier in Form einer Trivialcollage, durch eine veränderte Kontextualisierung auf eine spezifische Weise produktiv werden kann.

Ein diskursiver Theoriebegriff, den Peter Zima infolge eines Panoramas möglicher Klassifizierungen für den Begriff Theorie entwickelt, ist in diesem Kontext daher wohl besser geeignet. Er lautet folgendermaßen: „Theorie ist ein interessengeleiteter Diskurs, dessen semantisch-narrative Struktur von einem Aussagesubjekt im gesellschaftlichen Kontext selbstkritisch reflektiert und weiterentwickelt wird.“³⁵ In diesem Definitionsvorschlag ist zunächst die Theoriebildung als ein von Interessen geleiteter Diskurs enthalten. Entscheidend ist aber vor allem die Erwähnung eines in diesem Diskurs enthaltenen Narrativs, das von einer die Theorie formulierenden Stimme in einem gesellschaftlichen Kontext konstruiert, aber ebenso bearbeitet, unterbrochen und weiterentwickelt wird.

In Jelineks Essay *wir stecken einander unter der haut* gibt es eine weitere Stelle, die im Grunde eine Paraphrase von McLuhans Medienbegriff darstellt und auch mit dem oben zitierten Mantra „The medium is the message.“ in einem Zusammenhang steht. Darüber hinaus bringt Jelinek jedoch einen Begriff ins Spiel, der mit einer ursprünglichen Bedeutung des Wortes „Theorie“ korrespondiert. Es handelt sich um einen Absatz gegen Ende des Textes:

wer sich in einem aktionsraum befindet sitzt nicht in einer leblosen hülle sondern ist teilhaber eines aktiven prozesses. ich konstruiere eine SHOW eine gegen situation mit allen elektronischen medien zur schärfung der aufmerksamkeit wachsamkeit und zur veränderung unsres bewusstseins (the inner light). *auch tick ist jetzt still geworden. gross hängt sein blick an der flimmernden scheibe.*³⁶

35 Peter V. Zima: Was ist Theorie? 2004, S. 20.

36 Elfriede Jelinek: *wir stecken einander unter der haut* 1970, S. 133.

Mit dem ersten, im Grunde kreisförmig-tautologischen Satz, kommt auch hier wieder, das sei nur am Rande ergänzt, das oben erwähnte Haut-und Hüllenthema zur Sprache. Diese Textstelle erweist sich aber insbesondere dann als interessant, wenn man ein Wörterbuch in Hinblick auf die Etymologie des Wortes „Theorie“ konsultiert. Das mag altmodisch sein, wirft aber zugleich ein schillerndes Licht auf die zitierte „SHOW“ und „gegen situation [...] zur Veränderung unsres Bewusstseins“.

Das altgriechische Wort „theoria“ bedeutet in etwa „Betrachtung“ oder eben vielversprechenderweise „Schau“. Es kann auch in der Bedeutung gebraucht werden, ein Spiel oder (religiöses) Fest, ein Schauspiel anzusehen bzw. daran teilzunehmen.³⁷ Gerade bezüglich der Wahrnehmungs- und Bewusstseinsprozesse, die sich Jelinek in *wir stecken einander unter der Haut* zum Thema nimmt, ist die begriffliche Verwandtschaft aufschlussreich. Sie verknüpft das Feld der Theorie mit Themen wie Zuschauer- und Zeugenschaft, Schauspiel und Show, wie sie bei Jelinek nicht nur in den frühen Essays vorkommen. Die Teilnahme an einem Schauspiel, so ist einer Erläuterung zu dem altgriechischen Wort zu entnehmen, kann entweder persönlich oder aber stellvertretend durch die Entsendung eines Boten erfolgen. So sind, allerdings nicht unmittelbar auf die antike Gesellschaft bezogen, die Rollen zwar klar verteilt, ihre Verteilung aber wiederum nicht klar ersichtlich.

Diese Form von Stellvertreterschaft erinnert an die vielen untoten Gestalten, die durch Jelineks Werk wandeln, an prominentester und Stelle und besonders monumental in *Die Kinder der Toten*³⁸. So beispielsweise aber auch in dem dramatischen Text *Kein Licht*, der u.a. den Katastrophenalarm um die Kernschmelze in Fukushima zum Thema hat. Eine Reality-Show sozusagen, vermischt mit dem Figuren-Wirrwarr einer Castingshow:

An den Auswirkungen dieser Castingshow, an der auch wir extra teilgenommen zu haben scheinen, obwohl wir nichts davon wissen, nichts mehr beweisen müssen, und es gar keine Mitbewerber gibt, und auch wir sind ja schon fertiggemacht worden, an dieser Show sehen wir, daß jemand etwas von uns

37 Sandkühler, Hans Jörg [Hg.]: Enzyklopädie Philosophie. 1999, Bd 2 O-Z, S. 1621.

38 Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*. Roman. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1995.

gehört haben muß. Zuvor. Sind unsere Töne ohne unser Wissen woanders aufgetreten und sind dort auf Liebhaber gestoßen? Oder sind das alles Fans von jemand anderem, dessen Töne man vielleicht noch hören konnte? Keine Ahnung.³⁹

In der Castingshow vermischen sich die Wahrnehmungen wie die Funktionen der Figuren zu einem diffusen Wir. Sie sind aus ihren Rollen gefallen, haben in der Verwirrung nicht nur räumlich die Orientierung, sondern außerdem überhaupt die „Ahnung“ verloren.

Dies korrespondiert wiederum mit einem weiteren programmatischen Satz (und Nachsatz) aus *wir stecken einander unter der haut*: „ich mache jedem seinen eigenen innenraum jedem seinen eigenen bildschirm seine eigene kinoleinwand in den kopf. (in den kopf).“⁴⁰ Die Leinwand, der Bildschirm und mit ihnen die Show ziehen, mithilfe des Nachsatzes unterstrichen, in den Kopf ein: dorthin, wo traditionell die Theorie wohnt.

Ein Kommentar zur etymologischen Verwandtschaft von Theorie, Schau und Show ist auch bei Vilém Flusser zu finden, ebenfalls in eine Verbindung mit Instrumenten der Wahrnehmung, in diesem Fall zur Fensterscheibe, gesetzt:

Aber selbst Geheimniskrämer müssen Löcher in Mauern reißen, Fenster und Türen. Um schauen und ausgehen zu können. Bevor das Wort ‚Schau‘ zum Synonym von ‚Show‘ wurde (das ja eigentlich ‚zeigen‘ bedeutet), meinte es jenen inneren Blick nach außen, wofür das Fenster das Instrument ist. Man sah von innen ohne dabei naß zu werden. Die Griechen nannten das *theoria*. Gefahrloses und erfahrungsloses Erkennen.⁴¹

Mit der Feststellung des „gefahrlosen und erfahrungslosen Erkennens“ scheint Flussers Referenz auf die Antike gar nicht so weit von Jelineks Praxis der Massenmedienrezeption und deren essayistischer Weiterverarbeitung entfernt zu sein. Die Verschränkung von Theorie und Trivialzitat, die in *Die endlose Unschuldigkeit* auf formaler Ebene augenscheinlich ist, setzt

39 Elfriede Jelinek: Kein Licht. In: a-e-m-gmbh.com/wessely/fklicht.htm, datiert mit 21.12.2011 (=Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Theater, Theatertexte). [Abruf: 17.1.2013].

40 Elfriede Jelinek: *wir stecken einander unter der haut* 1970, S. 130.

41 Vilém Flusser: *Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus*. Berlin; Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2000, S. 66.

sich, so wird aus den zitierten Textstellen ersichtlich, in mehreren Assoziationen und Verwicklungen auch inhaltlich fort.

2.3. Quellenverweise

Dieser Verschränkung ist auch die Art und Weise zuzuordnen, wie in *Die endlose Unschuldigkeit* mit Quellenverweisen umgegangen wird, seien es nun Verweise auf Referenztexte wie Roland Barthes *Mythen des Alltags* oder auf Groschenromane, etwa das *Jerry Cotton*-Heft Nr. 593 *Der Tote mit zwei Köpfen*, Illustrierte wie die *Jasmin* oder Fernsehserien wie beispielsweise die von CBS 1966-1969 ausgestrahlte Kinderserie *Daktari*⁴² oder *Valerie und das Abenteuer*, eine für das deutsche Fernsehen produzierte Serie mit Marianne Koch in der Hauptrolle.

Einer späteren inhaltlichen Auseinandersetzung mit einem der „trivialen“ Bezugstexte soll mit diesem Abschnitt eine Bestandsaufnahme vorangehen: Welche – direkten und indirekten – Quellenverweise sind in *Die endlose Unschuldigkeit* vorzufinden? In welches Verhältnis werden sie im Text zueinander gesetzt? Auch nach der prinzipiellen Möglichkeit einer Abgrenzung etwa von theoretischen und trivialen Quellenverweisen, von Theorie und Trash auf der Ebene intertextueller Bezüge, soll gefragt werden.

2.3.1. Theoretische Referenzen und Trivialzitate: Abgrenzung und Überschneidungen

Hier gilt es zunächst, die oben bereits an mehreren Stellen verwendeten Begriffe der Trivialcollage und des Trivialzitats etwas näher zu beschreiben. Diesbezüglich erweist sich eine Entwicklung in der literaturwissenschaftlichen Forschung zu Jelineks Medienessay als beachtenswert. Lange ging man davon aus, dass jene Textfragmente, die an den Tonfall des,

⁴² Vgl. Internet Movie Database. Online: http://www.imdb.com/title/tt0059977/?ref_=fn_al_tt_1 [Abruf: 17.12.2012].

von Jelinek so genannten, „trivialbereichs der werbung der illustrierten der massenkommunikation etc.“⁴³ erinnern, im doppelten Sinne als fiktive, d.h. von der Autorin selbst in einen massenmedialen, trivialen Sprechmodus gefasste, Einschübe zu betrachten sind.⁴⁴ Eine Vermutung, die vor allem insofern nicht gerade fern liegt, als Jelineks Essay ja eben diesen Sprechmodus bzw. dessen Varianten zu analysieren scheint bzw. an vielen Stellen tatsächlich untersucht und auf seine Subtexte hin befragt.

Erst Lea Müller-Dannhausen hat im Zuge von offenbar ausgedehnten, nahezu detektivischen Nachforschungen in eben jenen Quellen, auf die im Text direkt oder indirekt verwiesen wird, einige konkrete Stellen ausfindig gemacht, die Elfriede Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* mitunter unverändert übernimmt.

Verändert wird dabei allerdings der Kontext der übernommenen Textfragmente. Aus Vorhandenem bzw. einer Mischung aus Vorhandenem und Hinzugefügtem entsteht der vorliegende Text – ein Klebewerk eben, wie das Wort „coller“, französisch für „kleben“, meint. Was die Collage in der bildenden Kunst ist, ist, so könnte man behaupten, das Cut-up in der Literatur geworden. Dass Jelinek sich mit Cut-up-Techniken befasst hat, zeigt sich in den frühen essayistischen Texten nicht ausschließlich auf formaler Ebene.

In dem – wie bereits beschrieben – in vielerlei Hinsicht mit *Die endlose Unschuldigkeit* vergleichbaren frühen medienkritischen Essay *wir stecken einander unter der haut* bezieht sie sich, auch dies ist ein Ergebnis von Lea Müller-Dannhausens Recherche, an einigen Stellen sehr ausführlich auf die von Carl Weissner 1969 herausgegebene Anthologie *Cut up. Der seziierte Bildschirm der Worte*, insbesondere auf die dem Sammelband vorangestellte Einführung *Das Anti-Environment der Cut-up Autoren*.⁴⁵ Eine deutliche Parallele kann zwischen den von Weissner formulierten Ansprüchen der Cut-up-Autoren (Weissner bezieht sich in erster Linie auf William S. Burroughs und Brian Gysin) und jenen gezogen werden, die Elfriede Jelinek (nicht nur) in ihren frühen medienkritischen Texten verfolgt:

43 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 50.

44 Müller-Dannhausen verweist hier z.B. auf Katharina Langhammer: *Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens*. In: Jörn Döring / Christian Jäger / Thomas Wegmann [Hg.]: *Verkehrsformen und Schreibverhältnisse*. Opladen: Westdeutscher Verl. 1996, S. 187-203.

45 Vgl. Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 66.

Das Engagement der cut-up Autoren besteht darin, zur Aufhellung der neuen Bewusstseinslagen des elektronischen Zeitalters beizutragen und die massiven Zwangsmechanismen einer offiziellen 'Information' & Literatur in Frage zu stellen, deren Kontrollfunktion darauf beruht, den Leser/Hörer auf ein starres vorherbestimmtes System von Verstehen & Handeln zu fixieren, das seine Narkotisierung und Manipulation ermöglicht.⁴⁶

In Hinblick auf Jelineks Auseinandersetzung mit diesen Bewusstseinslagen bzw. dessen TrägerInnen sind, dem Fortschreiten des „elektronischen Zeitalters entsprechend“, noch das Fernsehen bzw. als dessen RezipientInnen die ZuseherInnen zu nennen.

Davon abgesehen ist das zitierte „Engagement“ mit jenem Jelineks im Grunde deckungsgleich. Hinzu kommt bei Elfriede Jelinek allerdings eine sprachreflexive bzw. ausdrücklich sprachkritische Komponente, die sie in einem ursächlichen Zusammenhang mit den Bewusstseinslagen des Publikums der Massenmedien setzt. Dies kommt etwa in einem Interview mit Riki Winter zum Ausdruck kommt: „Das, was ich kritisiere, ist immer die Sprache, [...] ich kritisiere eine Sprache, die in ihrer Pervertierung die faschistische Kulturindustrie und eine nicht erfolgte Entnazifizierung in diesem Unterhaltungsindustriebereich ermöglicht hat.“⁴⁷ Jelineks Diagnose einer postfaschistischen Mediengesellschaft ist ein zentraler Ansatzpunkt ihrer Medienreflexion und wird kann hier leider nur rudimentär besprochen werden.

Zunächst sei lediglich das der Medienkritik in den frühen (wie auch späteren) Texten der Autorin immanente, tief in den Knochen jeden Satzes sitzende Misstrauen gegenüber der Sprache festgehalten. Sprache kann, erneut McLuhans Medienbegriff folgend, durchaus auch als Medium aufgefasst werden, eben als eine Erweiterung des menschlichen Körpers; weniger als ein Instrument des Ausdrucks oder der Kommunikation denn als eine Ausdehnung der unsere Wahrnehmung bestimmenden Sinnesorgane.

46 Carl Weissner: Das Anti-Environment der cut-up Autoren. In: Ders. [Hg.]: Cut Up. Der sezierte Bildschirm der Worte. Darmstadt: Joseph Metzler 1969, S. 15-16.

47 Riki Winter/ Elfriede Jelinek: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 13.

In seinem oben genannten Aufsatz über *Das Anti-Environment der cut-up Autoren* bezieht sich Weissner sowohl im Titel als auch an einigen weiteren Stellen mitunter explizit auf Marshall McLuhans medientheoretische Analysen. Es ist somit durchaus möglich, dass Elfriede Jelinek, zumal es teils ähnliche Stellen aus McLuhans Texten zu sein scheinen, auf die sie referiert, über den Umweg von Weissners Text auf einen ihrer primären Bezugstexte sowohl in *wir stecken einander unter der haut* als auch in *Die endlose Unschuldigkeit* gestoßen ist.

Wenn nun im Folgenden von Trivialziten die Rede sein wird, sind darunter dem von Jelinek „trivialbereich“ genannten Feld entnommene Collagefetzen zu verstehen, die in die medienreflexive Analyse, als die *Die endlose Unschuldigkeit* hier im Mittelpunkt steht, montiert werden. Als Trivialliteratur werden (in einer wohl nicht unbedingt aktuellen, aber möglicherweise eben als zeitgenössisch nennenswerten Definition) etwa solche Texte bezeichnet:

[...] stets pseudonyme, oft im Team serienmäßig oder arbeitsteilig nach marktorientiertem Verlagsplan (Schema mit Inhaltsskizze und Tabukatalog, daher auch Schemalit. gen.) verfaßte, ästhetisch wertlose Massenlesestoffe, die oft als Groschenhefte bzw. Heftromane oder Taschenbücher am Kiosk oder im Zeitschriftenhandel vertrieben, von den dominierenden Geschmacksträgern aber diskriminiert werden und durch leichte Lesbarkeit, eingehende Handlung und Happy End dem unbedarften Leser eine heile, unproblematisch-escapist. Wunschtraumwelt von Glück, Liebe und Reichtum als Kontrastwelt zum Alltag vorgaukeln. T. umgreift alle Gattungen von der Lyrik [...] über das triviale Volks-, Boulevard-, Revue- und Straßentheater, den Film und Fernsehserien bis zu Trivialromanen, Illustrierten-, Fortsetzungs-, Leihbuch-, Fotoromanen und Comics.⁴⁸

Insbesondere der dem „unbedarfte[n] Leser“, bei Jelinek auch der Leserin, suggerierte Alltagskosmos aus Wunschträumen, Wohlstand, Glück und Liebe ist für *Die endlose Unschuldigkeit* unmittelbar relevant. Auf eben jene eskapistische Erwartung eines Happy End scheint sich Elfriede Jelinek unter anderem zu beziehen, wenn sie eine Mordszene aus dem *Jerry Cotton*-Groschenroman *Der Tote mit zwei Köpfen* in ihren Text montiert. Geht man hier

48 Gero von Wilpert: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Aufl. Stuttgart: Kröner 2001, S. 851.

von einer „Wunschtraumwelt“ aus, muss man sich fragen, wer es denn ist, der oder die hier wünscht und träumt.

Interessant ist auch die der Trivialliteratur enzyklopädisch attestierte ästhetische Wertlosigkeit als „Massenlesestoff“. Gerade der „ästhetisch wertlose“ Stoff birgt, das scheint mir ein wichtiger Ausgangspunkt des Essays zu sein, das Potential, zweckentfremdet zu werden und seine eigene Verfasstheit reflexiv zu unterstreichen. Denn ästhetische „Kostbarkeit“ in einer Variante, die die AutorInnen des zitierten Lexikonbeitrags im Sinn gehabt haben mögen, ist in Jelineks als leichte und „unproblematische“ Lektüre wohl wiederum eher wertlosem Text gewiss nicht das zentrale Anliegen. Er orientiert sich an anderen Paradigmen, dazu gehören sowohl die hier sowie im Folgenden dargestellte Verschränkung als auch eine Poetik des Störens, wie ich sie in Kapitel 3 nachzeichnen möchte.

Bemerkenswert ist zudem eine Eigenschaft, die die Trivialliteratur obiger Definition zufolge mit Cut-Ups gemeinsam hat: So wie etwa für die Produktion von Groschenromanen systematisierte Themenkataloge, Skizzen und Auflistungen von Tabus entworfen werden, so verwendet beispielsweise auch William S. Burroughs so etwas wie Schemata oder Rezepte in seinen mit der Cut-up-Technik hergestellten Texten, wenn er mit „fold-in“, formalgraphischen „intersection points“ und semantischen „association blocks“ arbeitet. Auch – in den Anfängen der 1960er Jahre noch vergleichsweise „neue“ – Medien wie Tonband und Film kommen dabei zum Einsatz.⁴⁹

In vielen Textpassagen, um wieder zu *Die endlose Unschuldigkeit* zurückkommen, ist es ohne Weiteres auch ohne Kenntnis des jeweiligen ursprünglichen Kontextes der Intertexte und Paraphrasen möglich, die Trivialzitate von den „theoretischen“, medienreflexiven Stellen zu unterscheiden. Oft sind sie sprachlich-formal oder graphisch voneinander abgegrenzt. In *wir stecken einander unter der haut* beispielsweise gibt es (noch) eine konsequent vorgenommenen graphische Unterscheidung von Theoriepassagen und Trivialziten, die auch dort alternieren. Trivialzitate sind dort schlicht kursiv gesetzt. So etwa hier:

49 Vgl. Carl Weissner: Das Anti-Environment der cut-up Autoren 1969, S. 11-12.

offenbar ist dieser flugapparat völlig überladen. einer drückt mir einen haltegurt in die hand. [...] anscheinend gibt es keine möglichkeit den eingang zu schliessen denn als dieses rätselhafte flugzeug startet steht dieser noch immer offen. es ist jetzt 20 uhr 15. wir blicken gespannt auf die xy nazis die forschen verbrecherjäger. dazu klingt aus dem magnetofon die grosse klage aus betrieben fabriken büros. die klage derer die nicht flüchten können aus dieser zeit & diesem ort. das ist eigentlich der grund warum ich hier bin. what I need is what I am mr. rhodan.⁵⁰

Müller-Dannhausen spricht diesbezüglich von „zitierten oder paraphasierten ‚theoretischen‘“ und „‚praktischen‘ Textsegmente[n]“.⁵¹ Indem sie die Zuschreibungen „theoretisch“ und „praktisch“ zwischen Anführungszeichen setzt, weist sie auf die Umgangssprachlichkeit bzw. den Mangel an Greifbarkeit der beiden Begriffe sowie zugleich auf die Ermangelung adäquater begrifflicher Alternativen hin, wie sie weiter oben bereits thematisiert worden sind.

Es gibt auch Stellen, an denen sich Medientheorie und Trivialzitate überschneiden und nicht mehr voneinander abzugrenzen sind. Die Analyse des Massenmediums, seiner gesellschaftlichen und politischen Funktionen kommt dann eben in manifestierter endloser Unschuldigkeit daher. Der Tonfall, die schablonisierende Rhetorik des Fernsehens wird in die Reflexion mit hineingenommen. Ähnliches stellt Konstanze Fliedl in ihrer Auseinandersetzung mit den satirischen Zügen in Jelineks Texten fest:

Was so buchstäblich wiedergegeben wird, ist die Inszenierung von ‚Realität‘ im Bewußtsein der Konsumenten von Trivialmedien, wobei sich die Funktion von Kunst indirekt ergibt: nur durch den Spalt verfremdeter Klischees kann ‚wirkliche Wirklichkeit‘ eingeschmuggelt werden. Indem die Manipulation von Sehnsüchten beim Wort genommen wird, zeigt der satirische Kontrast keine utopische, sondern die tatsächliche Differenz.“⁵²

Dies hat zunächst natürlich einen stark ironisierenden und humoristischen Effekt, es drückt aber zugleich jene Totalität der Vergesellschaftung aus, von der in einer noch eher „rein theoretischen“ Passage in *Die endlose Unschuldigkeit* die Rede ist:

50 Elfriede Jelinek: *wir stecken einander unter der haut* 1970, S. 130.

51 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 82.

52 Konstanze Fliedl: „Echt sind nur wir!“ Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: *Elfriede Jelinek*. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 63.

„analysen von beliebten fernsehspielen und familienserien haben gezeigt daß gerade die massenkommunikation durch die reproduktion und nachbildung und das auflebenlassen der traditionellen familien und führungsstrukturen die besorgungen des familienvaters des kleinbürgerlichen vaters übernimmt: die totale vergesellschaftung und die notzucht an den kindern. ja es entspricht die situation der medien und ihrer dramaturgie nicht einmal den gegebenheiten der basis sondern hinkt noch reaktionärer hinterher. im fernsehen siegen die vorgesetzten und väter über die jungen leute.“⁵³

Eine solche Überschneidung enthält zum Beispiel das obige Zitat in feiner Nuance, so erinnert das „ja es entspricht [...]“ der eigentlich medienreflexiven Passage leise, aber doch nicht unhörbar an ein triviales „ja, so sind sie“ oder „au ja!“, wenn auch an dieser Stelle kein Trivialzitat und umso weniger ein konkreter Bezugstext hervorsticht.

