

MASTERARBEIT | MASTER'S THESIS

Titel | Title

Die Schwierigkeit der Ironie angesichts "der Verdopplung der Welt" – Elfriede Jelineks "reinGOLD. ein bühnenessay"

verfasst von | submitted by
Kai Moritz Andreas B.A.

angestrebter akademischer Grad | in partial fulfilment of the requirements for the degree of
Master of Arts (MA)

Wien | Vienna, 2025

Studienkennzahl lt. Studienblatt | Degree
programme code as it appears on the
student record sheet:

UA 066 870

Studienrichtung lt. Studienblatt | Degree
programme as it appears on the student
record sheet:

Masterstudium Vergleichende Literaturwissenschaft

Betreut von | Supervisor:

emer. Univ.-Prof. Dr. Aage Hansen-Löve

„Die Autorin ist weg, sie ist nicht der Weg.“¹

„Nur *dem* Geschichtsschreiber wohnt die Gabe bei, im
Vergangenen den Funken der Hoffnung anzufachen, der
davon durchdrungen ist: auch die Toten werden vor dem
Feind, wenn er siegt, nicht sicher sein. Und dieser Feind hat
zu siegen nicht aufgehört.“²

„Aber der Objektivität, dem Inhalt nach [...] ist jeder Philosoph, der die Immanenz gegen
die empirische Person geltend macht, ein Ironiker.“³

„(How long can art be about the end of art?)“⁴

¹ Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung, in: Dies.: Macht nichts. Eine kleine Triologie des Todes, Hamburg 2004, S. 85-90, hier S. 90.

² Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte [1940], in: Ders. Gesammelte Schriften I,II, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 691-704, hier S. 695, Hervorhebung im Original.

³ Marx, Karl: Hefte zur epikureischen, stoischen und skeptischen Philosophie. Sechstes Heft, in: MEW, Band 40, Berlin 1968, S. 13-256, hier S. 220.

⁴ Pippin, Robert: A Short History of Nonbeing, in: Critical Inquiry 30, 2004, H. 2, S. 424-428, hier S. 428.

Inhaltsverzeichnis

1. Szenen des Scheiterns.....	1
1.1. (Gesellschaftliche) Krise und (ironische) Kritik?	6
1.2. Zwischen 1848 und 2008.....	10
1.3. Trotzdem aufs Ganze gehen?.....	13
1.4 Der Zusammenhang von Kunst und Politik: Avantgarde zu Post-Avantgarde.....	15
1.5. Kunst, Politik und Rezeption	20
1.6. Die Schwierigkeit des „bühnenessays“ als Frage an den „bühnenessay“	22
2. Der lange Weg der Ironie	24
2.1. Ironie und Dialektik: Sokrates’ „Apologie“	30
2.2. Schwierigkeit der Ironie: Lüge.....	36
2.3. Schwierigkeit der Ironie: Ideologie.....	40
2.4. Schwierigkeit der Ironie: Intention und Interpretation	43
3. Der Essay als ironischer Paratext der (Un)Möglichkeit.....	48
3.1. Essay und Montage	51
3.2. Grenzen der Montage.....	55
3.3 Zwischen Kraus und Jelinek: Montage und Arrangement	57
3.4. Adornos Ironiebegriff zwischen Identifikation und Gegenidentifikation	64
3.5. Schwierigkeit der Ironie: Sprachlosigkeit.....	67
3.6. Jelinek nach Kraus	72
3.7. Der Essay als Aporie.....	77
3.8. „Kein Kunstwerk ist nur ... “	79
4. 1848: Zwischen Hoffnung und Enttäuschung – „Manifest“ und „Die Revolution“	81
4.1. „Der Ring des Nibelungen“ als Kritik der politischen Ökonomie?.....	85
4.2. Die Währung des „bühnenessays“	91
4.3. Gold, Geld und Kapital	95
4.4. Der Wert des Texts oder die Wertabstraktion als Vertextungsprogramm.....	98
4.5. Das Problem der Währung des Texts: Geld als Fetischform	102
4.6. Woher kommt der Wert?	105
4.7. Aus den Schulden?.....	108
4.8. Every Reading is a Missreading.....	113
5. Die Schwierigkeit des Engagements	121
5.1. ... angesichts der „Verdopplung der Welt“	126
Literaturverzeichnis	134
Abstract	146