Auch die folgende Stelle aus *Die endlose Unschuldigkeit* geht, diesmal um vieles deutlicher, in einen trivialen Tonfall über. Zudem enthält sie jedoch Elemente, die (sind die anderen, deutlicher von der Theorie abtrennbaren Trivialzitate nun tatsächlich Zitate etwa aus Groschenromanen bzw. Fernsehserien, „Fernsehspielen“ oder halbfiktive Anlehnungen an deren Redestrategien) schwerlich ebendort zu vermuten wären: „weihnachten naht heran! suchen sie ein schönes geschenk für sie für ihn für die ganze family! fernsehen macht die welt kleiner! es bringt die umwelt zu ihnen ins haus! sie werden aufgenommen in die große familie mensch (ein äußerst wichtiger punkt) sie werden aus ihrer isolation geholt und ‚gehören dazu‘.“⁵⁴

Den ersten beiden Aufforderungen, die möglicherweise direkt einer Werbung entnommen sind, folgen zwei weitere mit imperativen Ausrufezeichen versehene Sätze, zu den zum Konsum auffordernden Trivialzitaten formal sowie in gewisser Weise auch inhaltlich parallel gesetzt. So ist bei beiden Paaren ein kurzer, das Thema eröffnender und Begeisterung einfordernder Satz einem zweiten, weiterführenden vorangestellt. An dieser Stelle wird exemplarisch sichtbar, was eine der wichtigsten Koordinaten des Textes ausmacht und in Ergänzung zur Verschränkung noch einmal hervorgehoben werden soll. Die collagehafte

53 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 51.

54 Ebd., S. 52.

Verschränkung bedeutet mitunter auch eine Form des Parallelismus, die wohl auch stilistisch, in erster Linie jedoch medienpolitisch zu verstehen ist.

2.3.2. Fingierte Wissenschaftlichkeit: Explizite Verweise auf theoretische Referenztexte

Die beiden Sätze „fernsehen macht die welt kleiner! es bringt die umwelt zu ihnen ins haus!“ bilden in der obern zitierten Passage die Schnittstelle zur Theorie, gefolgt von einer Referenz auf Roland Barthes, in dessen *Mythen des Alltags* eine der Mythologien den Titel *Die große Familie der Menschen* trägt.⁵⁵ Auffällig ist an diesem Zitat außerdem, dass hier Anführungszeichen verwendet werden („sie [...] ,gehören dazu“) - ein formales Mittel, das an anderen Stellen kaum vorkommt und für *Die endlose Unschuldigkeit* ungewöhnlich ist. Schließlich haben wir es im Grunde bei den Trivialmythen ununterbrochen mit Sehnsüchten, Illusionen u. ä. zu tun, die dem Publikum der Massenmedien – üblicherweise eben ohne orthographische Signale der Distanzierung – entgegengeworfen werden.

Damit korrespondiert an dieser Stelle auch die „Erzählperspektive“, die im Text so häufig wechselt, dass sie nicht mehr als eine konsequent beibehaltene Perspektive erkennbar ist, die eine fokussierte Schärfung aus einem bestimmten Blickwinkel ermöglichen würde. Der Text, an dieser Stelle eine Referenz auf Roland Barthes, richtet sich auf direkte Weise an ein Publikum: so, wie es häufig die Werbung oder die Ratschläge der Illustrierten tun, was für einen theoretischen Text jedoch ungewöhnlich, wenn nicht sogar unerhört, ist bzw. wäre.

Mit der Möglichkeit und Unmöglichkeit der Abgrenzung insbesondere von Trivialzitaten wird sich der folgende Abschnitt noch im Detail auseinandersetzen. Zunächst gilt der Schwerpunkt jedoch mit den Quellenverweisen einem vergleichsweise einfach fassbaren Aspekt des Textes. Entsprechend der Renate Matthaei von Uwe Nettelbeck in den Mund gelegten Anweisung, die für den Band *Trivialmythen* in Auftrag gestellten Texte könnten „sich auch am Arrangement

⁵⁵ Roland Barthes: *Mythen des Alltags* 2010, S. 230-233.

wissenschaftlicher Arbeiten orientieren [...] (also das Einbeziehen von Fußnoten in den Text, von Anmerkungen und Literaturhinweisen, Gliederung in Paragraphen, Unterabteilungen und so weiter)⁵⁶, montiert Elfriede Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* an vielen Stellen Quellenverweise in den Text.

Diese gestalten sich allerdings recht unterschiedlich. Diesbezüglich ist zu erwähnen, dass hierbei zwischen Theorie- und Trivialnachweisen im Allgemeinen nicht differenziert wird. Diese Praxis wissenschaftlichen Arbeitens wird manchmal angewandt, manchmal vermieden und beizeiten auch hyperkorrekt und persiflierend eingesetzt, wobei kein inhaltlicher Zusammenhang mit dem Grad an wissenschaftlicher oder philosophischer Seriosität bzw. Trivialität zu bestehen scheint. Dies ist keineswegs überraschend und kann als eine Fortführung des oben skizzierten Spiels mit der – vorgeblichen – Souveränität von SpercherInnenpositionen bzw. -instanzen gesehen werden, das die formale Verschränkung im Text ausmacht und über ein bloßes „Zusammenkleben“ von Text- und Intertextfragmenten hinausgeht.

Ganz der Praxis des Umgangs mit Quellen in wissenschaftlichen Arbeiten entsprechend, gestalten sich explizite Verweise auf theoretische sowie triviale Referenztexte mitunter identisch. Otto Gmelin „(gmelin)“⁵⁷ wird somit auf gleiche Weise zitiert wie aus der Illustrierten Jasmin, „(jasmin)“⁵⁸. Es ist allerdings zu beobachten, dass auf theoretische Referenztexte zwar stets durch den namentlichen Verweis auf ihre Autoren, nie aber auf die Titel der jeweiligen Texte Bezug genommen wird, während die Trivialzitate oftmals indirekt ausgewiesen sind und an manchen Stellen nur für KennerInnen der jeweiligen Intertexte unmittelbar nachvollziehbar sind bzw. wären. So etwa, wenn Schauplätze oder Nebenfiguren aus populären Fernsehformaten genannt werden bzw. sprechen.

Es gibt aber auch Mischformen, die, in verschiedenen Nuancierungen, mitunter sehr ironisch, aber ebenso vollends ernsthaft tönen können. Zum Beispiel, wenn es, unmittelbar gefolgt von einem Trivialzitat aus der Illustrierten *Jasmin*, heißt: „die bürgerlichkeit geht auf in einem

56 Uwe Nettelbeck: Generalthema „Trivialmythen“ (nennen wir es einmal so), S. 151.

57 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 59.

58 Ebd., S. 55.

unterscheidungslosen universum dessen einziger bewohner der ewige mensch ist [...]. (barthes noch einmal dazu).“⁵⁹ Auch das Spannungsfeld von spielerischer Ironie und ernsthafter Reflexion bzw. Kritik bleibt am Ende von *Die endlose Unschuldigkeit* nicht unkommentiert: „der spielerisch ironische tonfall verhindert ernste auseinandersetzung (ein weit verbreitetes sümptom).“⁶⁰ – ein Satz, der sowohl auf Jelineks Untersuchungsgegenstand der massenmedialen Konstruktion von Wahrnehmungsmustern als auch auf das Verfahren, mit dem Jelineks Text operiert, hin lesbar ist.

Zu den erwähnten gemischten Varianten von Quellenverweisen gehören auch Beispiele, die wiederum eine größere Portion an expliziter Empörung enthalten, wie etwa „(jeder kommentar erübrigt sich hier)“⁶¹, „die pille ist das sümbool der neu gewonnenen freiheit der frau. (zitat)“⁶², oder, die verweisende Empörung noch um ein Ausrufezeichen gesteigert, „du darfst (als homosexueller) nicht verzichten auf die liebe zu einer frau auf das glück eine familie zu gründen als normaler in einer normalen gesellschaft zu leben. (zitat!)“⁶³. Hier sind Textfragmente zwar als Zitate ausgewiesen, dies jedoch ohne die Nennung eines konkreten Referenztextes. Möglicherweise deshalb, weil sie ohnehin dem massenmedialen, die „endlose Unschuldigkeit“ predigenden Stimmengewirr entspringen, das mehr dazu dient, Urhebererschaft zu verbergen als zu zeigen. Im Hinweis auf die „Authentizität“ des zitierten (wohl nicht nur aus heutiger Sicht haarsträubenden) Materials steckt zudem ein Bezug auf Karl Kraus und dessen Prolog zu *Die letzten Tage der Menschheit*. Die Formel „die grellsten Erfindungen sind Zitate“⁶⁴ hat Jelinek mit dem Nachsatz „(zitat!)“ hier in der kürzest möglichen Variation formuliert.

Mit dem Stimmengewirr der Massenmedien geht die im Text immer wieder formulierte Kritik am Glauben an die Wissenschaft bzw. Populärwissenschaft einher, deren Tätigkeit – so

59 Ebd., S. 54-55.

60 Ebd., S. 81.

61 Ebd., S. 64-65.

62 Ebd., S. 81.

63 Ebd., S. 80.

64 Karl Kraus: *Die letzten Tage der Menschheit*. Bühnenfassung d. Autors. Hg. v. Eckart Früh. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992, S. 15. Zum Zusammenhang von Karl Kraus' Medien- und Sprachkritik siehe außerdem z.B: Helmut Arntzen: *Karl Kraus: Medienkritik von der Sprache her*. In: Ders. [Hg.]: *Karl Kraus. Beiträge 1980-2010*. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2011. (=Literatur als Sprache Literaturtheorie–Interpretation–Sprachkritik Bd 17), S. 170-183.

Jelineks Kritik – eben aufgrund ihrer Verstrickung in Machtstrukturen vielmehr die Verschleierung, Produktion und Reproduktion von Trivialmythen als deren Aufklärung zur Folge hat.

Diese Kritik erfolgt an manchen Stellen explizit. So beispielsweise hier, wenn es heißt: „das weite feld der simplifizierungen der sogenannten wissenschaftlichen untersuchungen (und was sich so nennt)“⁶⁵. Implizit aber ist sie auch in der Schreibweise formuliert, wenn etwa vom „mütos des bürgerlichen psüchiaters“⁶⁶ die Rede ist, „(der also wieder siehe oben simplifiziert und entnennt und diese ergebnisse eifrig verbreitet also direkten einfluss nimmt)“⁶⁷. Mit der Feststellung, dass die medial ausgestrahlten, in die Reichweite unserer Wahrnehmungsorgane geschickten, Ratschläge und vorgeblichen Weisheiten Mythen nicht nur vereinfachen, sondern zudem eine „entnenndende“⁶⁸ Funktion haben, wird ein Aspekt von Barthes Mythenanalyse angesprochen, der wiederum mit einem misstrauischen Verhältnis zur Sprache in Zusammenhang steht und in *Die endloe Unschuldigkeit* immer wieder aufgegriffen wird.

Was die Medien hier, in diesem Fall mithilfe des „mütos des bürgerlichen psüchiaters“, ausstrahlen, bedeutet nach Jelinek, die sich dabei erneut auf Barthes bezieht, eine spezifische Form des Schweigens und gezielten Verschweigens, die sich in vorgeblicher Information oder sogar Kommunikation manifestiert: Schweigen durch Labern, wenn man so möchte.

Ein ähnlicher (pseudo)-wissenschaftlicher Verweis wird in einem anderen thematischen Zusammenhang desselben Spektrums angeführt, nämlich im Kontext von Sexualität und davon, wie sie mit Reinlichkeit, bzw. auch im buchstäblichen Sinn mit Sauberkeit in Verbindung gesetzt wird. Damit ist bei Jelinek die Inszenierung von Frauen als Ware in der Werbung verknüpft. Diese wird unmittelbar von der „figur des sexualforschers und lebenshelfers“⁶⁹ begleitet. Diesmal werden im Text sogar empirische Quellen an- oder vorgegeben (zumindest im Groben handelt es sich hierbei offenbar um Illustrierte mit einer

65 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 69.

66 Ebd., S. 70.

67 Ebd.

68 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags* 2010, S. 295: „Die Welt tritt in die Sprache als dialektisches Verhältnis von Tätigkeiten, von menschlichen Handlungen ein und tritt als harmonisches Tableau von Wesenheiten aus dem Mythos wieder hervor. Ein Zaubertirck hat das Reale umgestülpt, hat es von Geschichte entleert und mit Natur gefüllt.“

69 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 78.

LeserInnenschaft im Teenageralter als Zielpublikum): „je niedriger der soziale status desto geringer (untersuchungsmaterial liegt vor) sind auch interesse und lust am verkehr in ehelicher beziehung. um so stärker auch die rollentrennung in allen bereichen.“⁷⁰

Hier kann wiederum die Bezugnahme auf das vorliegende Untersuchungsmaterial sowohl unmittelbar zu verstehen sein als auch als ein Versuch, wissenschaftliche Redepraktiken satirisch zu reflektieren. Kombiniert wird sie allerdings, und das gewiss nicht zufällig, mit einem Trivialzitat, das inhaltlich mit den in der betreffenden Textpassage ausführlich dargelegten medienreflexiven Analyse zusammenwirkt.

So folgt etwa auf den Satz: „dazu kommt daß der vater in den zeitschriften der unterschicht sein autoritätsmoment viel direkter ausübt: vaterfiguren fragetanten wissenschaftler geben persönliche individuelle antworten.“⁷¹ unmittelbar folgendes Trivialzitat: „als er aus irgendeinem grund die augen aufschlag reagierte sie nicht mehr bewußt. irgend etwas handelte für sie. es war als ob sie wie eine marionette an fäden bewegt würde. etwas riß ihr den arm hoch. etwas setzte stewitt die revolvermündung auf die brust und etwas ließ sie den finger krümmen.“⁷² Das „etwas“ aus den letzten beiden Sätzen des zitierten Einschubs aus dieser Geschichte – im Referenztext dient seine Wiederholung als Stilmittel zur Erzeugung von Spannung und Intensität – bekommt durch seine Neukontextualisierung deutlich eine machtpolitische Färbung. Vom in seiner Unbestimmtheit geheimnisvollen Stilmittel der Kriminalgeschichte wird es zu einem Verweis auf die VertreterInnen sozialer Normen und Unterdrückungsmechanismen.

Das hier wiedergegebene Trivialzitat ist der Geschichte um eine Figur namens Nancy entnommen, deren Name in *Die endlose Unschuldigkeit* einigermaßen häufig fällt und die dem *Jerry Cotton*-Heft Nr. 593, *Der Tote mit zwei Köpfen* entstammt. Darauf weist an dieser Stelle beispielsweise die Erwähnung einer weiteren Figur namens Stewitt hin.⁷³ Näheres zu der Geschichte um Nancy in *Die endlose Unschuldigkeit* sowie im Referenztext *Der Tote mit zwei Köpfen* folgt in Kapitel 4.

70 Ebd., S. 78-79.

71 Ebd., S. 79.

72 Ebd., S. 79-80.

73 Siehe Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 105-108.

Orientiert man sich an den Quellenverweisen, so heißen die Autoren der wichtigsten theoretischen Bezugstexte für Jelineks *Die endlose Unschuldigkeit* Roland Barthes, Otto F. Gmelin und Marshall McLuhan. Auch Hans Barth⁷⁴ und Karl Marx⁷⁵ werden beim Namen genannt. Listet man die in *Die endlose Unschuldigkeit* angeführten Quellenverweise sowohl nach den Autoren der theoretischen Texte als auch hinsichtlich der konkreten Trivialtexte⁷⁶ auf, ist die Verteilung allerdings bemerkenswert: Die theoretischen Bezüge werden nur sehr spärlich ausgewiesen, während sich aus den Trivialzitaten ein regelrechtes Gewimmel aus Figuren, Schauplätzen und konkret genannten Printmedien und Fernsehformaten ergibt.

In diesem Sinne ist, so verdeutlicht wiederum Müller-Dannhausen⁷⁷, die programmatische Ansage auf der ersten Seite von *Die endlose Unschuldigkeit* wohl beim Wort zu nehmen, jedoch wiederum nicht ohne jene spielerische metareflexive Komponente im Umgang mit Theorieproduktion und Trivialzitaten: „ich tue nichts als brocken hinwerfen oder tritte austeilten. ich ordne nichts.“⁷⁸ Wer oder was hierbei als Brocken hingeworfen, wem oder was Tritte ausgeteilt werden, ist in dem Konglomerat der Verschränkungen nicht immer klar.

Und gibt der Text auch vor, nicht „geordnet“ zu sein, so erweisen sich insbesondere *Die Mythen des Alltags* als eine Referenz, die auch für die Struktur von Jelineks Text relevant ist:

Sie [die Barthes-Referenz] besetzt nicht nur die aus Markierungssicht bedeutendsten Positionen im Text, nämlich Titel, Anfang und Ende, sondern sie strukturiert durch die einzelnen zitierten und/oder paraphrasierten Bezüge auch den Text, denn die Barthes-Referenzen, die zum Teil aufeinander aufbauen, wurden – bis auf den Exkurs zu der ‚großen Familie der Menschen‘ und die gelegentliche ‚Vertauschung‘ einzelner Gedanken innerhalb eines Gedankengangs – ‚chronologisch‘ in Jelineks Essay aufgenommen.⁷⁹

74 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* S. 49, S. 50.

75 Ebd. S. 71.

76 Hier wird ein Textbegriff verwendet, der nicht nur Gedrucktes, sondern auch Auditives und Audiovisuelles miteinschließt.

77 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 96.

78 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 49.

79 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 96-97.

Dass der Text angibt, nichts ordnen zu wollen, darf jedoch nicht dahingehend missverstanden werden, dass er keiner Struktur folge. Er scheint vielmehr als ein Spiel mit Ordnung und Unordnung lesbar zu sein, in dem im Allgemeinen voneinander getrennte Diskurse konsequent miteinander vermischt werden. Zugleich werden diese Diskurse auf ihre Strukturen und Rhetoriken hin befragt und dieselben in den Text integriert – eine mögliche Strategie, der oben thematisierten „Entnennung“ entgegenzuwirken.

2.3.3. Modifikationen der Quellen

Als zweiten theoretischen Referenztext führt Müller-Dannhausen Otto F. Gmelins *Rädelsführer 1 oder Emanzipation und Orgasmus* an⁸⁰, als ein dritter ist noch der bereits mehrfach erwähnte Text von Marshall McLuhan, *Understanding Media*, zu nennen. Im Umgang mit den Quelltexten wird jedoch nicht nur zitiert. Die Autorin nimmt nicht nur durch die Neukontextualisierung, sondern auch im Detail und innerhalb der Referenztexte Modifikationen vor. Diese können sich etwa in Form einer „historischen Anpassung‘ der Barthes-Referenzen“ zeigen⁸¹ und beispielsweise die Anpassung an eine seit dem Erscheinen von Barthes Alltagsmythologien in den 1950er Jahren vergrößerte Bandbreite technischer Möglichkeiten bedeuten.

Die technischen Möglichkeiten massenmedialer Stimmproduktion haben sich natürlich, wollte man Jelineks Bearbeitungen von Barthes Analysen in die Gegenwart der Zehnerjahre weiterführen, inzwischen wieder gewandelt und werden von der Autorin in ihrem Wandel auch immer weiter kommentiert, bearbeitet, thematisiert, in Texte integriert, von Texten vereinnahmt. Natur- bzw. technikgemäß hat Elfriede Jelineks Medienreflexion in den frühen Essays eine andere Ausrichtung als sie es in späteren Arbeiten, etwa in solchen für bzw. gegen das Theater hat. Auch der Internetroman *Neid. Mein Abfall von allem. Ein Privatroman*⁸²

80 Vgl. ebd., S. 97.

81 Ebd., S. 94-95.

82 Elfriede Jelinek: *Neid (mein Abfall von allem). Privatroman*. Online: www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fneid1.htm, 2007 (=Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Prosa, Neid. PDF für PCs) [Abruf: 17.1.2013].

operiert mit den Möglichkeiten und reflektiert zugleich die Eigenschaften der sogenannten Neuen Medien, die den Charakter des Bildschirms, wie er durch das Fernsehen lange eine Hauptrolle in den häuslichen Räumen gespielt hat und teils spielt⁸³, deutlich verändern. So wird etwa das Fernsehen auch in späteren Texten von Elfriede Jelinek an unzähligen Stellen immer wieder aufgegriffen, dies jedoch nicht primär als Lieferant von trivialen Ideologie-Fetzen, sondern oft vielmehr als Vertreter und bildgewaltigster Inbegriff eines Massenmediums. So zum Beispiel in einem der Dramolette aus *Der Tod und das Mädchen*:

„[...] hinunterschauend in ein Tal der Ödnis, wo sich die Schatten hoch aufrichten und wichtig machen, damit man ihr Geschlecht sofort sieht, die Schatten, die sie selber sind und die sie selber sich auch noch im Fernsehen anschauen dürfen. Als wären sie nicht einmal schon zuviel. Als wären sie nicht schon längst viel zuviele. Der Bildschirm wirft sie sich selbst zurück, ein ewiges Pingpong der verlorengegangenen Bälle. Daher das Wort Bildwerfer, das wir bereits verwendet haben, bevor es sowas gab, nur ähneln sie ihren Bildern nicht, wenn sie endlich wieder zurückkommen. Sie sind es und sind es auch wieder nicht.“⁸⁴

Hier wird, folienhaft übereinandergelegt mit einem „Tal der Ödnis“, in dem die Schatten hausen, das Fernsehen in einem weiteren Schritt als Bildschirm charakterisiert, der im Grunde dort, wo man eigentlich in etwas anderes hineinschauen wollte, nichts als Spiegelbilder ausstrahlt. Mit dem Kommentar zum Wort „Bildwerfer“ wird zudem die Mediengeschichte angesprochen und die geworfenen Bilder als boomerangartige Transformationen des immer Gleichen oder zumindest essentiell Ähnlichen beschrieben. Ein paar Seiten weiter im Text heißt es dann: „Alles, was es gibt, ist schon ausprobiert worden. Und wenn ich jetzt etwas anderes ausprobiere, wird es morgen überall erhältlich sein. Hallo! Da sind die Schatten ja schon.“⁸⁵ Die Schatten aus dem „Tal der Ödnis“, das das Setting aus Marlen Haushofers Roman *Die Wand* abrufte, werden mit dem Licht, das der Fernsehapparat wirft, kontrastiert und auch gewissermaßen verschmolzen. Das Medium Fernsehen strahlt Licht aus und wirft in dieser Eigenschaft naturgemäß zugleich Schatten. Dabei korrespondiert die nicht sicht- aber

83 Vgl. Lynn Spiegel: Fernsehen im Kreis der Familie. Übers. v. Simon Kleinschmidt. In: Ralf Adelmann / Jan O. Hesse / Judith Keilbach [u.a.] [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK-Verl.-Gesellschaft 2001 (=UTB 2357), S. 215-252.

84 Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)*, S. 124-125. In: Dies.: *Der Tod und das Mädchen. Prinzessinnendramen*. 2. Aufl. Berlin: Berliner Taschenbuch Verl. 2004.

85 Elfriede Jelinek: *Der Tod und das Mädchen V (Die Wand)* 2004, S.130.

tastbare Wand aus Haushofers Text mit der medialen Mattscheibe, an der die Pingpong-Bälle abprallen.

Wie sich Jelinek in ihrem Buchdebüt zunächst noch vorwiegend mit Illustrierten auseinandersetzt und sich dann in *Michael*, aus dem manches in *Die endlose Unschuldigkeit* bereits angelegt ist, in erster Linie dem Fernsehen zuwendet,⁸⁶ ist auch das Fernsehen in ihren jüngeren Arbeiten zwar noch vorhanden, jedoch eher am Rande, bzw. in veränderter Hinsicht. Andere Aspekte rücken in den Fokus der Aufmerksamkeit Jelineks. So drehen sich spätere Texte weniger um Familien- und Kriminalserien, sei es nun in Form von TV-Produktionen, Groschenheften oder Fortsetzungsgeschichten in Illustrierten. Vielmehr rücken zunehmend eher Nachrichtenformate und Katastrophenberichterstattung ins Zentrum.

Diese Entwicklung wird etwa in Jelineks gemeinschaftlicher Videoarbeit mit Valie Export sichtbar, deren Setting im Kontext der Auseinandersetzung mit medialen Wirkungsmechanismen besonders interessant ist. In *News from home: 18.8.88*⁸⁷ filmt die Kamera aus einer Perspektive, die offenbar jener Valie Exports entspricht (ihre Stimme ist immer wieder aus dem Off zu hören, Jelinek spricht offenbar mit jemandem neben/hinter der Kamera) in einem als privates Wohnzimmer inszenierten Raum. Jelinek dabei, wie sie die Nachrichtensendung *Zeit im Bild* aufmerksam verfolgt und zugleich kommentiert.

Der 18. August 1988, das Datum eines Ereignisses, das sich als „Gladbecker Geiseldrama“ in die Mediengeschichte eingeschrieben hat, bildet einen zusätzlichen medienreflexiven Rahmen. Die Art und Weise, wie die mediale Berichterstattung den Verlauf eines Verbrechens nicht nur sekundär beobachtet und abbildet, sondern unmittelbar vorantreibt, hat mit ihrer frappierenden Augenscheinlichkeit Gladbeck zu einem markanten Einschnitt gemacht. Während die Polizei im Abseits blieb, wurden live Bilder übertragen, die Journalisten im Gespräch sowohl mit den Geiselnern als auch mit den Geiseln zeigten, einen Live-Krimi, der mit zwei realen Toten endete.⁸⁸

⁸⁶ Vgl. Lea Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik 2011, S. 95.

⁸⁷ Elfriede Jelinek. *News from home. 18.8.88*. Regie: Valie Export (1988).

⁸⁸ Vgl. Gudrun Altrogge [u.a.]: Mach es weg, mach es weg! In: *Der Spiegel* 33/2008, S. 36-42. Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-58852947.html> [Abruf: 2.3.2013].

Vor diesem in den Titel eingeschriebenen Hintergrund, kombiniert mit der veröffentlichten Inszenierung von Privatheit⁸⁹, trägt Jelineks und Exports Auseinandersetzung mit massenmedialer Wirkungsmacht hier deutlich andere Züge als sie es bei Jelinek etwa noch in *Die endlose Unschuldigkeit* tut. Während sich dort ein buntes Figureninventar, aus Kommissaren, Spionen, Lassie, Flipper, der Bezaubernden Jeanie und Co bestehend, in die Analyse einmischt, verschiebt sich der Blick in *News From Home* auf die Rezipientin und ihren Umgang mit dem Ausgestrahlten, von trivialer Fiktion auf eine dokumentarische Reality-Show. Mit der Geiselnahme von Gladbeck hat sich auch Christoph Schlingensief in seinem Film *Terror 2000* auseinandergesetzt. Beide Kunstschaaffenden haben am Thema medialer Bildkonstruktionen weiter gearbeitet, in *Bambiland* etwa, das 2003 am Burgtheater unter Schlingensiefs Leitung inszeniert wurde, sogar gemeinsam. Auch der oben bereits zitierte Theatertext *Kein Licht* gräbt einen Sumpf der Unsicherheiten aus Katastrophenmeldungen und Reality-Show.

Zunächst aber zurück zu den Quellenverweisen. Neben der genannten Adaption gemäß den veränderten technischen Gegebenheiten ist an manchen Stellen zu beobachten, dass Jelinek ihre Quellen radikalisiert und deren Gehalt für den eigenen Kontext auf die eigenen Beispiele und Analysen hin zuspitzt. Lea Müller-Dannhausen hat diese Radikalisierung am Beispiel des Textes *wir stecken einander unter der haut* herausgearbeitet.⁹⁰

2.4. Trivialzitate

Der obige Abschnitt hat sich vorwiegend mit expliziten Quellenverweisen und Inszenierungen von Wissenschaftlichkeit auseinandergesetzt, die Elfriede Jelinek einerseits den

89 Vgl. Ramón Reichert: „Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88“ Zum intermedialen Dialog zwischen Valie Export und Elfriede Jelinek. Vortrag vom 15.3.2012. Online: <http://ach-stimme.com/?p=1053> [Abruf: 20.12.2012].

90 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 73-74.

massenmedialen Produkten bescheinigt, insbesondere dann, wenn sie an Frauen adressiert sind, und andererseits mittels eben dieser Quellenverweise in ihren Text mit einbaut.

Auch mit den Trivialziten wird auf spezifische Redepraktiken verwiesen bzw. werden eben diese Redepraktiken auf ihre Rhetorik, das Massenmedium auf seine Dramaturgie und Struktur hin befragt. So ist etwa in das Medium Fernsehen durch die Möglichkeit des Umschaltens via Fernbedienung ein ähnlich unberechenbarer Wechsel von Perspektiven, Sprechmodi, Schauplätzen sowie SprecherInneninstanzen eingeschrieben wie in Jelineks *Die endlose Unschuldigkeit* – eine bemerkenswerte Korrespondenz. Angesichts dieser Parallele, an der insbesondere Raymond Williams *flow*-Theorie reizvolle Aspekte aufweisen kann, liegt es nahe, narrativen bzw. antinarrativen Strukturen in der Anordnung der Trivialzitate nachzugehen. Gerade in der Wechselwirkung mit Programmstrukturen des Fernsehens, das Jelineks Essay ja unter anderem untersucht, wird jene „Geschichte“ interessant, die entstünde, würde man die Trivialzitate aus der Verschränkung mit den theoretischen Passagen bzw. Einschüben lösen und von ihnen isoliert als zusammenhängenden Text lesen. Inwiefern könnte man dann von einer Story oder dem Aufbau eines Spannungsbogens sprechen, inwiefern werden beide gebrochen und gestört?

Mit der Funktion, die den verschiedenen Massenmedien entnommenen trivialen Quelltexten bzw. den Fragmenten dieser Quelltexte in *Die endlose Unschuldigkeit* zukommt, werden sich die beiden folgenden Kapitel im Detail auseinandersetzen: Kapitel 3 im Zuge einer Poetik des Stören, und Kapitel mit dem konkreten Beispiel der Geschichte um Nancy Winters, die einen erheblichen Anteil an den Trivialziten in Jelineks Essay hat.

3. Poetik des Störens

Das Stören und Nerven ist ein wiederkehrendes Thema in der Rezeption von Elfriede Jelineks Texten und wird oftmals auf die Person der Autorin übertragen. „Jelinek nervt.“ Diese „Personalisierung“⁹¹ einer Autorin ist mit Sicherheit ein Problem, von dem auch jede literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung potentiell betroffen ist, und soll daher nach Möglichkeit mitbedacht werden.

Die mediale (Selbst-)Inszenierung der Autorin Elfriede Jelinek sowie deren öffentliche Interpretation bietet gerade in Zusammenhang mit dem Stören eine reizvolle Perspektive. Für eine breiter angelegte Auseinandersetzung mit medienreflexiven Ansätzen und Positionen könnte gerade eine veränderte Blickrichtung, die sich der Rezeption von Jelineks Texten bzw. der Autorin selbst als einer medialen Projektionsfläche zuwendet, von Interesse sein.

Die öffentliche Auslegung dieser Inszenierung ist naturgemäß ebenso medial bestimmt wie die Darstellung der Person Elfriede Jelinek selbst. Diese Auslegung fällt ihrerseits mitunter auf buchstäblich plakative Weise politisch aus. Jelineks Name neben jenen verschiedener weiterer Kulturschaffender, die 1995 als Schreckensgespenster auf Plakaten der FPÖ im Wahlkampf um den Wiener Gemeinderat zu lesen waren, sind ein markantes Beispiel dafür. Mir dem Satz „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur?“⁹² wurde eine Frage formuliert, die doch vielmehr eine klare Ansage ist. Insofern sind Störungen und reizempfindliche Nerven für die Rezeption von Jelineks Schaffen prägend – ein Umstand, der sich auch durch die Verleihung des Nobelpreises nicht abgeschwächt, wenn überhaupt verändert hat.

Die Ebene der Rezeption Jelineks und ihrer Arbeiten soll hier jedoch nur am Rande eine Rolle spielen. Bislang ist in mancherlei Hinsicht das Stören als ein wesentliches Merkmal von *Die*

91 Pia Janke: Reizfigur: „Die Nestbeschmutzerin“. In: Der Standard, 8.10.2004. Online: <http://derstandard.at/1817975> [Abruf: 27.1.2013].

92 Vgl. Pia Janke [Hg.]: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2002, S. 88-93.

endlose Unschuldigkeit hervorgetreten: etwa als ein Spiel mit – wissenschaftlichen oder massenmedial gestalteten und gesteuerten – Diskursen und deren Regeln. In den folgenden Abschnitten möchte ich versuchen, die unterschiedlichen Strategien des Störens, die in *Die endlose Unschuldigkeit* eine, wie mir scheint, wichtige Rolle spielen, anhand verschiedener Aspekte herauszuarbeiten.

Zunächst aber soll das Thema Stören anhand zweier exemplarischer Stellen aus essayistischen Texten jüngeren Datums aufgegriffen werden. Jelinek schreibt dort explizit über das Stören und Interferenzen als künstlerische Instrumente. Die späteren poetologischen Schlussfolgerungen können auch als Varianten von Ansätzen gesehen werden, die bereits in Jelineks früher Medienkritik manifest sind. Gerade diese ausdrücklichen Manifestationen des Störens in späteren Texten, die mitunter eigentümliche philosophische Ausmaße annehmen, legen es nahe, auch bei den Strategien in *Die endlose Unschuldigkeit* von einer Poetik des Störens zu sprechen: einer Poetik des Störens, die sich ebendieses Nerven zum Programm gemacht hat.

3.1. Das Stören als Beanspruchen von Raum

In einem Text, der, wie die Autorin angibt, zum 80. Geburtstag des Dramatikers, Drehbuchautors und Regisseurs Tankred Dorst entstand, ist das Stören sogar titelgebend. In *Dieses störende Dings, das lebt* heißt es:

Was lebt, stört und wird gestört. Das Ich verliert darin seine Bedeutung, weil es zu oft gestört hat. Ein Schüler, der in der Schule zu oft aufgezeigt hat und damit allen auf die Nerven gegangen ist. Nennen wir ihn Ich, diesen Schüler, der da die ganze Zeit stört. Er gibt vor, zuviel zu wissen, es muß aus ihm heraus! Wenn Blicke ihn töten könnten, hätten sie es schon getan. Aber Blicke können nichts, und sie können nichts dafür, und vielleicht kann auch dieser Schüler nichts dafür, daß er stört. Er stört, weil er vorhanden ist.⁹³

93 Elfriede Jelinek: *Dieses störende Dings, das lebt*. Online: www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fdorst.htm, datiert mit 24.01.2006 (=Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Zum Theater, Wer lebt stört) [Abruf: 7.2.2013].

Im Kontext der Medienkritik ist an der zitierten Stelle zum einen die Verknüpfung von Stören und Blicken interessant. Blicke können nichts aus- oder anrichten – wie aber steht es um Bilder, auf die sie gerichtet sein können? Vor allem aber ist es die geradezu dogmatische Vorstellung von einem dem Leben immanenten aktiven wie passiven Stören. Diese äußert sich am deutlichsten im ersten und letzten Satz der zitierten Stelle. Der Gedanke liegt nahe, dass die universale Kausalität, die im letzten Satz des Zitats formuliert ist, als ironisches Postulat über Provokation zu verstehen sei. Sie hat aber, so scheint mir, und das verrät auch der Blick, essentiell mit Wahrnehmung und Medien als Organen der Wahrnehmung zu tun, wie sie wie beschrieben in Marshall McLuhans Medientheorie vorkommt.

Das Stören setzt eine Ordnung voraus, einen Fluss von irgendetwas, der ungestört bleiben will. In einem beständigen Fluss von Bildern und Informationen, einem Monolog massenmedialen Broadcastings, ist zu stören eine Voraussetzung dafür, überhaupt da sein zu können. Den Fluss des Broadcasting⁹⁴ zu stören, bedeutet, sich Raum zu verschaffen. So ließe sich auch der Name verstehen, der „diesem Schüler“ im Text gegeben wird. Erst durch sein Stören wird der Schüler namens Ich zum Subjekt.

Als eine Strategie, sich Raum zu verschaffen, korrespondiert das Stören zudem mit den feministischen Bezügen, die (auch) in den frühen Texten der Autorin ein grundlegender politischer Bezugspunkt sind. Ein Band, der in Form verschiedener Textbeiträge und anderer Dokumente zu einer Bestandsaufnahme ansetzt, nimmt die Raum-Thematik in den Titel auf: „Die Frau hat keinen Ort“⁹⁵. Dem Subjektstatus der Frauen wird ihre Ortlosigkeit entgegengesetzt oder, anders gesagt: ihre Subjektwerdung durch ihre Ortlosigkeit verhindert. Frauen treten in Jelineks Texten oft als Untote und Vampirinnen auf, ruhelos und in Auflösung begriffen. So zum Beispiel in *Krankheit oder moderne Frauen* in den Körpern der

94 Zu Raymond Williams Konzept des *flow of broadcasting* siehe Kapitel 3.4.1. Das Treiben mit dem *flow*: Deharmonisierung von Programmstrukturen.

95 Stefanie Kaplan [Hg.]: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. U. Mitarb. v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012. (=Diskurse.Kontexte.Impulse Bd 9).

Vampirinnen Emily und Carmilla⁹⁶. Die beiden Vampirinnen saugen dort Kindern das Blut aus und werden schließlich von ihren Männern – einem Ehemann, einem Verlobten – getötet.⁹⁷

Auf diese Weise wird die Arbeit mit den Trivialmythen, die in *Die endlose Unschuldigkeit* theoretisch wie auch strukturell eingeführt wird, fortgeschrieben. Mit der aus dem *Jerry Cotton*-Band übernommenen Krimi-Story um die Figur Nancy Winters wird ebenfalls durch die Schablone einer kommerziellen Kriminalgeschichte das gewalttätige Verhältnis zwischen Frauen und Männern (wer und was auch immer darunter jeweils zu verstehen sei) thematisiert. Der Titel *Der Tote mit zwei Köpfen* selbst klingt bereits, als könnte er ein Referenztext für *Krankheit oder moderne Frauen* sein, wo die Vampirinnen ja auch, bevor sie erschossen werden, zu einem Körper verwachsen. Dazu Genaueres in Kapitel 4.

Über die Möglichkeit und Unmöglichkeit des Werdens weiblicher Subjekte hat sich Jelinek in einem – inzwischen sehr bekannt gewordenen – Gespräch mit Marlene Streeruwitz geäußert, das 1997 in der *Emma* erschien:

Eine Frau ist kein Einzelschicksal wie ein Mann. Eine Frau hat kein Ich. Eine Frau steht für alle Frauen. Als Vertreterin einer unterdrückten Kaste schreibt sie für alle anderen mit. Man gesteht uns nicht zu, Ich zu sagen. [...] Ich sehe, dass du Ich sagst und Ich schreibst. Ich habe das Gefühl, dass ich nicht Ich sagen kann. Deswegen schreibe ich so exemplarisch, ich beschreibe keine Einzelschicksale. Ich schreibe ein weibliches Es und habe tatsächlich das Gefühl, dass ich für alle Frauen mitschreibe.⁹⁸

Vor diesem Hintergrund ist das Stören tatsächlich auch in *Die endlose Unschuldigkeit* als Programm zu sehen: als das Stören von medialen Monologen, seien es jene der beratenden Pseudowissenschaftler und „psüchiater“ der Illustrierten, der Harmoniegestus der Nachkriegs-

96 Vgl. hierzu zB Cécile Chamayou-Kuhn: „gewalt erzeugt gewalt!“, Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus, In: Stefanie Kaplan [Hg.]: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. U. Mitarb. v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012. (=Diskurse.Kontexte.Impulse Bd 9). S. 37-39.

97 Elfriede Jelinek: *Krankheit oder moderne Frauen*. Hg. u. m. e. Nachw. v. Regine Friedrich. Köln: Prometh-Verl. 1987.

98 Elfriede Jelinek / Marlene Streeruwitz: Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? Online: <http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/aliceschwarzer-artikel-essays/archiv/nobelpreis-jelinek/emma-gespraech-1997/>, datiert mit Mai 1997 [Abruf: 02.04.2013].

Familienserien, oder sein es jene analysierenden Monologe der Theoretiker. Auch Dialoge und Gespräche sind in diesem Kontext, das ist ein wichtiger Tenor in *Die endlose Unschuldigkeit*, als monologische und potentiell mythische Botschaften zu betrachten, gegen die es zu interferieren gilt.

3.2. Das Stören als Generator

Interferenzen sind es auch, was Jelinek an Christoph Schlingensiefs Container-Aktion *Bitte liebt Österreich!* herausstreicht – ein Bezug, den genauer zu betrachten mir durchaus geeignet scheint, zumal Jelinek im Rahmen von *Bitte liebt Österreich!* auch selbst als Akteurin aufgetreten ist. Zunächst möchte ich daher in groben Zügen das Setting der Container-Aktion umreißen.

Im Jahr 2000 fand im Rahmen der *Wiener Festwochen* über einen Zeitraum von sieben Tagen unter der Leitung und Moderation von Christoph Schlingensief die Aktion *Bitte liebt Österreich!* statt. Der Untertitel *Erste europäische Koalitionswoche* referiert auf die Angelobung einer österreichischen Regierung im Februar 2000, in der die Freiheitliche Partei das Vizekanzleramt stellt, woraufhin von der Europäischen Union Sanktionen gegen jene Regierung beschlossen wurden. Im Zuge Schlingensiefs Aktion wurde vor der Wiener Staatsoper wurde ein Container errichtet, in den, in Anlehnung an die Reality-Show *Big Brother*, 12 Menschen einzogen, die in Österreich einen Antrag auf Asyl gestellt hatten. Täglich wurden Bilder aus dem Inneren des Containers übertragen, fanden rund um den Schauplatz Manifestationen statt. Das Publikum wurde dazu aufgerufen, täglich zwei dieser Menschen wie in der TV-Vorlage mittels Voting aus dem Container hinauszuwählen, was, so wurde verkündet, für die Betroffenen nicht nur ein Ende des Spiels, sondern eine tatsächliche Abschiebung aus Österreich bedeuten würde.

Elfriede Jelinek hat sich an Schlingensiefs Aktion nicht nur in Form mehrerer Textkommentare, sondern auch durch die Inszenierung eines Kasperltheaters beteiligt. Die

AsylwerberInnen aus dem Container sammelten ihnen bekannte deutsche Sätze und Sprachbrocken, die dann von Jelinek zu einem Dramolett mit dem Titel *Ich liebe Österreich*⁹⁹ montiert und von den AutorInnen schließlich auf dem Dach des Containers rezitiert wurden. Auch diese Beteiligung Jelineks an *Bitte liebt Österreich!* kann als eine gezielte Störung gelesen werden: als ein Kasperltheater, das sich in ein größeres mediales Kasperltheater einschreibt, in dem wiederum die Container-Aktion selbst vielerseits als „Kasperltheater“ abgetan wurde.¹⁰⁰ Letzteres wäre allerdings eine in hohem Grad ironische, weil euphemistische Beschreibung der heftigen öffentlichen Reaktionen auf den Container und das – unmittelbare, politische und mediale – Spektakel um ihn herum.

„'Anti-apatthisch' hat Schlingensief seine Arbeiten einmal genannt. Man kann dahinter das Gespenst der Melancholie erkennen, eines allzeit drohenden Nicht-Lebens im noch so aktiven Funktionieren nach vorgegebenen Drehbüchern.“¹⁰¹ Dieses apathische „Nicht-Leben“ in einem störungsfreien Raum, das Mark Siemons hier als Reibungsfläche für Schlingensiefs Arbeiten nennt, korrespondiert unmittelbar mit Elfriede Jelineks oben zitierter Konzeption des Störens, die im Satz „Wer lebt, stört.“ dieselbe Idee nur mit umgekehrten Vorzeichen formuliert hat.

In einem Essay mit dem Titel *Interferenzen im E-Werk* kommentiert Jelinek die Container-Aktion folgendermaßen:

„[...] hier kommt noch mehr dazu: das Medienexperiment 'Big Brother' und alles, was es im Kopf jedes Einzelnen, der es im Fernsehen oder im Internet gesehen hat, hergestellt hat, also in den Köpfen der Rezipienten dieser Aktion im Container, und da entstehen Interferenzen zwischen dem, was der Zuseher sieht, dem, was er in der Fernsehsendung gesehen hat, und dem, was er sowieso immer

99 *Ich liebe Österreich*. Montiert von Elfriede Jelinek aus Texten der Asylanten von „*Bitte liebt Österreich!*“ mit Hilfe von Mario Rauter. Online: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkasperl.htm>, datiert mit 14.6.2000. [Abruf: 23.2.2013].

100 Als ausführliche Dokumentation der Rezeption von Schlingensiefs Container-Aktion siehe.: Schlingensiefs *Ausländer raus*. Dokumentation von Matthias Lilienthal u. Claus Philipp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (=edition suhrkamp 2210) oder auch Paul Poets filmische Dokumentation: *Ausländer Raus! Schlingensiefs Container*. Regie/Drehbuch: Paul Poet. Wien: Bonus Film GmbH 2002. Fassung: Wien: Hoanzl-Verl. 2006. Edition Der Standard.

101 Mark Siemons: *Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere*. In: Schlingensiefs *Ausländer raus*. Dokumentation von Matthias Lilienthal u. Claus Philipp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (=edition suhrkamp 2210), S. 127.

schon gewusst oder später vielleicht dazugelernt hat. [...] Schlingensief ist ein Generator. Wir betreten das E-Werk. Er legt uns ein Feld an, und die Elektronen erheben sich von ihren Plätzen, sie müssen wandern, immer nur wandern, da ist ein Platz frei geworden von einem, das gewandert ist, schon setzt ein anderes sich hin, und weiter geht's, zum nächsten freien Platz. Es wird mit dem Container bewirkt, dass das Licht an den verschiedensten Stellen an- und an anderen wieder ausgeht.“¹⁰²

In dem E-Werk, das hier den Schauplatz für die von Schlingensief generierte Störung bereitstellt, ist es die Migration der Elektronen, die die mediale Aufmerksamkeit steuert. Wird ihnen kein Asyl zugestanden, bleibt das Licht an dieser Stelle aus und geht an einer anderen an.