Technische Hinweise:

1. Seitenzahlen aus *rein GOLD. ein Bühnenssay* werden im Folgenden hinter den zitierten Stellen in Klammern mit dem Sigel „RG“ angegeben.⁵
2. Zitate, die der *Bühnenssay* aus Prätexten übernimmt, werden sowohl in den zitierten Stellen aus dem *essay*, wie aus den Prätexten, *kursiv gesetzt*. Von mir in diesen Stellen vorgenommene Hervorhebungen sind **fett gesetzt**.
3. Im folgenden Text wird das Sigel „PS“ verwendet, um Zitate aus und Hinweise auf eine/r für das hier versuchte grundlegenden Arbeit zu kennzeichnen.⁶ In dieser Vorarbeit findet sich einiges, das den Prätext der *Kritik der politischen Ökonomie* betrifft, ausführlicher wieder als im Folgenden. Das Selbst-Zitat ist zwar nicht schön, muss aber sein, um den Zwang der Verrechenbarkeit des eigenen Denkens nicht im Weg zu stehen, die sich in der Drohung des sogenannten „Selbstplagiats“ ausdrückt, dessen Grund in der standardisierten Berechnung von Bildung – die damit ihre Abwesenheit ausdrückt – in der Maßeinheit der (homogenen, verrechen- und das heißt vergleichbaren und kommensurablen) Arbeitsstunde liegt.

⁵ Jelinek, Elfriede: *rein GOLD. ein Bühnenssay*, Hamburg 2013.

⁶ Andreas, Moritz: Poetologie eines scheiternden Schreibens? Karl Marx Kritik der politischen Ökonomie in *reinGold. ein Bühnenssay*, 2023. In: [jelinetz.com](https://jelinetz2.files.wordpress.com/2023/09/karl-marx-kritik-der-politischen-oekonomie-in-elfriede-jelineks-rein-gold-moritz-andreas-.pdf). URL: <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2023/09/karl-marx-kritik-der-politischen-oekonomie-in-elfriede-jelineks-rein-gold-moritz-andreas-.pdf>. (10.10.2024)

1. Szenen des Scheiterns

Elfriede Jelineks Schreiben gilt als subversives Schreiben. Als, so die Autorin selbst, „politische Literatur“,⁷ die sich gegen die vor allem in Österreich und Deutschland vorherrschenden – und nicht in einen (Ab)Satz zusammenfassbaren –⁸ „unbegrenzten Zumutbarkeiten“ (Ulrich Sonnemann) richtet. Mithin drückt sich in diesem Schreiben ein Wunsch nach Veränderung aus. Es ist gerade dieser emphatische Wunsch, der, so die These dieser Arbeit, *die Schwierigkeit und mithin das Scheitern des subversiven Schreibens bedingt*.

Johannes Agnoli nimmt in seiner Vorlesung über *Subversive Theorie* (1990) Bezug auf den Imperativ, den der junge Karl Marx (1818-1883) in der *Einleitung zur Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie* (1844) aufgestellt hat. In diesem tritt, dahingehend zitiert Agnoli Marx, der Gegenstand der Subversion hervor: „*alle Verhältnisse umzuwerfen*, in denen der Mensch ein erniedrigtes, ein geknechtetes, ein verlassenes, ein verächtliches Wesen ist.“⁹ Unter den gegenwärtigen Bedingungen droht die Zitation dieses Imperativs dabei in Jargon zu kippen. Ein solches Umwerfen steht nicht in Aussicht und der unmittelbare Bezug auf den von Marx vorgetragenen Wunsch nach Emanzipation versteinert zur Phrase. Schlecht steht es um jede, die Verhältnisse auch nur in ihrer weiteren Desintegration aufhaltenden Veränderung, und das heißt Hoffnung: Die kommende Zeit scheint nichts weiter in sich zu tragen, als die gerade erst bewältigte. Ebenso scheint der Impetus des revolutionären Liberalismus destruiert, auf den sich Karl Marx 1844 in seiner *Einleitung* noch beziehen konnte und dessen Anspruch er gegen die Realität des in der Mitte des 19. Jahrhunderts bestehenden liberalen Kapitalismus in Anschlag brachte: „Kann Deutschland zu einer Praxis à la hauteur des principes gelangen, d.h. zu einer *Revolution*,