Es kann eine interessante Perspektive bedeuten, das Switchen zwischen elaborierten theoretischen und trivialen, in Bezug auf ihre politische Botschaft nicht weniger elaborierten Diskursen als einen ähnlichen Schlaglicht-Effekt zu betrachten wie jenen, den Jelinek in Zusammenhang mit der Container-Aktion beschreibt. Das intertextuelle Schreibverfahren, das in *Die endlose Unschuldigkeit* zur Anwendung kommt, macht sich in Hinsicht auf diese (in Kapitel 2. im Detail beschriebene) Verschränkung den Trash-Effekt einer Discokugel zu Nutze: Immer wieder fällt das Licht auf die medialen Trivialmythen, und immer wieder wird es ihnen entzogen.

In Jelineks Beschreibung, so komme ich dennoch, allerdings in völlig anderer Hinsicht, noch einmal auf die Ebene der Rezeption zu sprechen, finden die „Köpfe[n] der Rezipienten dieser Aktion“ Beachtung. Wurde nun das Stören als eine Strategie umrissen, aus einem Objektstatus herauszutreten, überhaupt erst eine Stimme zu ergreifen und „Ich“ zu sagen, so gibt es eine weitere – handfeste und überaus simple – Methode, um als RezipientIn entgegen der einer/m zugeordneten Passivität zu handeln.

Eine Methode, die angesichts aktueller Technologien bereits den Beigeschmack mediengeschichtlichen Urgesteins hat und dennoch immerhin in vielen Wohn- und anderen

¹⁰²Elfriede Jelinek: Interferenzen im E-Werk. In: Schlingensiefs Ausländer raus. Dokumentation von Matthias Lilienthal u. Claus Philipp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (=edition suhrkamp 2210), S. 164-165.

Zimmern präsent ist bzw. dies umso mehr zur Entstehungszeit des Textes *Die endlose Unschuldigkeit* war: die Fernbedienung, englisch „remote control“, oder, noch deutlicher, umgangssprachlich „die Macht“.

3.3. Zappen zwischen den Kanälen

Sowohl beim Wort genommen als auch als ein Bild für die Verschränkung von Diskursen kann das Zappen zwischen den Kanälen als eine Schablone dienen, die charakteristische Merkmale von *Die endlose Unschuldigkeit* aufzeigt. So kann unter Zuhilfenahme medientheoretischer- bzw. philosophischer Positionen und Stimmen genauer nach den Funktionsweisen der Trivialcollage gefragt werden, als die Jelineks Essay in dieser Arbeit gelesen wird.

3.3.1. Macht und Ohnmacht der Fernbedienung

Es ist paradox, dass ausgerechnet eine Erfindung, die aus dem Impuls entstanden ist, häusliche Bequemlichkeit zu maximieren, den ZuseherInnen Kontrolle und den Ausbruch aus der Passivität verspricht. War es bis zu ihrer Erfindung noch notwendig, den Mediengenuss zu unterbrechen und sich mühselig aus diversen Polstermöbeln zu erheben, um den Kanal manuell am Fernsehgerät zu wechseln, so gab die drahtlose Fernbedienung das willkommene Versprechen, sitzen bleiben zu dürfen.

Mit dem Zeitraum seines Entstehens ist der Text *Die endlose Unschuldigkeit* mitten in der Entwicklung des Fernsehens von einem zeitgleich übertragenden zu einem schaltbaren Medium angesiedelt. Etwa bis in die Mitte der 1950er Jahre war das Fernsehen ein Medium der Live-Übertragung und bis zur Einführung entsprechender Speichermöglichkeiten von

„charakteristische[r] Aufzeichnungslosigkeit“¹⁰³ geprägt. In seinem Aufsatz *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur* schildert Lorenz Engell die Erneuerungen, die das Medium Fernsehen mit der Erfindung der kabellosen Fernbedienung erfahren hat. Er charakterisiert dabei das Fernsehen als einen „Möglichkeitsraum“ und zeichnet die Entwicklung seiner Auswahlmechanismen¹⁰⁴ anhand räumlicher Kategorien nach: Das Fernsehen habe Simultaneität und Raumverschränkung erst denkbar gemacht.¹⁰⁵

Einen entscheidenden Wandel in der Geschichte des Fernsehens setzt er folglich in der Live-Übertragung der Mondlandung von 1968, in der sich das Medium erstmals nicht nur intellektuell, sondern auch buchstäblich selbst reflektiert. Wortgewandt schildert Engell die Mondlandung und deren Übertragung als ein „Experiment“ und zentrales Ereignis der Mediengeschichte, das bestehende Paradigmen umgekehrt bzw. in weiterer Folge nachhaltig verändert hat:

Damit wird zugleich, wie in einer zweiten Erfindung des Fernsehens, das Schema der Selektion von dem der Übertragung abgelöst, wird neu gefasst und gibt damit eine völlig veränderte Entwicklungsmöglichkeit frei. Dies geschieht spektakulär im größten Fernsehereignis aller Zeiten, zugleich der Triumph der klassischen Fernsehübertragung wie ihr Ende, im Apollo-Projekt in den 60er Jahren und namentlich in den epochalen Live-Sendungen aus dem All und vom Mond 1968/69, in den durchwachten Weltraumnächten und in den sagenhaften Bildern, die die Erde im Rückblick aus der Kapsel und vom Mond zeigen.¹⁰⁶

Entscheidend waren Engell zufolge also nicht etwa jene Bilder, die die ersten Schritte des Astronauten am Mond dokumentieren. Der große Schritt für das Fernsehen war ein anderer: In den Bildern, die den Blick vom Mond auf die Erde in die Wohn- und Fernsehzimmer übertrugen, war auf den Bildschirmen erstmals nicht eine Außenwelt sichtbar, sondern als einer von vielen Orten der Erdkugel die Empfangsstation selbst in der Übertragung enthalten.

103 Lorenz Engell: *Fernsehtheorie zur Einführung*. Hamburg: Junius Verl. 2012. (=Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Bd 10), S.23.

104 Engell verwendet hier den in meinen Augen irreführenden Begriff „Selektionsmechanismen“.

105 Lorenz Engell: *Tasten, Wählen, Denken. Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur*. In: Stefan Münker [Hg.]: *Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs*. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2003, S. 59.

106 Ebd., S. 61.

Diese Beobachtung mag sehr abstrakt scheinen. Dennoch ist es in meinen Augen notwendig, die Kanäle zu betrachten, zwischen denen sowohl im Fernsehapparat als auch in Jelineks Text gezappt wird bzw. werden kann. Auf einer konkreten Ebene sind sie einfach zu fassen: Es sind zum einen die verschiedenen Kanäle und Sendeanstalten, die ihr jeweiliges Programm ausstrahlen; zum anderen sind es die Theoriereferenzen und Trivialzitate, von denen hier bereits so oft die Rede war. Kehrt man nun aber zur abstrakteren Reflexion der Auswahl zwischen Kanälen zurück, so werden beide auf eine Formel gebracht:

Denkbar wurde mithin, dass alles zu jeder Zeit an jedem Ort sichtbar werden könnte. Das Denken der Übertragung von Sichtbarkeit von einem Ort an einen anderen machte allerdings fortan keinen Sinn mehr. [...] Notwendig ist nun endgültig eine gänzlich neue philosophische Praxis, nämlich schärfste Selektion, die das Aktuelle, tatsächlich jetzt Sichtbare, vom Virtuellen, dem daneben ebenfalls möglichen Sichtbaren, unterscheidet.

Engells an manchen Stellen nahezu schwärmerischer Zugang unterscheidet sich hierbei maßgeblich von jenem Elfriede Jelineks. Jelineks Stellungnahme zu den Effekten des Fernsehens auf das Denken fällt um einiges pessimistischer aus. Wo Engell eine neue selektive Praxis konstatiert, sieht Jelinek, so scheint mir, vielmehr einen Einheitsbrei, in dem die Differenzierung zwischen Realem und Virtuellen nicht in einem zufriedenstellenden Ausmaß möglich und daher irrelevant ist: „wir sind nämlich mattscheibe und empfänger zugleich rennschuhträger und kamikadseflieger.“¹⁰⁷ Auch die Interpunktion greift hier nicht ordnend in den medialen Textfluss ein.

Gerade diese Gelichzeitigkeit der Positionen, Figuren und Sprechinstanzen ist es aber, durch die erst jener monologische Redefluss der einen und andererseits jene Ortlosigkeit möglich werden und entstehen. Sie sind der Kontext, das Ziel und die Bedingung des Störens, als das man Jelineks Cut-Up lesen kann. Engells theoretische Position korrespondiert diesbezüglich geradezu mit dem Bild, das sie selbst verwendet. Wie eingangs thematisiert, hat die Formulierung von Theorie – auch von Medien- oder Fernsehtheorie – mit einer ähnlichen Vorstellung zu tun, die Welt aus einer Perspektive zu begreifen, die so tut, als wäre sie

107 Elfriede Jelinek: wir stecken einander unter der haut 1970, S. 130.

außerhalb von ihr: als würden die Theoriebildenden die Erde und sich selbst vom Mond aus betrachten. Gerade darin wird das Problem der Souveränität Theorie formulierender Sprechinstanzen als in mancher Hinsicht außerirdisch sichtbar. So sucht Jelineks Text zwar in erster Linie, aber keineswegs ausschließlich im Trivialen nach Mythen und Mythen reproduzierenden bzw. konstituierenden Diskursen.

Auch die Fernbedienung verspricht schließlich lediglich vermeintliche Kontrolle – ihre BenutzerInnen können zwar nach Belieben zwischen den Kanälen wechseln, nicht aber das ausgestrahlte Programm, dessen Formen und Inhalte umgestalten, geschweige denn unmittelbar dazu Position beziehen. Stärker ausgeprägte Möglichkeiten der Interaktion bietet erst webbasiertes Fernsehen in mehreren in Veränderung begriffenen Varianten. So lässt Fernsehen On Demand seine RezipientInnen auch über den Zeitpunkt bestimmen, zu dem sie die Inhalte auf ihren Bildschirmen abrufen möchten. Gameshows und Krimiserien etwa nutzen die Verfügbarkeit der Fernbedienung auch, um die Zusehenden ein Stück weit in die Inhalte eingreifen zu lassen, wenn man durch sie oder durch Televoting über SiegerInnen oder Mordverdächtige abstimmen kann. Eine andere Möglichkeit sind etwa Web-Series, deren meist bedeutend kürzere Episoden mitunter unabhängig von den Sendeanstalten des herkömmlichen Fernsehens produziert werden. In Foren werden hierbei oftmals ZuseherInnen aufgerufen, den Plot nach ihren Wünschen fortzuschreiben und etwa ungeliebte Figuren zu eliminieren. Doch auch diese neueren Versprechen von Interaktion erreichen rasch ihre Grenzen. So ermöglichen sie die Teilhabe am Programm etwa oft nur in einem sehr engen und vorgegebenen Rahmen. Auch die vielversprechende Gattung der Web-Series wurde nach kurzer Zeit vielmehr für Marketingzwecke denn für überraschende Wendungen genutzt.¹⁰⁸

Was die Fernbedienung den Rezipierenden jedoch sehr wohl ermöglicht, ist, aus dem Gebotenen so etwas wie eine audiovisuelle Textcollage zu erstellen:

Denn die *Fernbedienung* ist offensichtlich ein Instrument, das zwischen dem visuellen und akustischen Geschehen, so wie es vom Fernsehgerät über Bildschirm und Lautsprecher produziert wird, und dem Verhalten von Zuschauern

108 Vgl. z.B. Markus Specker / Jörg Niesenhaus. / Jürgen Ziegler: Gestaltungsdimensionen im interaktiven digitalen Storytelling. In: A. M. Heinecke / H. Paul [Hg]: Mensch & Computer 2006: Mensch und Computer im StrukturWandel. München: Oldenbourg Verl., S. 275-282.

im realen Raum einen Zusammenhang herstellt. Fernsehen als Text und Fernsehen als Praktik werden darin aneinander gekoppelt. Das Problem liegt darin, dass durch das Hin- und Herschalten der Text des Fernsehens, also die Abfolge der Bildschirmereignisse, zumindest potenziell variabel wird. Wenn man also die Strukturen der Sendungen oder gar der Programme beispielsweise die Erzählstrukturen fiktionaler Sendungen, die Spannungsdramaturgie von Kriminalserien oder den Aufbau von Unterhaltungsshow analysiert, dann hat man noch keineswegs den tatsächlichen Ablauf der Bilder auf den Bildschirmen modelliert. Er kann sich, gesteuert mithilfe der Fernbedienung, quer zu allen Sendungs- und Programmstrukturen bewegen.¹⁰⁹

An vielen Stellen nennt Elfriede Jelinek auch in späteren Texten das Fernsehen stellvertretend für die Massenmedien und deren Redefluss. Daher empfiehlt es sich – u.a. in Hinblick auf den Zeitraum des Entstehens von *Die endlose Unschuldigkeit* – auch hier den Fokus auf das „klassische“ Fernsehen, d.h. jenes der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts mindestens bis in die 1990er Jahre, zu legen.

Das subversive Potential, das der „philosophische Apparat“ Fernbedienung in sich birgt, ist mit der im Zitat dargelegten Querbewegung, so scheint mir, durchaus ausgeschöpft. Die einzig andere Intervention innerhalb des Mediums wäre, dessen Inhalte mitzugestalten, was jedoch wiederum zumindest ein Stück weit die Integration in dessen institutionellen bzw. wirtschaftlichen Rahmen bedeuten würde. Engell bezieht sich auf Hartmut Winkler, wenn er dem Fernsehen in dieser Querbewegung des Zappens die Möglichkeit zur Formierung neuer Sinnstrukturen zudenkt:

Durch das Umschalten werden die einzelnen Bilder und Sequenzen des Fernsehens nicht nur aus dem zeitlichen Zusammenhang, ihrer Ursprungsdramaturgie und ihrem Verallgemeinerungscharakter freigesetzt. Sie werden gleichsam freigelegt. Nun können sie, so entwickelt Winkler unter Rückgriff auf ältere Filmästhetiken die These, von narrativen und argumentativen Zwängen befreit, als Bilder betrachtet und wirksam werden. [...] Das Umschalten setzt also nach Winkler vorgegebene und zum Nachvollzug vorgesehene Sinnzusammenhänge außer Kraft und schafft dadurch die Möglichkeit zur Schaffung neuer, *eigener* Sinnstrukturen.¹¹⁰

109 Lorenz Engell: Fernsehtheorie zur Einführung 2012, S. 126.

110 Ebd., S. 129-130.

Sowohl die Querbewegung als auch die spezifische Wirksamkeit der Bilder, wenn sie aus ihren – narrativen, argumentativen, ideologischen etc. – Zusammenhängen zumindest marginal und an einer kleinen Ecke gelöst sind, möchte ich hier als Potentiale verstehen, die auch Jelinek in *Die endlose Unschuldigkeit* nutzt. Engell beschreibt weiters diese neuen Bilderfolgen und Sinnstrukturen als etwas Drittes, das weder einer Intention der Sendeanstalten noch den Subjektiven Assoziationen der Umschaltenden entspringt. Der – intentional in Betrieb genommene, gekaufte, eingeschaltete – Fernsehapparat strahlt das wiederum intentional produzierte Material mit einer veränderten Logik aus.¹¹¹ Auf diese Weise entsteht, so könnte man Engell bzw. Winkler zufolge sagen, aus beiderseitiger Berechnung ein unberechenbarer Text.

In einer Rezension hat Marlies Gerhardt in Bezug auf Jelineks Romandebut *wir sind lockvögel baby!* Ähnliches festgehalten:

Aus dem Zitat und der Montage dieser heterogenen, sprachlichen Materialien entsteht kein neuer synthetischer Textzusammenhang, sondern vielmehr ein Nichtzusammenhang von Inhalten und Bedeutungen, die sich gegenseitig fortlaufend stören und aufheben. Im Gegensatz zum Trivialroman, auf den sich Elfriede Jelinek im einzelnen ständig bezieht, verzichten daher die *Lockvögel* auf den schönen Schein des kausalen Weltzusammenhangs. In keinem Satz, der in diesem irrealen und ‚sinnlosen‘ Kontext vorkommt, wird vorgegeben, daß das, was hier gesagt wird, mit irgendeinem anderen Satz in Verbindung steht bzw. einen zureichenden Grund haben müsse.¹¹²

Gerhardts Beobachtung in Hinblick auf triviale Narrationsmuster erscheint mir sehr treffend. Mit genau dieser Ausschaltung eines kausalen Weltzusammenhangs durch Störungen und Aufhebungen von Homogenität wird jedoch zugleich ein Bezug zu den Strukturen und Rhetoriken hergestellt, in die die ewig gleich gestrickten trivialen auf Harmonie beharrenden Geschichten, werden sie massenmedial distribuiert und ausgestrahlt, nun einmal gegossen sind. So ist, was insbesonde in Jelineks *Die endlose Unschuldigkeit* passiert, auch in dieser

¹¹¹ Ebd., S. 131-132.

¹¹² Marlis Gerhardt: Bond auf dem Dorfe. Zum Roman „wir sind lockvögel baby!“. Deutsche Zeitung vom 4.9.1970. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 181-182.

Hinsicht mit der Vorstellung einer Umkehrung zum puren Gegensatz nicht hinreichend fassbar.

3.3.2. Illustrationsfunktion und Abnützung

Lea Müller-Dannhausen schreibt den „praktischen Referenzen“, wie sie die hier als Trivialzitate geführten Passagen nennt, eine im allgemeinen illustrierende Funktion zu.¹¹³ Zudem spricht sie von, graphisch durch die Kursivierung mancher Textsegmente sichtbar gemachten, unterschiedlichen Ebenen, die zwischen Theorie- und Trivialziten differenzieren.¹¹⁴

Diese Differenzierung hat zunächst den pragmatischen Nutzen einer prägnanten Formulierung und ergibt in Zusammenhang mit der Kursivierung bzw. der graphischen Verfasstheit von *wir stecken einander unter der haut* durchaus Sinn. Versuchten wir nun darüber hinaus, dies auf *Die endlose Unschuldigkeit* zu übertragen, so schiene mir eine mit der Einführung des Ebenenbegriffs oder der Feststellung, die eine illustriere hierbei die andere einhergehende Hierarchisierung irreführend. Das würde bedeuten, dass die Trivialzitate die Theoriepassagen illustrierend und gewissermaßen nur sekundär begleiten. Vielmehr scheint mir jedoch die systematische Auflösung dieser Verhältnisse für den Text kennzeichnend zu sein. Was in *Die endlose Unschuldigkeit* u.a. unternommen wird, ist ein Verwischen von polarisierenden Paaren wie Theorie und Praxis, Philosophie und Literatur, Kunst und Trivialität oder primär und sekundär. Dieses Verwischen und Spielen mit paradigmatischen Implikationen scheint mir an vielen Stellen auch ein Versuch zu sein, Klischees nicht schlicht zu benennen, sondern vielmehr aufzureiben und auf diese Weise abzunützen.

Eine strittige und umso treffendere Beschreibung dieser Verfahrensweise ist wiederum bei Christoph Schlingensief zu finden. In einem Ausschnitt des Interview-Films *Christoph Schlingensief und seine Filme* sagt er zum Thema Nutzung und Schonung von NS-Täterbildern bzw. der Reproduktion von Nationalsozialistischen Ideologien in der Gegenwart:

113 Lea Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik 2011, S.85.

114 Ebd., S.82.

„Und das ist ja das Problem von den ganzen Neonaziszenen oder den ganzen Dingen: Es wird nicht abgenutzt. Den Hitler hat man leider seit 45 nicht abgenutzt. Man hat ihn nicht zum Gebrauch hingeworfen und gesagt: ‚Lest die Scheiße u.s.w. nutzt es ab und dann wird es sich schon zerschleudern und zerfleddern!‘ Und keiner wird mehr noch Interesse haben, diese kaputte Jacke anzuziehen. Das passiert nicht, weil natürlich immer diese Hochadelskultur einsetzt und sagt: ‚Nein, um Gottes Willen! Käseglocke drüber, Tempelanlage bauen, Wahnsinn, Vorsicht, Achtung, kein falsches Wort jetzt u.s.w.‘“¹¹⁵

Die Trivialzitate in *Die endlose Unschuldigkeit* sind nah mit den „falsche Worten“ in Schlingensiefs Konzept verwandt. Sie fungieren bei Jelinek nicht etwa als Beispiele, die Analytisches über (massenmediale) Wirklichkeit begleitend illustrierten, sondern versuchen vielmehr einen unvorsichtigen Umgang mit derselben zu finden: einen, der sie „zerfleddert“, ausfranst und wieder komplexer macht als sie zu sein vorgaukelt.

Von einem Erzählen im Sinne einer Literatur, die Realität oder potentielle Realität mittels nachahmender Beschreibungen wiederzugeben versuch, kann in Zusammenhang mit Elfriede Jelineks Texten nicht die Rede sein. Das ist ein allgemeiner Konsens, der sowohl in der literaturwissenschaftlichen Forschung als auch in Selbstpositionierungen der Autorin vorherrscht und nicht verlangt, hier noch einmal dargelegt zu werden.

Jelineks Position steht diesbezüglich jener der konkreten Poesie nahe. Realismus im Sinne der konkreten Poesie ist gewissermaßen auf umgekehrte Weise zu verstehen, bzw. zeigt eine Umkehrung in der (bislang) herkömmlichen Vorstellung von Realismus auf. Die konkrete Poesie begreift Literatur, die vorgibt, realistisch zu sein, als am phantastischsten.¹¹⁶ Im Gegensatz dazu wird eben das Fragmentarische, sich unsinnig Wiederholende und seiner Tiefe Beraubte interessant. Ebendort bleibt – bei Jelinek – Raum nicht für autonome

115 Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview Kurzfilme. Regie: Frieder Schlaich. Deutschland: Filmgalerie 451 (2004). Fassung: DVD-Kaufvideo. Deutschland: Filmgalerie 451 2005. 00:47:34 – 00:48:06.

116 Vgl. Gerhard Rühm: Vortrag. In: Ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Berlin: Matthes & Seitz 2008, S.71-79. Rühm spricht in seinem Vortrag über das Verhältnis von „konkreter“ und „abstrakter“ Literatur. So heißt es beispielsweise auf S. 75: „der literarische Realismus, ob naturalistisch oder sozialistisch, ereifert sich an einem kurioisen Programm: er versucht, der Sprache etwas abzuonanzieren, wo nichts ist. denn als das verständliche der Sprache erweist sich nicht gerade das konkrete, das sie meint, sondern das abstrakte, das sie ja ist.“ Und davor, auf S. 74-75: „[...] weil er [der realistische Autor] bei seinen Lesern auf Verständnis stößt. als ob das je zu vermeiden wäre. [...] Konventionen haben – scheinbar – funktioniert. scheinbar – denn wer versteht schon den Sonnenuntergang eines anderen?“

Persönlichkeiten, aber für typenhafte Figuren wie in der konkreten Poesie für Laute anstelle von Geschichten. So wird die Wirklichkeit ein wildes Mosaik aus Klischeesplittern, eine Mattscheibe eben, hinter der es nichts als Bilder erueugende Röhren zu sehen gibt.

Zu diesem Effekt trägt in *Die endlose Unschuldigkeit* essentiell die Collagetechnik bei. Gerade ausgehend davon, dass narrative Formen wie auktoriales oder personales Erzählen in Jelineks „poetologischem“ Text verworfen werden, wird die Vermischung von Perspektiven interessant, die die zusammengeleimten gebrauchten Textfetzen mit sich bringen: Es ist nicht immer klar, wer spricht.

Ähnlich wie oben in Zusammenhang mit institutioneller Theoriebildung wird auch dadurch die Souveränität der Sprechinstanzen ein Stück weit untergraben. Das zeigt sich darin, dass sie oftmals nicht mehr voneinander abzugrenzen sind. Nicht nur gibt es keine psychologisch gezeichneten Charaktere, sondern auch die Vorstellung der Typenhaftigkeit¹¹⁷ scheint hier nur teilweise treffend zu sein, zumal die Typen nicht immer voneinander zu trennen sind. Auch die sich äußernden Stimmen werden miteinander verschränkt: Ist es nun Elfriede Jelinek, die spricht, oder ist es die bezaubernde Jeanie?

In seinem Vortrag *Was ist ein Autor?* hat sich Michel Foucault einen Satz zum Motto genommen, der auf dieselbe Indifferenz der Sprechinstanzen verweist:

„Die Formulierung des Themas, von dem ich ausgehen möchte, entnehme ich Beckett: ‚Was liegt daran wer spricht, hat jemand gesagt was liegt daran wer spricht?‘ In dieser Gleichgültigkeit muss man wohl eines der grundlegenden ethischen Prinzipien zeitgenössischen Schreibens erkennen.“¹¹⁸

Foucault hat diesen Vortrag erstmals 1969 gehalten, die Zeitgenossenschaft ist hier also durchaus bei der Ziffer zu nehmen. Ein ähnliches Prinzip ist sehr deutlich auch in Jelineks

117 Vgl. z.B. Maria E. Brunner: *Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek*. Neuried: Ars-Una-Verlagsgesellschaft 1997, S. 100-101.

118 Michel Foucault: *Was ist ein Autor?* In: Ders.: *Schriften zur Literatur*. Hrsg. v. Daniel Defert / François Ewald. U. Mitarb. v. Jaques Larange. Übers. v. Michael Bischoff / Hans-Dieter Gondek / Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 238.

Text grundlegend, wenngleich „Gleichgültigkeit“ in diesem Zusammenhang eine irreführende Beschreibung wäre. Schließlich ist das, was in *Die endlose Unschuldigkeit* geschieht, vielmehr ein Ankämpfen gegen entnennende Gleichgültigkeit, das sich aber vielerorts der selben Waffen und rhetorischen Instrumente bedient.

Was aber ist unter dem Aspekt der Ethik zu verstehen, wie ihn Foucault an dieser Stelle in seine Analyse der Autorinstanz einführt? Er erläutert weiter: „Ich sage ‚ethisch‘, denn diese Gleichgültigkeit kennzeichnet nicht eigentlich die Art, wie man spricht oder schreibt. Sie ist vielmehr eine Art immanenter Regel, die beständig wiederholt, aber nie vollständig angewendet wird [...]“¹¹⁹ In Folge wird diese Regel von Foucault in Hinblick auf zwei Themen spezifiziert: die Selbstreferenzialität einerseits und die Verbindung zu Tod und Zeit andererseits. Vor allem letztere würde hier wohl zu weit vom Thema weg führen. Dennoch scheint es mir für eine Auseinandersetzung mit Jelineks Text relevant, ihn zumindest am Rande in zeitgenössischen Zugängen zur Literaturtheorie zu verorten, zumal sich hierbei nahezu wörtliche Gemeinsamkeiten offenlegen lassen. Zudem sind Autoreferentialität, Tod und Zeit tatsächlich drei Themen, die in einem anderen Kapitel der vorliegenden Arbeit noch erstaunlich deutlich aufeinandertreffen, wenn mit der Figur Nancy Winters das Krimiheft *Der Tote mit zwei Köpfen* in den Fokus rückt.

So könnte man sagen, dass mit der nicht länger obligatorischen Kompatibilität von Figuren und gesprochenem Text bzw. oft sogar einer obligatorischen Inkompatibilität ein wichtiges Merkmal von Jelineks späteren Theaterarbeiten bereits in den frühen Essays angelegt ist.

3.4. Das Treiben mit dem flow: Deharmonisierung von Programmstrukturen

Mit dem Übergang von der Live-Übertragung des frühen Fernsehens zur Möglichkeit, auch aufgezeichnete Inhalte auszustrahlen, geht die Erstellung eines „Programms“ einher. Ereignisse waren in einem neuen Grad von ihrer Momenthaftigkeit gelöst, eine Vielfalt der

119 Michel Foucault: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert / François Ewald. U. Mitarb. v. Jaques Larange. Übers. v. Michael Bischoff / Hans-Dieter Gondek / Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 238.

Sendeformate wurde möglich und erforderte Entscheidungen über die Sequenzierung und Verteilung des Programms.¹²⁰

3.4.1. Grundzüge von Raymond Williams *flow*-Konzept

Der Soziologe und Kulturtheoretiker Raymond Williams, der nach eigenen Angaben auch einige Jahre lang als Autor von Fernsehkritiken tätig war¹²¹, hat sich auf empirischer Basis mit solchen Sequenzierungen und Programmstrukturen auseinandergesetzt. Das Ausgangsmaterial für diese Untersuchungen bildeten jene Inhalte, die fünf verschiedene Fernsehsender (BBC 1 und 2, IBA, KQED (Public Television) und Channel 7 (ABC)) – drei britische und zwei US-amerikanische – im Laufe einer Märzwoche des Jahres 1973 ausstrahlten.¹²² Die zwölf Kategorien, anhand derer Williams Schwerpunkte und Tendenzen des jeweiligen Programms der Sender untersuchte, waren folgende: *News and Public Affairs*, *Features and Documentaries*, *Education*, *Arts and Music*, *Children's Programmes*, *Drama*, *Movies*, *General Entertainment*, *Sport*, *Religion*, *Publicity (internal)*, und *Commercials*.¹²³ Aus einer Aufschlüsselung der Verteilung des gesendeten Materials auf die Sendezeit von einer gesamten Woche entwickelte Williams infolge das Konzept des *flow of broadcasting*, das schnell in den Kanon der (ohne in Relation zu anderen Themengebieten eher spärlich vorhandenen)¹²⁴ Fernsehtheorie Eingang fand.

Er liefert damit gewissermaßen nachträglich, d.h. nach dem Erscheinen von *Die endlose Unschuldigkeit* eine Analyse von Charakteristika des Massenmediums Fernsehen, mit denen sich, wenngleich in völlig anderer Form, so doch ebenso nachdrücklich, Elfriede Jelinek in ihren frühen Texten auseinandersetzt: mit Rhetoriken und Strukturen des Fernsehens, dessen

120 Vgl. Raymond Williams: *Television. Technology and cultural form*. Hg. v. Ederyn Williams. London; New York: Routledge 2010, S. 88-89.

121 Vgl. Raymond Williams: *Programmstruktur als Sequenz oder flow*. Übers. v. Malte Krückels. In: Ralf Adelman / Jan O. Hesse / Judith Keilbach [u.a.] [Hg.]: *Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse*. Konstanz: UVK-Verl.-Gesellschaft 2001 (=UTB 2357), S.42.

122 Vgl. Raymond Williams: *Television. Technology and cultural form* 2010, S.78.

123 Ebd., S.78-80.

124 Vgl. Lorenz Engell: *Fernsehtheorie zur Einführung* 2012, S.12-16.

(jahrzehntelange und inzwischen wieder rückläufige) Dominanz Einfluss auf Wahrnehmungen und Weltbilder ausübt.

Williams beschäftigt sich in seiner Beobachtung zunächst mit der Sequenzierung der einzelnen Sendeeinheiten: „Durch den mit der Ausweitung der Angebote zunehmenden Organisationsgrad wurde dieses ‚Programm‘ zu einer Serie von Zeiteinheiten. Jede Einheit konnte als abgeschlossen betrachtet werden, und die Programmerstellung war ein seriell Montieren dieser Einheiten.“¹²⁵ Für die Auseinandersetzung mit *Die endlose Unschuldigkeit* ist jedoch nicht nur die bloße Abfolge der Sequenzen von Interesse, sondern im Speziellen auch Williams Vorstellung vom *flow of broadcasting*.

Der *flow* löst das älteren kulturellen Formen wie etwa dem Besuch einer Theatervorstellung entsprechende Konzept des Programms ab und erzeugt aus einer Aneinanderreihung von Einheiten oder Sequenzen einen Sendefluss.¹²⁶ Grundlegend ist dabei die einfache Feststellung, dass es sich bei dem beobachteten Fernsehprogramm nicht um eine schlichte Aneinanderreihung von in sich abgeschlossenen Formaten handelt. Diese Formate, das können beispielsweise Filme oder Diskussionsrunden sein, werden vielmehr in ihrer Abgeschlossenheit durch den Einschub von Werbesequenzen, Trailern oder Ankündigungen anderer Programmpunkte desselben Senders (bzw. derselben Gruppe von zusammengehörigen Sendern) gebrochen. Williams schildert diese Verschränkung folgendermaßen:

Aber hier handelte es sich um etwas ganz anderes [als bei Werbeblöcken und Trailern zwischen den Sendungen], da die Übergänge von Film zu Werbung und von Film A zu Film B und C tatsächlich unmarkiert waren. Es gibt auf jeden Fall genug Ähnlichkeiten zwischen einer Reihe von Filmen sowie zwischen einigen Filmtypen und den sie oft bewusst imitierenden Werbe-,Erzählungen', um eine solche Art von Abfolge zu einer nur schwer zu interpretierenden Erfahrung werden zu lassen. Ich kann noch immer nicht sicher sein, was ich von dem ganzen *flow* mitgenommen habe. Ich glaube, ich habe von einigen Vorkommnissen gedacht, sie seien im falschen Film, und von einigen Figuren der Werbung, sie seien Teil der Filmepisoden, so dass alles – trotz einzelner bizarrer Disparitäten – als einziger unverantwortlicher *flow* von Bildern und Gefühlen erscheint.¹²⁷

125 Raymond Williams: Programmstruktur als Sequenz oder *flow* 2001, S. 35.

126 Vgl. ebd., S.36.

127 Ebd., S.39.

Dieser „unverantwortliche“¹²⁸ *flow* von Bildern und Gefühlen hat bei Williams drei unterschiedliche Ebenen,¹²⁹ die allerdings, das legt die Vorstellung von etwas Fließendem ohnehin nahe, miteinander korrespondieren. Zunächst gibt es die unmittelbar sichtbare, den „geplanten *flow*“¹³⁰ wie er im ersten Teil der zitierten Stelle dargelegt wird. Er wird von den RedakteurInnen des Programms erstellt und versucht mittels verschiedener Paratexte (z.B. Trailer, Kommentare, Ankündigungen) die Brüche zwischen den einzelnen Sequenzen zu harmonisieren.

Eine zweite Ebene ist wesentlich schwieriger zu fassen, aber umso wichtiger für Williams Ansatz. Sie betrifft die Wirkung der harmonisierten, die einzelnen Fragmente zu einem flüssigen Ganzen verschmelzende Abfolge auf die FernsehzuschauerInnen. Auf dieser Ebene beschreibt Williams den *flow* als Fernseherfahrung¹³¹, die die ZuseherInnen machen und die sie (natürlich nur bis zu einem gewissen Grad – sie können ja jederzeit um- oder ausschalten) an das Programm und damit an den Sender oder „Kanal“ bindet. Williams verdeutlicht diesen Aspekt der Fernseherfahrung sehr plausibel mit den Formulierungen, die im Sprechen über die Fernsehrezeption üblich sind, nämlich anstelle von bzw. als Alternative für Aussagen wie „Ich sehe die Nachrichten.“ der Satz „Ich sehe fern.“¹³² Die Deutlichkeit der Wahrnehmung des Fernsehens als Erfahrung, die anhand dieser Formulierung erkennbar ist, vermischt sich allerdings mit einem nur diffusen Bewusstsein davon, worin denn diese Erfahrung eigentlich besteht. Letzteres äußert sich in einem anderen Satz der zitierten Stelle: „Ich kann noch immer nicht sicher sein, was ich von dem ganzen *flow* mitgenommen habe.“ In jedem Fall ist es nach Williams dieser Mix aus Bildern und Gefühlen, der die ZuseherInnen vom Griff zur Fernbedienung und der Ausübung ihrer Kontrolle über den Sendefluss abhält bzw. abhalten soll.

Hinzu kommt noch eine dritte Komponente, die den *flow* selbst in seinen anderen beiden Ebenen wiederum als *flow* begreift: als unabgeschlossen und prozesshaft, eben selbst im

128 Dass Williams hier das Wort „unverantwortlich“ verwendet ist gerade in Hinblick auf den eingangs behandelten Begriff der „Unschuldigkeit“ bemerkenswert.

129 Vgl. Lorenz Engell: Fernsehtheorie zur Einführung 2012, S. 176-186.

130 Raymond Williams: Programmstruktur als Sequenz oder *flow* 2001, S.38.

131 Ebd., S.41.

132 Vgl. Raymond Williams: Programmstruktur als Sequenz oder *flow* 2001, S. 41.

Fluss. Vorhandene Programmstrukturen werden immer wieder modifiziert oder von anderen abgelöst.¹³³ Williams referiert hier auf Statistiken, die seinen Angaben nach zeigen, dass zu einem großen Teil frühabends für einen Fernsehsender gewonnene ZuseherInnen auch für den Rest des Abendprogramms dort verweilen.¹³⁴ Dementsprechend ist auch der – ohnehin kaum verallgemeinernd zu fassende – *flow* als Fernseherfahrung stets in Veränderung begriffen.

Diesbezüglich würde es sich erneut anbieten, anhand der Entwicklungen des Fernsehens seit den 1970er Jahren hin zu den sogenannten „Neuen Medien“ nach deren Konsequenzen für das *flow*-Konzept zu fragen. In einer Hinsicht ist das Bild des Fließens jedenfalls sogar im alltäglichen Wortschatz enthalten: wenn wir auf den Wellen aus Bildern und Informationen *surfen*, mit denen uns das Web umspült. Interessant ist hierbei, dass der Umgang mit dem Fließenden als sportlich-artistische Kompetenz markiert wird. Das könnte man als eine Weiterentwicklung der Möglichkeit sehen, zur Begebenheit des *flow* aktiv Bezug zu nehmen, ohne dabei aber dessen flüssig-bewegliche Beschaffenheit beeinflussen zu können – eine hybride Verbindung aus Bemächtigung und Machtlosigkeit, die den Analysen zur Erfindung und Nutzung der Fernbedienung im Grunde sehr nahe steht.

3.4.2. Zwischenräume und Paratexte: Varianten des *flow* in *Die endlose Unschuldigkeit* und *Michael*

Als ein möglicher Ansatzpunkt, um Williams Konzept des *flow* auf Elfriede Jelineks Medienreflexion in *Die endlose Unschuldigkeit* anzuwenden oder immerhin ein Stück weit mit ihr quorzulesen, bietet sich abgesehen von der Fernbedienung eine Beobachtung an, die Williams zu Beginn seiner Analyse festhält: nämlich die schlichte Feststellung, dass es zwischen einzelnen Elementen des Programms keine Zwischenräume gibt.

133 Ebd., S.40.

134 Ebd., S. 40-41.

Dasselbe ist auch heute, vierzig Jahre nach Williams Untersuchungen, an den Programmstrukturen der Kanäle beobachtbar. Williams schildert die Harmonisierung solcher Brüche als eine Entwicklung:

In früheren Phasen von Radio und Fernsehen gab es Intervalle zwischen den Programmeinheiten: richtige Zwischenräume, normalerweise durch einen formelhaften Klang oder ein Bild akzentuiert, um zu zeigen, dass die Ausstrahlung noch läuft. Es gab den Klang von Glocken oder die Ansicht von sich brechenden Wellen, und diese markierten die *Intervalle* zwischen den diskreten Programmeinheiten. Ein heute noch vorhandenes Beispiel dieser Art ist die sich drehende Weltkugel, die beim BBC-Fernsehen die Funktion eines Intervall-Signals besitzt.¹³⁵

Globale Symbole oder Klänge, Weltkugeln oder brechende Wellen wie bei BBC und Co sind bei Jelinek gewiss nicht zu finden. Gerade in Hinblick auf die im ersten Teil dieser Arbeit ausgiebig dargelegte Verschränkung von Trash und Theorie sind die von Williams genannten Intervalle von Bedeutung. So lassen sich an die Verschränkung, die mit einer verschiedene Diskurse miteinander vermischenden und gegen deren Homogenität interferierenden Collagetechnik operiert, in Anlehnung an Williams mehrere Fragen stellen:

Gibt es analoge Zwischenräume in *Die endlose Unschuldigkeit* oder Texten aus dessen Umfeld? Gibt es harmonisierende Strategien, die auch im Text so etwas wie einen *flow* als Leseerfahrung erzeugen wollen? Und in Anschluss daran: Wie sind diese Zwischenräume oder Übergänge in Jelineks Text im Detail gestaltet?

In anderen frühen Texten von Elfriede Jelinek, die hier als das Umfeld von *Die endlose Unschuldigkeit* Beachtung finden sollen, sind durchaus Fragmente zu finden, in denen analog zu den Zwischenräumen des Fernsehens mit kommentierten Übergängen bzw. (oft ironisch) kommentierenden Einschüben gearbeitet wird. So verwendet Jelinek beispielsweise in *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* solche harmonisierenden bzw. eine trügerische Harmonie heraufbeschwörenden Moderationen, die sich wie Stimmen aus einem Off auch in Prosatexte schieben.

135 Ebd., S. 36-37.

Dies beginnt bereits mit dem ersten Satz des Textes: „guten tag meine lieben ich freue mich euch endlich persönlich kennenzulernen!“¹³⁶, der mit seinem fröhlich-freundschaftlichen Tonfall einerseits, und andererseits zugleich mit dem Beisatz „persönlich“ auf Moderationen von Unterhaltungsshows referiert, um drei Absätze weiter unten ironisch umzuschalten: der darauffolgende Textabschnitt wiederum ist gewissermaßen hypertraditionell mit „erzählung“ betitelt. In vielen Variationen sind solche Referenzen über den ganzen Text gestreut – sie sind in meinen Augen allerdings nicht als bloße Zusätze zu verstehen, sondern bilden vielmehr so etwas wie ein strukturelles Gerüst des Textes. Hier seien lediglich einige wenige solcher Stellen angeführt, um Jelineks Umgang mit Programmstrukturen des Fernsehens in *Michael* anschaulich greifbar zu machen.

So heißt es beispielsweise am Ende eines Abschnitts (dass es sich um einen solchen handelt, ist schlicht daraus ersichtlich, dass daraufhin ein Seitenumbruch gesetzt ist): „so schnell ging das alles. man kann nicht schnell genug schauen & schon ist was passiert.“¹³⁷ Auf das Medium Fernsehen wird in *Michael* somit sowohl formal Bezug genommen, als auch dessen Inhalte und deren ideologische Bedeutung reflektiert. Letzteres wiederum erfolgt über weite Strecken hinweg in Form von entstellender Persiflage, die einem oben erwähnten Entnennenden entgegengestellt ist. So etwa an der folgenden Stelle: „na ihr! wollt ihr nicht mal eure eltern fragen ob sie auch an so einem fami lienquiz¹³⁸ teilnehmen wollen?“¹³⁹ In etwas größerer Schrift gedruckt und von einem Zeilenumbruch gefolgt, sind die nächsten Abschnitte – graphisch auf dieselbe Weise vom restlichen Text abgehoben – mit „nacherzählung (nachtrag)“¹⁴⁰ und „wirklichkeit“¹⁴¹ überschrieben. Betitelungen dieser Art schreiben sich durch den gesamten Text und zeigen deutlich Jelineks Auseinandersetzung mit narrativen bzw. gegen kontinuierliche Narrative interferierende Formen, die das Medium Fernsehen mit sich bringt.

136 Elfriede Jelinek: *Michael* 1972, S. 7.

137 Ebd., S. 64.

138 In *Michael* werden Zeilenumbrüche innerhalb eines Wortes nicht mit Bindestrichen versehen. Auch das scheint mir eine relevante formale Entscheidung zu sein und wird hier mit einem Leerzeichen markiert.

139 Elfriede Jelinek: *Michael* 1972, S. 68.

140 Ebd.

141 Ebd., S. 69.

Die Titel der Textabschnitte sind insbesondere in Hinblick auf die Frage nach den Zwischenräumen und deren Gestaltung in den hier zu untersuchenden Texten interessant. Durch ihre Anwendung entstehen im Text auf einer rein graphischen Ebene solche Zwischenräume oder Intervalle, in denen zwar noch auf irgendeine Weise „gesendet“ wird, die aber nicht mit „Programm“ – in diesem Fall mit Sätzen, Worten und Buchstaben – gefüllt sind. Am Beispiel von *Michael* nehmen solche graphischen Zwischenräume insgesamt einen nicht zu vernachlässigenden Teil des vorhandenen Raums, dh. der bedruckten und gebundenen bzw. potentiell druck- und bindbaren Seiten, ein.

Im zwei Jahre früher erschienenen Essay *Die endlose Unschuldigkeit* unterscheidet sich der Umgang mit diesen Zwischenräumen deutlich von jenem in *Michael*. Es könnte sicherlich reizvoll sein, auch in jüngeren Texten der Autorin nach solchen Zwischenräumen zu suchen. So sind etwa im viele hundert Textseiten umfassenden, ausschließlich Online veröffentlichten *Neid. Mein Abfall von allem. Privatroman*¹⁴² kaum noch graphische Intervalle wie in *Michael* zu finden. Andererseits sind gerade in *Neid* sowie in vielen weiteren auf der Homepage www.elfriedejelinek.com publizierten Beiträgen oft Bilder, Standbilder aus dem Fernsehen und andere mediale Inhalte in die Texte montiert. Solche Beobachtungen würden an dieser Stelle jedoch zu weit vom Thema fort führen und können daher nur rudimentär Erwähnung finden.