⁷ Jelinek, Elfriede/Treude, Sabine/Hopfgartner, Günther: *Ich meine alles ironisch*. Ein Gespräch, in: Sprache im technischen Zeitalter, 153, 2000, S. 21-32, hier S. 24; als Beispiel der Rezeption etwa Weirauch, Sebastian: „Gegen Ironie sind Sie machtlos“. Eine medienkritische Untersuchung von Elfriede Jelineks subversiver Rhetorik, Würzburg 2018, S. 15ff, Weirauch schreibt hier, dass Subversion „eine Form des ‚Umsturzes‘ bzw. der ‚Zerstörung‘ [ist], die auf die ‚Destabilisierung der bestehenden gesellschaftlichen Verhältnisse‘ abzielt.“ Vgl. zu der Rezeption Jelineks im Schema der Subversion z. B. den Band: Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien, hg. von Pia Janke/Christian Schenkermayr, Wien 2019.

⁸ Eine ausführliche Auflistung der Missstände, denen sich die Autorin über die letzten fünfzig Jahre widmete, liefern Janke, Pia/Kaplan, Stefanie: Politisches und feministisches Engagement, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr, 2. Auflage Stuttgart 2024, S. 12-25.

⁹ Marx, Karl: Einleitung zur Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie [1844], in: MEW, Band 1, Berlin 1976, S. 378-391, hier S. 385, Hervorhebung im Original; im Folgenden „MEW 1“; vgl. Agnoli, Johannes: Subversive Theorie. „Die Sache selbst“ und ihre Geschichte [1990], hg. von Christoph Hühne, 2. Auflage Freiburg/Wien 1999, S. 11.

die es nicht nur auf das *offizielle Niveau* der modernen Völker erhebt, sondern auf die *menschliche Höhe*, welche die nähere Zukunft dieser Völker sein wird?“ (MEW 1, S. 385, Hervorhebung im Original) Vier Jahre später – 1848 – sahen Marx und Friedrich Engels die Verwirklichung des revolutionären Potenzials in unmittelbarer Nähe und wähten sich bereits in diesem emphatisch antizipierten Reich der Freiheit: der „*allgemein menschliche[n]* Emanzipation“. (Ebd., S. 388, Hervorhebung im Original) Ikonisch steht für diese Haltung das *Manifest der kommunistischen Partei* (1847/48). Dagegen steht für die Zersetzung der gesellschaftsverändernden Phantasie und Hoffnung unter anderen die Krise von 2008ff, die eines der wesentlichen Momente in der Zuspitzung der sich gegenwärtig weiter verhärtenden Krise und Selbstdestruktion der neoliberalen Ordnung ausmacht. Diese Ordnung kann zunächst als aus einer Krise resultierende Durchsetzungsbewegung skizziert werden – wobei ihre eigene Krisenhaftigkeit periodisch evident geworden ist und es weiterhin wird:

Der Neoliberalismus beginnt seinen Siegeszug durch die Krise des systemrationalen Staatsinterventionismus von 1971/81. Um 1990 ist der neue Liberalismus die weltweit herrschende Ordnung: die ‚Neue Weltordnung‘, die ‚Globalisierung‘. Nach 2000, vor allem nach 2007/08, gerät die neoliberale Weltordnung selbst in die Krise, die in einer Konstellation von Krisen erscheint.¹⁰

Ist die „Konstellation von Krisen“ die Erscheinungsform der gegenwärtigen Krise der neoliberalen Ordnung selbst, ist diese konstitutiv für die Erfahrung der gesellschaftlichen Verhältnisse. Sie bildet auch den Zusammenhang aus, in dem sich jedes ästhetisch vermittelte Engagement wiederfindet – so die subversive Literatur Jelineks. Insofern die Jahreszahlen „2007/08“ also einen entscheidenden Punkt in der Genese der gesellschaftlichen Verhältnisse markieren, stellt sich diesem Krisenmoment gegenüber die Frage nach dem Scheitern des subversiven Schreibens noch einmal erneut und anders.