Oben war die Rede von narrativen und gegen kontinuierliche Narrative interferierenden Formen, die das Medium Fernsehen mit sich bringt. Nun gibt es in *Michael* Passagen, die geradezu als ein Protokoll solcher Formen lesbar sind: weniger als ein Drehbuch einzelner Fragmente, sondern vielmehr als ein durch die Querbewegung des Zappens oder einen kontinuierlich diskontinuierlichen *flow* erzeugter Zusammenschnitt. Sie können, analog zur Lektüre von *Die endlose Unschuldigkeit* als Trivialcollage, als das Protokoll einer audiovisuellen Textcollage gelesen werden. Dabei vermischen sich mitunter innerhalb eines einzigen Satzes die Perspektiven oder Sprechinstanzen:

142 Elfriede Jelinek: *Neid* 2007.

endlich bricht michael das schweigen. mutter: darf ich dir mal den betrieb zeigen? morgen vielleicht? passt dir 10 uhr? frau rogalski lächelt. das ist genau das was sie will. gut michael. 10 uhr. tschüüü bis morgen also! tag kinder! plötzlich weiß jeder auch der kleinste zuschauer dass alles gut wird. (fortsetzung folgt.)¹⁴³

Im Kontext von Williams *flow*-Konzept ist an der zitierten Stelle vor allem der letzte, in Klammern beigefügte Satz interessant, der das Ende eines Textabschnitts und zugleich den Beginn eines Zwischenraumes markiert. Er zitiert eine Einblendung, die am Ende von mehrteiligen Filmen oder eng zusammenhängenden Episoden einer Serie auf den Bildschirmen erscheint, oft vorangegangen von einem Cliff-Hanger, der um die erwartungsvolle Neugier und Aufmerksamkeit der ZuseherInnen buhlt und sie dazu anregen will, sich auch bei der nächsten Gelegenheit wieder mittels Fernbedienung in den Programmfluss zu schalten.

Um solche Moderationen und Einschübe, deren Charakter und Funktion ein wenig schärfer herauszuarbeiten bzw. terminologisch überhaupt erst fassen zu können, bietet sich Gérard Genettes Begriff des Paratextes an. Dieser wurde ursprünglich in literaturwissenschaftlichen Zusammenhängen eingeführt, vielmals auf mediale Textstrukturen und die Analyse von audiovisuellem Material übertragen und scheint mir daher für die Beschäftigung mit Elfriede Jelineks früher Medienkritik besonders geeignet zu sein.¹⁴⁴

Ohne an dieser Stelle ausführlich auf Genettes Ausführungen zum „Beiwerk des Buches“¹⁴⁵ einzugehen, soll hier dennoch seine im Sinne eines erweiterten Textbegriffs¹⁴⁶ nicht gerade abwegige Idee aufgegriffen werden, einen Text als von einem Beiwerk, einer „Gebrauchsanweisung“¹⁴⁷ begleitet zu begreifen. Der Paratext ist in einem Raum zwischen

143 Elfriede Jelinek: Michael 1972, S.73.

144 Vgl. Klaus Kreimeier / Georg Stanitzek [Hg.]: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarb. v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verl. 2004 (=LiteraturForschung).

145 Gérard Genette: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. v. Dieter Hornig. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510).

146 Vgl. Georg Stanitzek: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Klaus Kreimeier / Georg Stanitzek [Hg.]: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarb. v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verl. 2004 (=LiteraturForschung), S. 3-12.

147 Ebd., S.10: „Um anhand eines einzigen Beispiels zu veranschaulichen, was dabei auf dem Spiel steht, dürfte eine harmlose Frage genügen: Wie würden wir den *Ulysses* lesen, wenn er jeglicher Gebrauchsanweisung entbehrte, auf seinen bloßen reduziert und nicht *Ulysses* betitelt wäre?“

einem textuellen Innen und Außen angesiedelt und rahmt dadurch den Text. Klassische Paratexte sind nach Genette etwa: Titel, Inhaltsverzeichnisse, Klappentexte, Motti, Danksagungen, etc.

Diese Idee betrifft *Die endlose Unschuldigkeit* nur auf Umwegen. Nichtsdestotrotz scheint sie mir gerade in Kombination mit dem *flow*-Konzept einen hilfreichen Anhaltspunkt zu bieten. Schließlich sind auch dort moderierende oder kommentierende Fragmente von Bedeutung, durch die der *flow* als Fernseherfahrung erst ermöglicht wird. Diese Fragmente können ebenso als Gebrauchsanweisung(en) der ausgestrahlten Bilder und Klänge aufgefasst werden wie die Paratexte in Genettes Beobachtungen zum Beiwerk von Büchern. Eine ähnliche Übertragung der Paratextualität auf medienreferentielle Einblendungen in literarischen Texten unternimmt beispielsweise Marcus Hahn in seinem Beitrag „Nach der Werbung geht der Roman weiter.“ *Paratextualität in Frédéric Beigbeders Neununddreißig neunzig*¹⁴⁸. Einer Rückübertragung von Genettes Begriff aus dem Kontext der Medien auf jenen der Literatur folgend, möchte ich im Folgenden im Umgang mit medienreferentiellen Textfragmenten wie den oben aus *Michael* zitierten ebenfalls von *Paratexten* sprechen.

Anders als in *Michael* gibt es in *Die endlose Unschuldigkeit* nur wenige graphisch markierte Zwischenräume: Viel stärker entsteht hier mit einem wenige Atempausen eröffnenden fortlaufenden Text der optische Eindruck eines *flow*. Er wird in *Die endlose Unschuldigkeit* insgesamt ausschließlich mittels Zeilenumbrüchen gebrochen, die den Essay in Paragraphen strukturieren.

Lediglich an einigen wenigen Stellen stehen in *Die endlose Unschuldigkeit* Sätze oder Satzfragmente, jeweils durch Zeichen der Interpunktion abgeschlossen, in ihrer Zeile alleine da und sind so entfernt mit Kapitelüberschriften (also Paratexten im primären Sinne Genettes) verwandt. Ihnen folgen jedoch nicht etwaige Zwischenräume in Gestalt von Leerzeilen, sondern die unmittelbare Fortsetzung des Textprogramms. Solche Titel bzw. Brüche sind zum

148 Marcus Hahn: „Nach der Werbung geht der Roman weiter.“ *Paratextualität in Frédéric Beigbeders Neununddreißig neunzig*. In: Klaus Kreimeier / Georg Stanitzek [Hg.]: *Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen*. Unter Mitarb. v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verl. 2004 (=LiteraturForschung), S. 179-192.

Beispiel die folgenden Sätze: „zielobjekt *frau*.“¹⁴⁹, „veränderung gegen verewigung!“¹⁵⁰, „über die *identifikation*.“¹⁵¹, „die verhinderung der emanzipation der *frau*.“¹⁵² Zum Teil handelt es sich dabei, das sei hier lediglich am Rande erwähnt, wie an vielen anderen Stellen in Jelineks Essay um Referenzen auf *Die Mythen des Alltags*, so zum Beispiel bei dem Begriff „Verewigung“¹⁵³ Wie weiter oben in Anlehnung an Lea Müller-Dannhausen bereits erwähnt wurde, ist *Die endlose Unschuldigkeit* auch in Hinblick auf die chronologische Struktur nach Roland Barthes Referenztext ausgerichtet.

Anhand der exemplarischen Zitate ist der Umstand kenntlich geworden, dass *Michael* mit medialen Paratexten operiert. Dabei handelt es sich einerseits um eine satirische Referenz auf ähnliche Paratexte, mit deren Hilfe beispielsweise im Medium Fernsehen ein *flow* als Rezeptionserfahrung konstruiert wird. Andererseits kommt ebendiesen satirischen Referenzen, das versuche ich hier darüber hinaus festzuhalten, auch innerhalb von Jelineks *Michael* eine ähnliche harmonisierende Funktion zu, die auch das Lesen des Textes über – teils kurze und teils längere – Passagen hin als *flow* erfahrbar macht.

Die Berücksichtigung unmittelbar sichtbarer graphischer Zwischenräume hat jedoch gezeigt, dass diese harmonisierende Tendenz, einen Fluss zu erzeugen, im Text nicht ungebrochen bleibt. So sind Überschriften wie „nacherzählung (nachsatz)“ o.Ä., bzw. in erster Linie die vielen Leerstellen zwischen den Textabschnitten eben als Interferenzen zu sehen, die in Analogie zum Fernsehen die Weltkugel des BBC sozusagen nachträglich als ausdrückliche Sendepause wieder in den Text zurückschieben bzw. -schreiben.

Auch in *Die endlose Unschuldigkeit* ist das Stören des *flow* manifest, wenngleich auf eine andere Weise. Das Zappen zwischen theoretischen und trivialen Kanälen im Essay bringt eine deutlich von *Michael* zu unterscheidende Ausgangsposition mit sich. *Die endlose Unschuldigkeit* baut in seiner formalen Gestaltung essentiell auf diesem Hin- und Herspringen zwischen den Diskursen auf. Moderationen, die dabei, den Kontrast in Bildern und Tonfall

149 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 66.

150 Ebd., S. 69.

151 Ebd., S. 71.

152 Ebd., S. 75.

153 Vgl. Roland Barthes: *Mythen des Alltags* 2010, S. 271.

abfedernd, die Brüche zu Übergängen feilen würden, werden dabei eben nicht angeboten. Auch eine Orientierungshilfe wie die Kursivierung in *wir stecken einander unter der haut* gibt es in dieser Variante nicht.

So lässt sich am Ende des Kapitels über das Zappen zwischen Kanälen, das sich in diesem Abschnitt primär an das *flow*-Konzept nach Williams anlehnt, Folgendes feststellen: Eine Poetik des Störens manifestiert sich in *Die endlose Unschuldigkeit* in erster Linie in Form eines zwar nicht kontinuierlichen, aber doch hartnäckig andauernden Umschaltens zwischen theoretisch-reflektierenden und trivialen Diskursen. Auf diese Weise setzt der Text zu einer Interferenz gegen die monologische Struktur des massenmedial ausgestrahlten Stimmengewirrs an. Um auf die zu Rate gezogenen medientheoretischen Positionen zurückzugreifen, lässt sich diese Interferenz analog zu jener Querbewegung fassen, die die ZuseherInnen des Fernsehens nach Engell bzw. Winkler mithilfe der Fernbedienung vollziehen können.

Im zwei Jahre später publizierten und im Gegensatz zu *Die endlose Unschuldigkeit* in der Forschung, wenn auch mit Vorbehalten, so doch im Allgemeinen als Roman geführten *Michael* findet unübersehbar eine ebenso intensive Auseinandersetzung mit Rhetoriken des Mediums Fernsehen statt. Sie vollzieht sich jedoch, wieder unter Konsultation medientheoretischer Positionen, weniger als zappende Querbewegung denn als ein Spiel mit Programmstrukturen des Fernsehens. Diese Unterscheidung ist, das scheint mir wichtig zu betonen, als eine Beschreibung verschiedener Nuancen zu betrachten. Es ist hinreichend klar geworden, dass kontinuierliche Rede- bzw. Schreibweisen mit einer Poetik des Störens nicht vereinbar sind.

3.5. Orthographische Strategien des Störens

Im Rückgriff auf das Zappen, den *flow of broadcasting* und dessen Paratexte hat sich anhand einiger Merkmale gezeigt, dass und auch inwiefern Elemente massenmedialen Sprechens den

frühen medienreflexiven Texten Jelineks und insbesondere dem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* inhärent sind. Ein Merkmal ist dabei bislang nicht erwähnt worden und unberücksichtigt geblieben: das gerade für das Medium der Schrift oder des Buches wichtige Merkmal der Schreibweise und die Frage nach orthographischen Strategien des Störens.

So offen diese orthographischen Gestaltungsmittel auch sichtbar sind, so bieten sie dennoch vielfältigere Antworten auf die Frage nach der Übertragbarkeit massenmedialen Sprechens auf literarische Formen als es zunächst den Anschein haben mag. In ihnen materialisieren sich im Kleinen medienreflexive Positionen auf eine besonders markante, aber nicht weniger differenzierte Weise als in größeren Zusammenhängen, wie sie oben darzustellen versucht wurden. Jelineks dekonstruktive Auseinandersetzung mit Diskursen und Mythen mündet in den graphisch winzigsten Bestandteilen von literarischen Gebilden: der An- und Abwesenheit von Punkten und Strichen in all ihren Varianten.

Manche für die hier berücksichtigten Primärtexte charakteristischen Merkmale sind, so könnte man an dieser Stelle nicht ohne Berechtigung einwenden, auch in anderen Texten der Autorin bzw. auch anderer ZeitgenossInnen präsent, in denen Massenmedien keine entscheidende oder lediglich als ein Thema unter vielen weiteren eine Rolle spielen. Beide Merkmale, der Verzicht sowohl auf Großschreibung als auch auf Interpunktion können in zahlreichen anderen Texten, die im Zeitraum um den Beginn der 1970er Jahre, aber auch lange davor und danach entstanden sind, ja sogar in gegenwärtigen Arbeiten, beobachtet werden.

Dennoch scheint mir dieser Umstand kein Hindernis zu sein, orthographische Spezifika, von denen der Verzicht auch Großschreibung nur als eines von mehreren zu nennen ist, auf ihre Aussagekraft in Hinblick auf medienreflexive Positionen hin zu befragen. Er kann eben so gut darauf hinweisen, dass es mit diesen Merkmalen etwas auf sich haben muss. Denn nichtsdestoweniger haben orthographische Besonderheiten, wie häufig sie auch bei anderen AutorInnen auftreten mögen, in ihrem je eigenen Rahmen eine je eigene Funktion. Insbesondere in *Die endlose Unschuldigkeit* sind einige solcher Spezifika zu finden. Sie sollen im Folgenden anhand einer Mikrolektüre exemplarischer Stellen aus dem Text dargestellt und ihre Funktion in manchen Aspekten herausgearbeitet werden.

3.5.1. Verzicht auf Interpunktion und Großschreibung

Als zwei von diesen vermeintlich banalen Spezifika sind zum einen der Verzicht auf Großschreibung sowie zum anderen der Verzicht auf Interpunktion zu nennen. Ersterer erklärt sich von selbst. Er meint die Abwesenheit von Großbuchstaben im gesamten Text. Die einzige Ausnahme bildet mit „dragnet FBI“¹⁵⁴ der Verweis auf eine in den 1960ern ausgestrahlte US-amerikanische Krimiserie.

Zweiteren Verzicht bedarf es jedoch zu konkretisieren. Genau genommen handelt es sich dabei nicht um einen vollkommenen Verzicht auf jegliche Interpunktion, sondern um eine erhebliche Reduktion der Satzzeichen, deren Setzen Normen der Interpunktion verlangen würden. Es gibt sie auch in *Die endlose Unschuldigkeit*, jedoch folgen sie nicht immer besagten herkömmlichen Normen bzw. folgen ihnen eben sehr häufig nicht. Der Punkt macht dabei die Ausnahme. Er markiert in *Die endlose Unschuldigkeit* wie sonst auch primär das Ende des einen und zugleich den Beginn des darauffolgenden Satzes. In einer zweiten und ebenso wenig überraschenden Funktion markiert er Abkürzungen wie „etc.“¹⁵⁵ etc.¹⁵⁶

Wie bereits in dem Abschnitt über fingierte Wissenschaftlichkeit anhand von Beispielen für explizite Quellenverweise zum Ausdruck gekommen ist, stellen Klammern, wiederum stets konventionell und paarig verwendet, ein Element der Interpunktion dar, das in *Die endlose Unschuldigkeit* besonders häufig eingesetzt wird. Auffällig ist zudem der Gebrauch des bezeichnenderweise „kaufmännisch“ genannten Und und dessen Verwendung nicht etwa nur in Anspielungen auf bzw. Zitaten aus Werbung & Co, sondern auch in Verbindung mit Trivialzitaten und „erzählerischen“ Passagen.

So werden mit einfachen Mitteln – an dieser Stelle neben dem kaufmännischen Und mittels einer in narrativen Texten ungewöhnlichen Abkürzung eines Adjektivs –, ohne weiter kommentiert zu werden simpel und augenscheinlich Verfremdungseffekte in den Text

154 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 58.

155 Z.B. ebd.

156 Wenn in dieser Arbeit von Sätzen die Rede ist, folge ich stets, das scheint mir nicht nur im Kontext dieses Kapitels sinnvoll, einer orthographischen Satzdefinition.

eingebaut: „& endlich begriff nancy winters. sie wollte weglaufen doch ihre beine versagten ihr den dienst. hüpnotisiert starrte sie dem mann der sich in eine menschl. bestie verwandelt zu haben schien mit aufgerissenen augen entgegen.“¹⁵⁷ Hier kommen, in wenigen Sätzen komprimiert, alle orthographischen Merkmale vor, die in diesem Abschnitt daraufhin befragt werden sollen, ob sie einer Poetik des Störens folgen bzw. auf irgendeine Weise mit ihr korrespondieren.

Um einiges interessanter und in Hinblick auf massenmediale Dramaturgien¹⁵⁸ aussagekräftiger als die Inventur der tatsächlich gesetzten Satzzeichen, ist allerdings die auffällige Abwesenheit der übrigen. Das Fehlen von Kommata, Semikola und anderen Lesehilfen hat seinerseits einen in der Rezeption bemerkbaren starken Effekt auf den Sprach- bzw. Lesefluss des Textes. Damit legt sich eine Brücke zum *flow*-Konzept nahezu von selbst. Es kennzeichnet fast jeden bzw. ausnahmslos jeden hypotaktischen Satz in *Die endlose Unschuldigkeit* und bringt in unterschiedlichem Ausmaß trotz genauer Einhaltung syntaktischer Normen dennoch so etwas wie syntaktisches Chaos ins Spiel:

versuchen sie nur ja nicht diese mächtigen autoritäten zu stellen auf ihre gültigkeit hin zu untersuchen wo *die* sich in ihre eigene tasche arbeiten und dabei ihre privilegien verteidigen. sie sind hier um mit willi den fall zu besprechen nicht um ihn zu klären! der lieutenant schwieg genau 10 sekunden dann grinste er sein unerwartet jungenhaftes grinsen und *schlug zu*. als der kaiserwalzer erklang hatten 30 junge damen lampenfieber. [...] ¹⁵⁹

Diese Stelle kann zugleich als ein Beispiel für eine Vermischung der Referenzen fungieren, die als Analogie zur Querbewegung des Zappens lesbar ist. Der Verzicht auf das Setzen von Kommata hat dabei mehrere, miteinander korrespondierende Effekte. Zunächst enthält er den LeserInnen eine gewohnte Hilfestellung vor, die die syntaktische Struktur eines Satzes auf Anhieb fassbar macht. Eigentlich sind es ja, so könnte man argumentieren, gerade die Kommata, die den Sprachfluss gliedern, ordnen und in dieser Hinsicht auch heterogenisieren. Der Verzicht auf diese ordnenden Elemente, der aus einem hierarchisch gegliederten

157 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 51.

158 Vgl. ebd., S. 52.

159 Ebd., S. 53.

hypotaktischem Satz optisch eine einzige Kette von Wörtern macht, bringt eine unübersichtliche Gleichrangigkeit mit sich. Gerade diese Homogenisierung kann aber für RezipientInnen oft in einem orientierungslosen Stocken oder zumindest einer Erschwerung der Rezeption resultieren, gegen die es anzukämpfen gilt, möchte man den Text in einem gewohnten und bequemen Fluss lesen oder vorlesen. Schon dieser einfache augenscheinliche Effekt kann somit als eine störende Intervention betrachtet werden.

Wenngleich dessen Effektivität bezweifelt werden kann – der Verzicht auf das Setzen von Kommata hat in gewisser Weise einen dehierarchisierenden Anspruch. Syntaktische Hierarchien wie jene zwischen Haupt- und unterschiedlichen Nebensätzen können auf diese Weise zwar nicht aufgehoben werden, ihre Aufhebung kann aber dennoch durch die ungewöhnliche Interpunktion impliziert werden. Gerade diese Gleichrangigkeit und das Spielen mit dem Sprachfluss und dessen Unterbrechung sind ähnlich wie das Zappen zwischen den Kanälen oder das Treiben mit dem *flow* als Strategien zu begreifen, die gegen die monologische Struktur eines Mythos bzw. Trivialmythos (re)produzierenden massenmedialen Stimmengewirrs intervenieren. Sie verlangen, so scheint mir insbesondere die orthographische Mikrostruktur deutlich sichtbar zu machen, eine dekonstruktive Lektüre nicht nur der Trivialmythos, die die Kanäle der Medien des Broadcasting mit sich bringen und nach Barthes ja eben nichts anderes als Redeweisen sind.

Hier kann daher ein Rückgriff auf *Die Mythos des Alltags* erhellend sein. Dort wird im ersten Abschnitt der theoretischen Grundlegung, die mit dem Kapitel „Der Mythos heute“ den einzelnen Mythologien nachgestellt ist, der Mythos als Redeweise gefasst:

Natürlich ist der Mythos keine beliebige Rede: Die Sprache muss bestimmte Bedingungen erfüllen, um Mythos zu werden; wir werden sie gleich betrachten. Doch eines muß von Anfang an deutlich festgestellt werden: Der Mythos ist ein System der Kommunikation, eine Botschaft. Man ersieht daraus, daß der Mythos kein Objekt, kein Begriff und keine Idee sein kann; er ist eine Weise des Bedeutens, eine Form.¹⁶⁰

160 Roland Barthes: *Die Mythos des Alltags* 2010, S. 251.

Greift man an dieser Stelle erneut auf Marshall McLuhans Feststellung zurück, das Medium sei die Botschaft und eine solche nicht von den technischen Bedingungen ihrer Distribution zu trennen, ist dieses Ergebnis keineswegs verwunderlich. Dennoch scheint es mir erwähnenswert zu sein, wie sehr sich McLuhans These in *Die endlose Unschuldigkeit* auch in den kleinsten und scheinbar banalsten Elementen formalisiert hat. Dies kann eine mögliche Antwort auf die Frage sein, inwiefern und auf welche Weise massenmediale Strukturen ebenso wie die Auseinandersetzung damit am Beispiel von Jelineks früher Medienkritik in literarische Formen übersetzbar sind.

3.5.2. Transkriptionen in Klangschrift

Eine weitere Nuance dieser Übertragung oder, wenn man so will, „Ausstrahlung“ der Medien auf literarische Formen soll in diesem Abschnitt umrissen werden. Sie ist bereits an vielen Stellen dieser Arbeit in den zitierten Passagen vorgekommen, bislang jedoch nicht gesondert thematisiert worden. Präsent ist sie in *Die endlose Unschuldigkeit* von Anfang an und schon in der ersten Zeile: „es kann nämlich alles mütos werden. trivialmüten.“¹⁶¹

Die Verwandlung des mit dem Fremdwort übernommenen „yth“ in ein demonstratives Ü sticht ins Auge. Sie vollzieht sich den gesamten Text hindurch immer wieder – fast so, als seien das Y und das stumme H aus dem Grapheminventar gestrichen worden: so beispielsweise in den teils in anderen Kontexten bereits zitierten Wörtern „psüchoanalüse“¹⁶², „hüpnosisiert“¹⁶³ oder „olümpiasportler“¹⁶⁴. Ganz verschwunden sind das Y und das H jedoch auch im textimmanenten Alphabet nicht, so bleibt etwa das Y in den vielen Anglizismen und Trivialreferenzen wie „nancy“¹⁶⁵, „mädchen aus germany“¹⁶⁶, „kentucky jones und so weiter etc.“¹⁶⁷ unverändert.

161 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 49.

162 Ebd., S. 61.

163 Ebd., S. 51.

164 Ebd., S. 72.

165 Ebd., z.B. S. 76.

166 Ebd., S. 72.

167 Ebd., S. 65.

Der Rückgriff auf den Buchstaben Ü mit dem Zweck, Fremdwörter umzuformen, erinnert, das soll hier nur am Rande erwähnt und dennoch nicht ausgespart werden, an die Versuche barocker Sprachgesellschaften, die durch die „Germanisierung“ von Fremdwörtern die deutsche Sprache vor als bedrohlich oder unschön begriffenen Einflüssen zu bewahren suchten. Diese Verbindung könnte in gewisser Weise mit in *Die endlose Unschuldigkeit* thematisierten (und in *Der Tote mit zwei Köpfen* an vielen Stellen abgerufenen) Exotismen und Rassismen korrespondieren, die Jelinek an ihrem massenmedialen Untersuchungsmaterial feststellt¹⁶⁸, und die zudem in Barthes *Mythen des Alltags* als Beispiel für die Präsentation und entziffernde Lektüre von Mythen fungieren¹⁶⁹.

Eine Möglichkeit, die damit ohne weiters vereinbar ist, liegt zudem darin, in der Klangschrift ein den Mythen eigenes Verbergen von Geschichte zu sehen: So wie in Barthes Analyse der Mythos entnennend seine Geschichte verbirgt, verbergen in Jelineks literarischer Bearbeitung derselben die Wörter ihre Etymologie.

Aus den Entscheidungen zwischen Y und Ü und deren Verteilung ergibt sich zudem eine bemerkenswerte Differenzierung, die im Text vorgenommen wird und wieder zum ersten Abschnitt und der Unterscheidung bzw. den Überschneidungen von theoretischen Referenzen und Trivialziten zurückführt. Das Y wird nur in altgriechischen Fremdwörtern, die – im Allgemeinen wie in Jelineks Essay – vornehmlich auf einer bildungssprachlichen Ebene der Reflexion und in theoretischen Diskursen gebraucht werden, transkribiert, während „nancy“ nicht etwa zu „nensi“ o.ä. umgeformt wird (obgleich eine solche Transformation wohl eine ähnlich humoristisch-satirische Wirkung hätte).

Aus Ermangelung eines anderen Begriffs und in Abgrenzung vom Begriff *Lautschrift* im Sinne des IPA oder anderer phonetischer Schriftsysteme habe ich versucht, diese Transkriptionen als *Klangschrift* zu fassen. Dieser Begriff hat zudem den Vorteil, dass darin sowohl der Verzicht auf – nur im Schriftbild, aber nicht akustisch wahrnehmbare oder phonetisch relevante – Großbuchstaben als die eigenwilligen Regeln, denen die Interpunktion in Jelineks Text folgt, enthalten sein können.

168 Vgl. ebd., S. 71-74.

169 Roland Barthes: *Die Mythen des Alltags* 2010, S. 260-261.

Die Klangschrift orientiert sich – wenn auch, wie beschrieben, nur teilweise und nicht zufällig – mehr an der akustischen Qualität der Wörter als an deren Schriftbild und setzt diese in Bezug zu deren Bedeutung. Sie verweist damit wiederum auf den *flow* als Rezeptionserlebnis, sei es nun des Fernsehens, Radios oder anderer Kanäle. Der *flow of broadcasting*, der massenmediale Dauermonolog, wird damit gewiss nicht unmittelbar kopiert oder ausschließlich protokolliert. Er wird aber doch sehr deutlich in einem gewissen Ausmaß imitiert. So ist in *Die endlose Unschuldigkeit* eine theoretisch gestützte, ideologische Medienreflexion zweifellos manifest und spielt eine zentrale Rolle. Sie bleibt jedoch nicht alleine stehen, sondern wird flächendeckend von Karikaturen überlagert: von Karikaturen der Theoriebildung oder theoretischen Sprechens selbst, und von Karikaturen des Untersuchungsgegenstands und seinen Eigenheiten, die eben auch mit den kleinsten sprachlichen Mitteln gezeichnet werden. Das theoretische Sprechen hat über seine Gegenstände, die es explizit macht, hinaus einen Mythos, eine Metasprache, die Jelinek karikiert, demoliert, etc.

4. Story und Spannung: Die Nancy-Geschichte

Karikaturen von Figuren sind es in gewisser Hinsicht auch, die die Trivialzitate bevölkern. Einen erheblichen Teil der Zitate und Paraphrasen aus massenmedialen Quellen macht in *Die endlose Unschuldigkeit* einer der Handlungsstränge aus dem oben bereits mehrfach genannten Jerry-Cotton-Band *Der Tote mit zwei Köpfen* aus. Der Raum, den der Groschenroman in Elfriede Jelineks Essay einnimmt, ist bezüglich seiner Gewichtung durchaus mit den wichtigsten theoretischen Referenztexten wie den *Mythen des Alltags*, *Understanding Media* oder *Emanzipation und Orgasmus* vergleichbar. Die Bezüge auf die Geschichte um Nancy Winters sind immer wieder in den Text geflochten und werfen gerade in Hinblick auf triviale Mythen einige aufschlussreiche Aspekte auf.

4.1. Gewalt und Gegengewalt

Im Folgenden möchte ich mich daher mit den Korrespondenzen auseinandersetzen, die zwischen diesem Quelltext als einem markanten Beispiel für triviale Referenzen und Jelineks Text bestehen. Zugleich werde ich nach der Art und Weise dieser Einflechtungen sowie ihrer Funktion in Jelineks Text fragen. In ihnen verbinden sich strukturelle Elemente und Strategien des Störens auf eine spezifische Weise mit der Handlung des Trivialromans, der wiederum auf zwiespältige Weise den Kern der jelinekschen Medienkritik trifft.

Die junge Nancy Winters erschießt ihren Vergewaltiger, den Bilderbuchgangster Bruce Stewitt, mit dessen eigener Waffe. Nancys Gebrauch der Waffe ist in *Die endlose Unschuldigkeit* ein Schlusspunkt, der nur noch durch einen reflektierenden Satz zusammengefasst wird: „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.“¹⁷⁰

Im Groschenroman geht die Handlung allerdings noch weiter. Diese im letzten Satz genannten Grenzen, die den Handlungsspielräumen vor allem einer Figur dabei gesetzt sind, werden im Fortschreiten des Plots überaus deutlich nachgezeichnet. Nancy Winters läuft nach ihrem Befreiungsschlag direkt zwei weiteren Männern in die Arme, die sie so lange festhalten, bis sie schließlich von Jerry Cotton und seinen Kollegen befreit wird. Nach einem Aufenthalt im Krankenhaus, wo sie einem Psychiater ihre Erlebnisse schildert, kehrt sie zu ihren Eltern zurück, vor deren Prüderie und religiösem Fanatismus sie anfänglich geflohen war.

Indem die Erschießung Stewitts durch sein Opfer und dessen Heraustreten aus der Passivität als Endpunkt gesetzt wird, erfolgt in Jelineks Essay eine klare Umdeutung seines Referenztextes und insbesondere der ausweglosen Kreisbewegung, die Nancy Winters Ausbruch aus dem Familien- und Kleinstadtleben im Groschenroman schlussendlich bleibt. Diese Umdeutung wird sich auch weiter unten noch einmal genauer und in weiteren Facetten zeigen.

In einem Interview mit Riki Winter hat Jelinek ihr Interesse an Verbrechen und Kriminalgeschichten begründet: „Wer wollte leugnen, daß die Gesellschaft immer wieder extrem gewalttätig ist, auch wenn sich das immer wieder nur durch einzelne Dampfdruckventile entlädt. Deswegen interessiere ich mich sosehr für Kriminalfälle; letztlich sind auch alle meine Bücher Kriminalromane.“¹⁷¹ Eine ähnliche Analogie zieht Lea Müller-Dannhausen in Bezug auf *Der Tote mit zwei Köpfen* und dessen Montage in *Die endlose Unschuldigkeit*. Sie stellt die Verbindung der durch und durch von Gewalt geprägten und durch sie vorangetriebenen Krimihandlung zu Jelineks Medienkritik folgendermaßen her:

Dass das Mädchen sich selbst retten musste und dies nicht die ‚starken freunde & helfer‘ (U 48) [das auch mitzitieren, oder eine eigene fußnote zur stelle machen??] taten, lässt sich wiederum übertragen auf die eigentlich gemeinte ideologische

170 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 82.

171 Riki Winter/ Elfriede Jelinek: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: *Elfriede Jelinek*. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 15.

Gewalt, nämlich dass man sich nur selbst helfen kann, indem man die Quelle der Gewalt aktiv ausschaltet. Aber im Unterschied zu den Rezipienten manipulierender Medien ist Nancy Winters sich der Gefahr bewusst: „& endlich begriff nancy winters. sie wollte weglaufen doch ihre beine versagten ihr den dienst.“¹⁷²

Daraus wird im Detail die Umdeutung ersichtlich, die in *Die endlose Unschuldigkeit* an der Figur der Nancy vorgenommen wird. In Jelineks Text *begreift* sie, wie in Müller-Dannhausens Kommentar zum Ausdruck kommt, in einem existentielleren Sinn: Nancy Winters begreift, dass sie grundsätzlich von Gewalt bedroht ist, sei es nun strukturelle, gesellschaftliche wie sie oder unmittelbar auf ihren Körper gerichtete. Die Degradierung von Frauen betrifft in *Der Tote mit zwei Köpfen* nicht nur den bösen Banditen. Sie ist auch in der Perspektive des Helden Jerry Cotton manifest, etwa wenn zu Beginn des Textes klargestellt wird, weshalb das FBI Stewitt zur Fahndung ausgeschrieben hat: „Und wir suchen ihn, weil er beim letzten Autodiebstahl auch noch eine Frau vergewaltigte.“¹⁷³ In Jelineks Text und Müller-Dannhausens Kommentar deselben begreift Nancy, dass sie handeln muss, um ihren Objektstatus abzulegen: eben einen Ort für sich erobern. Im Heftroman hingegen begreift Nancy nur im Kleinen und ohne jeglichen Weitblick. Sie begreift, dass der Mann, der ihr auf der Landstraße versprochen hat, sie bis in die nächste Stadt mitzunehmen, gewalttätig ist und sie selbst sich in unmittelbarer Gefahr befindet.¹⁷⁴

Oben sind im Kontext des Fernsehens ausführlich Facetten des Umschaltens, etwa zwischen Sendern oder Programmelementen, beleuchtet worden. Insofern fügt sich Müller-Dannhausens Formulierung nahtlos in die Überlegungen zu selbstermächtigenden Potentialen und deren Täuschungen, die ein Instrument wie die Fernbedienung in sich birgt. So wäre es nur schlüssig, sähe man die Erschießung von Bruce Stewitt durch Nancy Winters, d.h. das Ausschalten der Quelle der Gewalt, in Analogie zum Ausschalten des *flow* und der Fernseherfahrung, mit dem Rezipierende dem Medium ihre Aufmerksamkeit entziehen. Wie bereits erwähnt, schaltet sich ja auch der Text wenig später aus und überlässt seine potentiellen RezipientInnen wieder ihren Zwischenräumen.

172 Lea Müller-Dannhausen: *Zwischen Pop und Politik* 2011, S. 105.

173 Jerry Cotton Nr. 593: *Der Tote mit zwei Köpfen*, S. 5.

174 Ebd., S. 11.

4.2. Collage in der Collage

Die Montage der Zitate und Paraphrasen aus *Der Tote mit zwei Köpfen* folgt dessen Chronologie in manchen Passagen, aber nicht durchgängig. Vielmehr wird stattdessen durch die Montage der Textfragmente eine eigene Chronologie erzeugt, die mit den aus der Querbewegung des Zappens resultierenden neuen Sinnzusammenhängen vergleichbar ist. So wird beispielsweise eine Formulierung, die Bruce Stewitts Mimik kurz vor dessen Tod schildert, in *Die endlose Unschuldigkeit* schon sehr früh zitiert.¹⁷⁵ Durch solches Vorziehen oder Aufsparen von Textfragmenten, die oft zudem gerafft oder neu zusammengesetzt werden, entsteht innerhalb der Trivialzitate aus den Nancy-Episoden des *Jerry Cotton*-Bandes Nr. 593 eine Collage in der Collage, die *Die endlose Unschuldigkeit* ja auch im Gesamten ist.

Wie erwähnt, ist die Story um Nancy Winters im *Jerry Cotton*-Heft lediglich einer von mehreren Handlungssträngen, die in einem Finale zusammengeführt werden, das unmissverständlich die Heldenqualitäten des FBI-Beamten vermittelt. So findet auch innerhalb des Groschenromans ein Switchen zwischen den Erzählsträngen statt. Dieses Umschalten wird im Text sogar mithilfe von Zwischenräumen angezeigt, die den Sprung in der Story auch graphisch markieren und jeder Verwirrung vorausseilend entgegenwirken. Diese Markierung erfolgt nicht wie am Beispiel von BBC durch das Bild einer Weltkugel, sondern durch drei kleine konzentrische Kreise, die an eine Zielscheibe erinnern, als eine solche Nancy Winters von ihrer Umgebung gerne wahrgenommen wird. Mit diesen einfachen Mitteln wird versucht, den/die LeserIn an das Programm des Krimis zu binden und damit eine ähnliche Wirkung wie durch den *geplanten flow* zu erreichen.

Gerade am Ende von *Die endlose Unschuldigkeit*, wo Nancy Winters durch den Mord an Bruce Stewitt die Quelle der unmittelbaren, physischen Gewalt ausschaltet, werden viele Fragmente, abgesehen von jenen orthographischen, die oben einige Beachtung fanden, mit

¹⁷⁵ Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 50: „das gesicht des mannes sah aus wie das eines jenseitigen wesens eines vampirs eines vorboten der hölle.“ Vgl. *Jerry Cotton* Nr. 593: *Der Tote mit zwei Köpfen*, S. 43.

nur geringen Modifikationen übernommen. Die Passage zwischen Nancys Erwachen neben Stewitt auf dessen Matratze und ihrer Flucht aus dem Haus nach der vollzogenen Erschießung ihres Peinigers und einem mißglückten Versuch, sich selbst zu töten,¹⁷⁶ stellt in *Der Tote mit zwei Köpfen* einen spannungsgeladenen Höhepunkt dar. An einer Stelle, die in Jelineks Text auch zitiert wird, schildert eine Erzählstimme, Nancy nehme das Gesicht ihres Gegners wie in Großaufnahme wahr. Im Original geht diese Schilderung (dieser Teil wiederum ist in *Die endlose Unschuldigkeit* nicht zu finden) bis in die Bartstoppeln:

„Nancy erstarrte. Stewitt murmelte etwas Unverständliches im Schlaf. Schweißperlen standen auf seinem Gesicht, seinem Hals und der Brust. Bartstoppeln durchbrachen den glitzernden Film. Nancy sah sein Gesicht wie eine Großaufnahme. Das Gesicht einer Bestie, die ihr Leben zerstört hatte. Vorsichtig schob sie die Finger weiter.“¹⁷⁷

Jelinek ersetzt in ihrer Paraphrase derselben Stelle bzw. in ihrer Paraphrase von Fragmenten dieser Stelle „ihr Leben“ durch „ihr life“¹⁷⁸ und erzeugt so mit einem minimalen Eingriff eine deutliche Distanz zum Referenztext, die sowohl eine ironische als auch eine bitter ernsthafte Komponente hat. Mit dem produktionstechnischen Begriff der Großaufnahme beziehen sich sowohl Jelineks Collage als auch der Trivialroman auf andere Medien, in diesem Fall auf den Film oder aber auch, was vor allem die serielle Produktion der *Jerry Cotton*-Hefte betrifft, auf Krimiserien, wie sie in den 1960er Jahren insbesondere für anglo-amerikanische Sendeanstalten rege produziert wurden. An dieser Stelle wird ein Einfluss filmischer Erzähltechniken und Wahrnehmungsmuster durch ein mehr und mehr gängiges und daher unmittelbar abrufbares Repertoire an Kadrierungen auf literarische Erzählformen deutlich.

176 Die Szene, als Nancy versucht, sich selbst zu erschießen, hat zwar in *Die endlose Unschuldigkeit* Eingang gefunden (S. 82), wäre jedoch ohne die Kenntnis der Textumgebung des Groschenromans, so scheint mir, nicht als Selbstmordversuch kenntlich.

177 Jerry Cotton Nr.593: *Der Tote mit zwei Köpfen*, S. 42.

178 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 79.

4.3. Nancy Winters entdeckt den Mythos in sich

Dass es in Jelineks Text einen Bezug zu anderen Medien gibt, steht außer Frage. Dennoch ist es bemerkenswert, dass solche Bezugspunkte auch in ihrem wichtigsten Referenztext aus dem trivialen Bereich zu finden sind. Abgesehen von der eben zitierten, besonders augenfälligen Referenz spielen immer wieder neben den modernsten Ermittlungsmethoden technische Möglichkeiten und Accessoires auch für den Lifestyle der „G-Men“ eine Rolle. Nicht nur fährt Jerry Cotton einen Jaguar, er zögert auch nicht, zu den Ermittlungsarbeiten sogar einen Computer hinzuzuziehen (obwohl das eine die Geduld strapazierende Zusammenarbeit mit einem Kenner der Maschine verlangt – niemand sonst kennt die Geheimnisse der Bedienung des FBI-Servers, der bezeichnenderweise den Scherznamen „Schwarze Lola“ trägt). Auch das Fernsehen wird bei der Suche nach Bruce Stewitt zur Hilfe gezogen, wenngleich Jerry Cotton es vorziehen würde, ohne störende Hinweise aus der Bevölkerung zu arbeiten. Mit geradezu didaktischem Anspruch weist die Erzählinstanz ihre LeserInnenschaft darauf hin, dass das Fernsehen Ermittlungen nicht nur stören, sondern auch vorantreiben kann.¹⁷⁹

So wie – auch das wird anhand der zitierten Stelle sichtbar, im Referenztext etwa mittels der „Großaufnahme“ oder Nancys Erstarren ein Zeitlupeneffekt entsteht – wird auch in *Die endlose Unschuldigkeit* dieselbe Szene gedehnt und so etwas wie ein Spannungsbogen innerhalb der Trivialzitate erzeugt. Auf den letzten Seiten, über die sich auch dieser Spannungsbogen erstreckt, sind somit bei Weitem weniger Referenzen auf andere triviale Quellen zu finden als in anderen Passagen des Essays. Die Spannung wird auf der letzten Seite mit einem wiederum nur orthographisch veränderten Zitat gelöst und von einem in Klammern gefassten Echo begleitet: „da endlich begriff nancy. ihre augen waren groß & leer. nun war er also tot! (tot).“¹⁸⁰ Wieder „begrift“ Nancy Winters, und wieder bleibt für Spekulationen offen, was es denn genau sei, das sie begrift.

Nicht nur, was die direkten und indirekten Bezugspunkte zu Medien und deren Reflexion betrifft, ist interessant, was im *Jerry Cotton*-Band über jene von Jelinek übernommenen oder

179 Vgl. Jerry Cotton Nr. 593: Der Tote mit zwei Köpfen, S.12.

180 Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 82. Vgl. Jerry Cotton Nr. 593: Der Tote mit zwei Köpfen, S. 43.

paraphrasierten Passagen hinaus geschieht bzw. wie die Geschehnisse des Kriminalromans dargestellt sind. Auch in einem anderen, wiederum mit der Medienreflexion eng verknüpften und in *Die endlose Unschuldigkeit* nicht weniger gewichtigen Zusammenhang gibt es in der Umgebung der von Jelinek bearbeiteten Fragmente solche medialen Bezugspunkte.

Es scheint mir zum Beispiel einiger Beachtung wert zu sein, wie in erlebter Rede Nancy Winters Gedanken geschildert werden, als sie unmittelbar nach dem mangels einer Kugel gescheiterten Versuch, sich selbst zu töten, aus dem Fenster sieht. Der Blick in den Himmel, in dem auch rötliche Sterne zu sehen sind, erinnert erneut an Satelliten oder Raumschiffe, die sich unterwegs zum Mond befinden, um von dort den Blick auf die Erde zu übertragen und in den Wohnzimmern der Menschen bzw. derjenigen, die einen entsprechenden Bildschirm besitzen, auszustrahlen:

Der Mond stand an einem wolkenlosen Himmel. Hier und da glitzerte weiß oder rötlich ein Stern. War dies noch die Welt, in der Menschen sich anschickten, hinauszudringen in den endlosen Raum? Oder war dies alles nicht nur eine Ausgeburt einer krankhaften Phantasie? War sie am Leben? Oder war sie tot wie die Bestie hinter ihr auf dem zerwühlten, schmutzigen Bett? Gab es überhaupt noch einen Unterschied zwischen einem Alptraum und der Wirklichkeit?¹⁸¹

Was im Groschenroman wohl die Funktion hat, das Ausmaß der traumatischen Erlebnisse, die die Figur Nancy Winters unmittelbar hinter sich hat, mit einer großen Portion Pathos zu unterstreichen, bekommt in einer Parallellektüre, die *Die endlose Unschuldigkeit* nahe legt, eine weitere Dimension: Es scheint fast, als würde Nancy Winters sich fragen, ob sie denn selbst auch ein Mythos und in ihrer eigenen Geschichte von nichts als einer Ansammlung von Kulissen und weiteren Mythen umgeben sei.

Hier möchte ich wiederum auf die von Jelinek aufgegriffene Stelle verweisen, in der Nancy Stewitts Gesicht als das „eines jenseitigen Wesens, eines Vampirs, eines Vorboten der leibhaftigen Hölle“¹⁸² wahrnimmt. So sind Spuren von Untoten, die Elfriede Jelinek in ihren Arbeiten immer wieder aufgreift, auch mitten im Showdown einer konventionellen Detektivgeschichte zu finden. Umso spannender ist es, dass die Figur Nancy Winters am

181 Jerry Cotton Nr. 593: Der Tote mit zwei Köpfen, S. 43.

182 Ebd.

Wendepunkt ihrer Geschichte nach ihrer eigenen Fiktionalität fragt. Ähnlich wie ich oben anhand des Begreifens zu verdeutlichen versucht habe, könnte auch dieser Moment ein Punkt sein, an dem sich die unmittelbaren Schauderkulissen des Trivialen einer kritischen Lektüre zugänglich machen, die den fiktionalen Gehalt der Wirklichkeit und den realen Gehalt der Fiktion herausarbeitet.

Eine solche autoreferentielle Lektüre ist auch an einer anderen Stelle denkbar, in der die beiden Gangster, denen sie nach ihrem Befreiungsakt in die Arme lief, Nancy zu ihrer Verbindung zu Bruce Stewitt befragen: „Ein Zufall, ja?“ Nancy nickte. Obgleich sie nicht mehr glaubte, daß es ein Zufall war. Es mußte eine Art Fügung gewesen sein, oder wie immer man das nennen wollte.“¹⁸³ Tatsächlich kann man mit Jelinek die Handlung in *Der Tote mit zwei Köpfen* als eine Fügung aus Trivialmythen sehen, die aber nicht geheimnisvoll-schicksalhaft, sondern ganz weltlich und einer Ideologie der Unterdrückung folgend zu verstehen ist: als eine Collage von Klischees, aus deren Zusammenwirken eben ein gewalttätiges Bild entsteht.

Dieser im Referenztext zumindest im mikroskopisch Kleinen angelegten Mythenreflexion tritt in *Die endlose Unschuldigkeit* mit allen Mitteln des Störens und Nervens ein dekonstruktiver Anspruch entgegen. Es ist jedoch auffällig und in meinen Augen erstaunlich, wie deutlich im *Jerry Cotton*-Band auch Mythen enthalten sind, die in anderen Kapiteln dieser Arbeit im Zuge theoretischer Auseinandersetzungen mit massenmedialen Formen und deren kulturellen sowie philosophischen Konsequenzen aufgetaucht sind. So ist es ausgerechnet die Raumfahrt, die Nancy Winters am Fenster zuallererst in den Sinn kommt. Eben dieses „Hinausdringen in den endlosen Raum“ bzw. die Landung auf festem Boden, der sich dort, wie sich auf den Fernsehbildschirmen wirkungsmächtig gezeigt hat, auch finden lässt, macht Lorenz Engell in seinem Anspruch, die Fernbedienung als philosophische Apparatur zu fassen, gleichsam zum Mythos.

Es ist ein Durcheinander der Referenzen und Referenzen auf Referenzen, das auch hier entsteht, will man die Korrespondenzen zwischen Jelineks Trivialcollage und ihren

¹⁸³ Ebd., S. 49.

Quelltexten fassen. Ein Satz aus *wir stecken einander unter der haut*, wiederum in einen kommafreenen Wörterfluss gefasst, stellt in dieser Hinsicht manches klar: „ich rede niemandem eine story eine kontinuierität ein ich unterhalte nicht ich notiere direkt wahrnehmungsprozesse. unsere umgebung muss immer aus dem körperinneren eines anderen bestehen.“¹⁸⁴ Die puppenhaften Figuren¹⁸⁵ aus dem Groschenroman bieten einen geeigneten Anhaltspunkt, das Ineinandergestülpte in den verkörperten Mythen zu sehen. Eine Story gibt es auch in *Die endlose Unschuldigkeit* nicht, sehr wohl aber Fetzen von so etwas ähnlichem. Dementsprechend ist auch das Ich aus dem zitierten Satz nicht identifizierbar: Es könnte ebenso eine Auorin namens Jelinek wie eine ModeratorInnenstimme aus dem Fernsehen wie die Figur Nancy Winters sein.

184 Elfriede Jelinek: *wir stecken einander unter der haut* 1970, S. 134.

185 Vgl. Elfriede Jelinek: *Die endlose Unschuldigkeit* 1980, S. 65 sowie Jerry Cotton Nr. 593: *Der Tote mit zwei Köpfen*, S. 30.

5. Zusammenfassung und Ausblick

Medien und ihre Wirkungsmacht sind in Elfriede Jelineks Arbeiten immer wieder und immer wieder anders sowohl als Thema als auch als formgebendes Element präsent. Sie sind in unterschiedlichen Varianten zu finden und stehen dennoch nie allein im Zentrum, sondern werden stets mit den Mythen, die sie erzeugen und reproduzieren, in Verbindung gebracht. Aus dieser Omnipräsenz, die aus der tatsächlichen Dominanz der verschiedenen Massenmedien und ihrer Entwicklung zu den mittlerweile ihrerseits nicht mehr brandneuen Neuen Medien¹⁸⁶ resultiert und sich in Jelineks Texten fortschreibt, ergibt sich für die vorliegende Arbeit die spezifische Schwierigkeit, eine Vielzahl an sehr heterogenen und jeweils komplexen Bezügen in eine systematische Form zu bringen. Die Kernpunkte von Elfriede Jelineks Medienkritik sollen aber trotz dieser Komplexität noch fassbar bleiben. Dieses Problem habe ich durch den Rückgriff auf einen sehr frühen Essay zu lösen versucht, in dem meines Erachtens viele solcher Kernpunkte und Tendenzen bereits enthalten und formal besonders reizvoll umgesetzt sind.

In einem – dem Thema entsprechend auf der Homepage veröffentlichten – essayistischen Prosastück aus dem Jahr 2003 hat Jelinek ein weiteres Mal ihren Blick auf massenmediale Redeweisen gerichtet. Anders als in *Die endlose Unschuldigkeit* nimmt sie sich in diesem mit *In Mediengewittern* betitelten Text ausschließlich das Fernsehen vor – und zwar, indem sie es dem Theater gegenüberstellt. Auch hier findet sich ein extraterrestrisches Bild des Planeten Erde wieder, der restlos von durch das Fernsehen ausgestrahlten Manifestationen einer Macht kontrolliert wird: „Wenn man von zuhause flüchtet, weil dort der Fernsehapparat tobt, dann kann man genauso gut ins Theater gehen. Zuhause stellt einem der Fernseher vor, was ist bzw. was der Fernseher dafür hält. Er hat ja seine Erdherrschaft angetreten, um uns das ununterbrochen zu sagen.“¹⁸⁷

186 Vgl. z.B. BildungsMedienZentrum: Jugendliche Medienwelten - Ergebnisse der 1. Jugend-Medien-Studie des BIMEZ. Ausg. 1 (2009). Online: <http://www.medienimpulse.at/articles/view/94> [Abruf: 17.3.2013].

187 Elfriede Jelinek: *In Mediengewittern* 2003.

Ausgehend von der absoluten Herrschaft des Fernsehens wird das Theater in *In Mediengewittern* als eine Strategie angedacht, dessen Dauermonolog zu stören:

Der Fernseher antwortet nur. Ich frage nur. Ich frage ja nur. Das werde ich wohl noch dürfen! Die Wesen auf der Bühne fragen ebenfalls, alle durcheinander. Man versteht, im Gegensatz zum braven Fernsehsprecher, kein Wort, aber aus dieser Vielstimmigkeit, die scheinbar alles erklärt, bevor noch gefragt wurde, werden plötzlich nichts als Fragen, noch viel mehr Fragen, obwohl eben scheinbar nur Antworten gegeben werden. [...] Jetzt spreche ich. Jetzt sage ich, was ich sagen will. Daß ein Theaterstück anfängt und wieder aufhört, ist ja schon subversiv, keine Macht kann je erreichen, daß sie anfängt und wieder aufhört, sie ist immer da, wie der Ewige.¹⁸⁸

Zugleich wird das Theater dem Herrscher Fernsehen als angesichts seiner ungleich stärker limitierten Reichweite machtlos gegenübergestellt und somit als ultimative Gegenstrategie und Heilandsphantasie in Opposition zum ewigen Fernsehbildschirm gebrochen. Das Theater stellt einen alternativen Rahmen zur Verfügung, auf dessen Bühnen Strategien des Störens in veränderten Ausprägungen durchgeführt und deren Wirkungen auf eine andere Weise rezipiert werden können. Das Fernsehen und sein insbesondere auf der Rezeptionsebene monologischer Charakter bieten dabei aber die Angriffsfläche, jene Sprechinstanz, gegen die es zu interferieren gilt.

Insofern bietet *In Mediengewittern* eine veränderte Perspektive auf das Fernsehen an, obgleich Jelineks Positionierung im Wesentlichen dieselbe bleibt. So sind etwa sowohl Roland Barthes *Die Mythen des Alltags* als auch Marshall McLuhans *Understanding Media* in Ansätzen als Referenztexte zu finden, wenngleich dieselben Referenztexte in *Die endlose Unschuldigkeit* in Form von mitunter mehrere Sätze umfassenden Zitaten bzw. Paraphrasen sowie expliziten Quellenverweisen ungleich deutlicher präsent sind.

Als ein solches verbindendes Element, das auch in Barthes Bezugstext von zentraler Bedeutung ist, ist die Eigenschaft der Mythen, Geschichte zu verbergen, indem sie sie

188 Ebd.

aussprechen.¹⁸⁹ In *Mediengewittern* zieht diesbezüglich retrospektiv und skeptisch Bilanz: „Die Geschichte nimmt ihren Gang, und dieser Gang mündet im Fernsehzimmerchen, das eben: sehr klein ist. So einen langen Gang hätte man nicht machen müssen, um zu wissen, wie die Macht sich selbst definiert. Sie sagt schlicht: Ich bin die Macht, ich bin so und so, das können Sie nicht ändern.“¹⁹⁰

Was hier rund dreißig Jahre später als gut gemeinte Fleißaufgabe dargestellt wird, ist in *Die endlose Unschuldigkeit* wiederum selbst in vollem Gange. Mit allen möglichen Mitteln wird dort das Medium Fernsehen stellvertretend für massenmediale Sprechinstanzen und Redeweisen auf Möglichkeiten abgeklopft, seinen Monolog mit eigenen Waffen nicht zu schlagen, aber doch erheblich zu stören oder zumindest an seinen Nerven zu zupfen. Ausgewählte Beiträge aus der Medientheorie wurden herangezogen, um den Blick auf diese Strategien zu schärfen.

Das Stören, so hat sich in einer dialogischen Lektüre von *Die endlose Unschuldigkeit und* theoretischen sowie trivialen Texten gezeigt, findet in Jelineks Text auf mehreren Ebenen statt. Es ist in vielen formalen und strukturellen Entscheidungen ausschlaggebend und prägt sowohl die Auswahl der Referenztexte als auch deren Neukontextualisierung in Form einer Trivialcollage, die theoretisch-reflektierende mit trivialen, Trivialmythen (re)produzierende Diskurse miteinander verschränkt. Die collageartige Verschränkung von Trash und Theorie wird als das Resultat eines Zappens zwischen den Medien- oder Fernsehkanälen auf modifizierte Weise lesbar. Eine orthographische Mikrolektüre hat zudem sichtbar gemacht, inwiefern sich das Stören auch auf der Ebene der kleinsten Bestandteile des Textes, in den Strichen und Punkten vollzieht. Am Beispiel des *Jerry Cotton*-Bandes *Der Tote mit zwei Köpfen* wiederum ist deutlich geworden, dass umgekehrt auch Jelineks Trivialcollage den Blick auf ihren Untersuchungsgegenstand zu schärfen imstande ist und auch im Groschenroman Leerstellen eröffnet, die eine autoreferentielle Lektüre zulassen.

189 Vgl. Roland Barthes: *Die Mythen des Alltags* 2010, S. 267: „So paradox es scheinen mag, *der Mythos verbirgt nichts*. Seine Funktion ist es, zu deformieren, nicht verschwinden zu lassen.“

190 Elfriede Jelinek: *In Mediengewittern* 2003.

6. Literatur

6.1. Primärliteratur

Barthes, Roland: Mythologies. [Repr.]. Paris: Éd. du Seuil 1970.

---: Mythen des Alltags. Übers. v. Horst Brühmann. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2010.

Cotton, Jerry Nr. 593: Der Tote mit zwei Köpfen.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Übers. v. Dieter Hornig. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2001 (=suhrkamp taschenbuch wissenschaft 1510).

Jelinek, Elfriede: wir sind lockvögel baby! roman. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1970.

---: wir stecken einander unter der haut. konzept einer television des innen raums. In: Protokolle. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik. Nr 1 (1970), S. 129-134.

---: Die endlose Unschuldigkeit. In: Renate Matthaei [Hg.]: Trivialmythen. Frankfurt am Main: 1970, S. 40-66.

---: Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1972.

---: Die endlose Unschuldigkeit. In: Dies.: Die endlose Unschuldigkeit. Prosa-Hörspiel-Essay. [Schwifting]: Schwiftinger Galerie-Verl. 1980, S. 49-82.

---: Krankheit oder moderne Frauen. Hg. u. m. e. Nachw. v. Regine Friedrich. Köln: Prometh-Verlag 1987.

---: Die Kinder der Toten. Roman. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt 1995.

---: Interferenzen im E-Werk. In: Schlingensiefs Ausländer raus. Dokumentation von Matthias Lilienthal u. Claus Philipp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (=edition suhrkamp 2210), S. 163-166.

---: Der Tod und das Mädchen V (Die Wand). In: Dies.: Der Tod und das Mädchen. Prinzessinnendramen. 2. Aufl. Berlin: Berliner Taschenbuch Verl. 2004, S. 101-143.

---: Dieses störende Dings, das lebt. Online: www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fdorst.htm, datiert mit 24.01.2006 (=Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Zum Theater, Wer lebt stört) [Abruf: 7.2.2013].

---: Neid (mein Abfall von allem). Privatroman. Online: www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fneid1.htm, 2007 (=Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Prosa, Neid. PDF für PCs) [Abruf: 17.1.2013].

---: Kein Licht. In: a-e-m-gmbh.com/wessely/fklicht.htm, datiert mit 21.12.2011 (=Elfriede Jelineks Homepage, Rubriken: Theater, Theatertexte) [Abruf: 17.1.2013].

Jelinek, Elfriede / Marlene Streeruwitz: Sind schreibende Frauen Fremde in dieser Welt? Online: <http://www.aliceschwarzer.de/publikationen/aliceschwarzer-artikel-essays/archiv/nobelpreis-jelinek/emma-gespraech-1997/>, datiert mit Mai 1997 [Abruf: 2.4.2013].

Flusser, Vilém: Von der Freiheit des Migranten. Einsprüche gegen den Nationalismus. Berlin; Wien: Philo Verlagsgesellschaft 2000.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor? In: Ders.: Schriften zur Literatur. Hrsg. v. Daniel Defert / François Ewald. U. Mitarb. v. Jaques Larange. Übers. v. Michael Bischoff / Hans-Dieter Gondek / Hermann Kocyba. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2003, S. 234-271.

Karl Kraus: Die letzten Tage der Menschheit. Bühnenfassung d. Autors. Hg. v. Eckart Früh. Frankfurt am Main: Suhrkamp 1992.

Matthaei, Renate [Hg.]: Trivialmythen. Frankfurt am Main: März 1970.

McLuhan, Marshall: Understanding Media. The extensions of man. New York: Routhledge Classics 2001.

Nettelbeck, Uwe: Generalthema „Trivialmythen“ (um es einmal so zu nennen). In: Renate Matthaei [Hg.]: Trivialmythen. Frankfurt am Main: März 1970, S. 151-179.

N.N.: Ich liebe Österreich. Montiert von Elfriede Jelinek aus Texten der Asylanten von „Bitte liebt Österreich!“ mit Hilfe von Mario Rauter. Online: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fkasperl.htm>, datiert mit 14.6.2000. [Abruf: 23.2.2013]

Rühm, Gerhard: vortrag. In: Ders.: Aspekte einer erweiterten Poetik. Berlin: Matthes & Seitz 2008, S.71-79.

Winter, Riki/ Elfriede Jelinek: Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 9-19.

6.2. Sekundärliteratur

Altrogge, Gudrun [u.a.]: Mach es weg, mach es weg! In: Der Spiegel 33/2008, S. 36-42.
Online: <http://www.spiegel.de/spiegel/print/d-58852947.html> [Abruf: 2.3.2013].

Arntzen, Helmut: Karl Kraus: Medienkritik von der Sprache her. In: Ders. [Hg.]: Karl Kraus. Beiträge 1980-2010. Frankfurt am Main [u.a.]: Peter Lang 2011. (=Literatur als Sprache Literaturtheorie–Interpretation–Sprachkritik Bd 17), S. 170-183.

Brunner, Maria E.: Die Mythenzertrümmerung der Elfriede Jelinek. Neuried: Ars-Una-Verl.-Gesellschaft 1997.

Chamayou-Kuhn, Cécile: „gewalt erzeugt gewalt!“: Elfriede Jelineks facettenreicher Feminismus, In: Stefanie Kaplan [Hg.]: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. U. Mitarb. v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012. (=Diskurse.Kontexte.Impulse Bd 9). S. 28-48.

Engell, Lorenz: Fernsehtheorie zur Einführung. Hamburg: Junius Verl. 2012. (=Schriften des Internationalen Kollegs für Kulturtechnikforschung und Medienphilosophie Bd 10).

---: Tasten, Wählen, Denken. Lorenz Engell: Genese und Funktion einer philosophischen Apparatur, PDF S. 7. In: Stefan Münker [Hg.]: Medienphilosophie. Beiträge zur Klärung eines Begriffs. Frankfurt am Main: Fischer-Taschenbuch-Verl. 2003, S. 53-77.

Fliedl, Konstanze: „Echt sind nur wir!“ Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 57-77.

Gerhardt, Marlis: Bond auf dem Dorfe. Zum Roman „wir sind lockvögel baby!“. Deutsche Zeitung vom 4.9.1970. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991, S. 181-182.

Hahn, Marcus: „Nach der Werbung geht der Roman weiter.“ Paratextualität in Frédéric Beigbeders *Neununddreißig neunzig*. In: Klaus Kreimeier / Georg Stanitzek [Hg.]: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarb. v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verl. 2004 (=LiteraturForschung), S. 179-192.

Hügli, Anton / Poul Lübcke [Hg.]: Philosophielexikon. Personen und Begriffe der abendländischen Philosophie von der Antike bis zur Gegenwart. 5. Aufl. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verl. 2003. (= rowohlts enzyklopädie).

Internet Movie Database. Online: http://www.imdb.com/title/tt0059977/?ref_=fn_al_tt_1 [Abruf: 17.12.2012].

Jäger, Dagmar: Theater im Medienzeitalter. Das postdramatische Theater von Elfriede Jelinek und Heiner Müller. Bielefeld: Aisthesis Verl. 2007.

Janke, Pia / Teresa Kovacs / Christian Schenkermayr [Hg.]: „Die endlose Unschuldigkeit“. Elfriede Jelineks "Rechnitz" (Der Würgeengel). Wien: Praesens-Verl. 2010 (=Diskurse, Kontexte, Impulse 6).

Janke, Pia [Hg.]: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg; Wien: Jung und Jung 2002.

---: Reizfigur: „Die Nestbeschmutzerin“. In: Der Standard, 8.10.2004. Online: <http://derstandard.at/1817975> [Abruf: 27.1.2013].

- Kaplan, Stefanie [Hg.]: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. U. Mitarb. v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012. (=Diskurse.Kontexte.Impulse Bd 9).
- Kastberger, Klaus: Die Haut der neuen Medien. Vier Thesen zu Elfriede Jelinek. In: Thomas Eder / Juliane Vogl [Hg.]: Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. München [u.a.]: Fink 2010, S. 117-130.
- Kreimeier, Klaus / Georg Stanitzek [Hg.]: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarb. v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verl. 2004 (=LiteraturForschung).
- Langhammer, Katharina: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. In: Jörn Döring / Christian Jäger / Thomas Wegmann [Hg.]: Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Opladen: Westdeutscher Verl. 1996, S. 187-203.
- Müller-Dannhausen, Lea: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel baby!*. Berlin: Frank & Timme Verl. f. wissenschaftliche Literatur 2011.
- Sandkühler, Hans Jörg [Hg.]: Enzyklopädie Philosophie. U. Mitwirkg. v. Detlev Pätzold; Arnim Regenbogen; Pirmin Stekeler-Weithofer. Hamburg: Felix Meiner Verl. 1999, Bd 2 O-Z.
- Siemons, Mark: Der Augenblick, in dem sich das Reale zeigt. Über Selbstprovokation und die Leere. In: Schlingensiefels Ausländer raus. Dokumentation von Matthias Lilienthal u. Claus Philipp. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000 (=edition suhrkamp 2210), S. 120-127.
- Späth, Sibylle: Im Anfang was das Medium... Medien- und Sprachkritik in Jelineks frühen Prosatexten. In: Kurt Bartsch / Günther A. Höfler: Elfriede Jelinek. Graz; Wien: Droschl 1991. S. 95-120.

Specker, Markus / Jörg Niesenhaus. / Jürgen Ziegler: Gestaltungsdimensionen im interaktiven digitalen Storytelling. In: A. M. Heinecke / H. Paul [Hg]: Mensch & Computer 2006: Mensch und Computer im StrukturWandel. München: Oldenbourg Verl., S. 275-282.

Spiegel, Lynn: Fernsehen im Kreis der Familie. Übers. v. Simon Kleinschmidt. In: Ralf Adelman / Jan O. Hesse / Judith Keilbach [u.a.] [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK-Verl.-Gesellschaft 2001 (=UTB 2357), S. 215-252.

Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung. In: Klaus Kreimeier / Georg Stanitzek [Hg.]: Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen. Unter Mitarb. v. Natalie Binczek. Berlin: Akademie Verl. 2004 (=LiteraturForschung), S. 3-12.

Ulfig, Alexander: Lexikon der philosophischen Begriffe. 1. Aufl. Wiesbaden: Fourier Verl. 1997.

Weissner, Carl: Das Anti-Environment der cut-up Autoren. In: Ders. [Hg.]: Cut Up. Der sezierte Bildschirm der Worte. Darmstadt: Joseph Metzler Verl. 1969, S. 7-18.

Williams, Raymond: Programmstruktur als Sequenz oder *flow*. Übers. v. Malte Krückels. In: Ralf Adelman / Jan O. Hesse / Judith Keilbach [u.a.] [Hg.]: Grundlagentexte zur Fernsehwissenschaft. Theorie – Geschichte – Analyse. Konstanz: UVK-Verl.-Gesellschaft 2001 (=UTB 2357), S. 33-43.

---: Television. Technology and cultural form. Hg. v. Ederyn Williams. London; New York: Routledge 2010.

Wilpert, Gero von: Sachwörterbuch der Literatur. 8., verb. u. erw. Aufl.

Zima, Peter V.: Was ist Theorie? Theoriebegriff und Dialogische Theorie in den Kultur- und Sozialwissenschaften. Tübingen; Basel: A. Franke Verl. 2004 (UTB 2589).

6.3. Audiovisuelle Medien

Christoph Schlingensief und seine Filme. Interview Kurzfilme. Regie: Frieder Schlaich. Deutschland: Filmgalerie 451 (2004). Fassung: DVD-Kaufvideo. Deutschland: Filmgalerie 451 2005.

Ausländer Raus! Schlingensiefs Container. Regie/Drehbuch: Paul Poet. Wien: Bonus Film GmbH (2002). Fassung: Wien: Hoanzl-Verlag, Edition Der Standard. 2006.

Elfriede Jelinek. News from home. 18.8.88. Regie: Valie Export (1988).

Reichert, Ramón: „Elfriede Jelinek. News from Home 18.8.88“ Zum intermedialen Dialog zwischen Valie Export und Elfriede Jelinek. Vortrag vom 15.3.2012. Online: <http://ach-stimme.com/?p=1053> [Abruf: 20.12.2012].

7. Anhang

7.1. Abstract

In dem frühen Essay *Die endlose Unschuldigkeit* setzt sich Elfriede Jelinek mit den Wirkungsmechanismen und Machtansprüchen der Massenmedien, insbesondere des Fernsehens, der Illustrierten sowie des Heftrromans auseinander. Anhand des Textes und seines Umfelds werden zentrale medienkritische Positionen der Autorin aufgezeigt. Mit einer Montage von Fragmenten verschiedenen Diskursen zuordenbarer Referenztexte bewegt sich der Essay selbst an der immer wieder abgerufenen und auf ihre Gültigkeit hin befragten Grenze zwischen Trash und Theorie. Durch seine Verfasstheit als Trivialcollage, in der theoretische und triviale Redeweisen miteinander verschränkt werden, werden im Text gezielt Interferenzen zwischen diesen Redeweisen erzeugt. Mit unterschiedlichen sprachlichen und formalen Strategien versucht *Die endlose Unschuldigkeit*, den massenmedialen Dauermonolog zu stören und die Mythen, die er erzeugt und reproduziert, als solche zu bezeichnen. Dabei operiert der Text spielerisch mit Elementen massenmedialer Programmstrukturen und Rhetoriken sowie den Praktiken deren Rezeption.

7.2. Lebenslauf

Angaben zur Person:

Stefanie Maier

geb. am 11.2.1988

maierste@hotmail.com

Ausbildung: - 2006: Matura am Khevenhüllergymnasium in Linz

- seither Studium der Germanistik,

Translationswissenschaften und Slawistik an der Universität Wien