So spiegelt sich die Frage nach der Schwierigkeit des subversiven Schreibens in der Frage, ob das Programm der Subversion der bestehenden Verhältnisse überhaupt *möglich ist*. Angesichts der Krise, in der sich die gesellschaftlichen Verhältnisse eingeschlossen derer, die ihr etwas entgegensetzen wollen, befindet, verweist die Frage nach der Subversion auf eine Leerstelle: Keine neue Ordnung steht zur Ablösung der herrschenden bereit, sondern nur deren Reproduktion, wobei diese Wiederholung Verwilderung und Zersetzung

¹⁰ Vgl. Stapelfeldt, Gerhard: Globalisierungs-Krise und die Globalisierungs-Kritik des Rechtspopulismus, in: Kritiknetz – Zeitschrift für Kritische Theorie der Gesellschaft, 2021. URL: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Stapelfeldt_Rechtspopulismus.pdf. (10.10.2024), S. 4ff.

bedeutet.¹¹ Der in dieser Dimension objektiver Abwesenheit gesellschaftsverändernder Praxis sich formende und in verschiedene Richtungen ausstrahlende *Konnex des Scheiterns* eröffnet in Hinblick auf Jelineks Schreiben einerseits die Frage nach der dieses Scheitern *reflektierenden, es kritisierenden* Form des Textkunstwerks. Andererseits stellt sich die Frage, inwiefern mit dieser Form das Scheitern nicht nur *korrespondiert*, sondern diese das Scheitern vielmehr *reproduziert*.

Mithin ist die sich angesichts der Krisen ergebende Melange aus Hoffnungslosigkeit und Phantasielosigkeit der Literatur Jelineks weder äußerlich noch unbekannt. Die Diskussion um die Frage des subversiven Potenzials der Kunst, und das heißt dem *Zusammenhang von Politik und Kunst* als Engagement, ist keine neue. So rennt eine Kritik der Möglichkeiten eines so begriffenen Engagements nicht erst seit 2008 oder 1989 und damit dem Jahr, das die endgültig verallgemeinerte neoliberale Ordnung bezeichnet, offene Türen ein.¹² Und das nicht zuletzt bei der Autorin selbst. So spitzt Jelinek bereits 1981 die sich 1989 wie 2008 jeweils verhärtende Hoffnungslosigkeit gegenüber der sich sukzessive verallgemeinernden neoliberalen Ordnung zu: „Abgesehen davon, bin ich eigentlich gegen meine gesellschaftliche Überzeugung ein Pessimist, was die Änderung dieser Zustände betrifft. Das muß ich ehrlich zugeben.“¹³

Mitunter klingt das Echo dieses Abgesangs auf den scheiternden Zusammenhang von Krise und Kritik auch in der von Jelinek für die im Mai 2024 stattgefundenen Wiener Festwochen geschriebenen Eröffnungsrede an: „Wir sollen also die Revolte sein, obwohl Kunst in meinen Augen nichts bestimmen oder verändern kann in meinem Hirn aber schon.“¹⁴ Gegenüber dem radikalen Erscheinungsbild und Selbstverständnis der Festwochen, die unter der „Ausrufung der freien Republik Wien“ firmierten,¹⁵ scheint es

¹¹ „Nahm der Neoliberalismus seinen Ausgang aus einer Währungs-, Finanz-, Staatsschulden- und Wirtschaftskrise, so gerät der globale Neoliberalismus endgültig 2008 in eine Finanz-, Wirtschafts-, Staatsschulden- und Währungskrise.“ Ebd. S. 3f; so wiederholt sich unter Zuspitzung auch aktuell (2024/25) dasselbe Muster der Wahrnehmung der Krisenursachen: Überkonsumtion und das heißt Deficit-Spending stehen hier an vorderster Stelle.

¹² Ausführlich zu der Diskussion um die Subversion und deren Genese siehe Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart, Bielefeld 2013, S. 73; „Das Verhältnis von Literatur und Politik lässt sich heute angemessener mit dem Begriff der Subversion als mit jenem des Engagements beschreiben.“ Ebd., S. 29.

¹³ Jelinek [1981] zitiert nach Degner, Uta: Eine unmögliche Ästhetik – Elfriede Jelinek im literarischen Feld, Wien/Köln 2022, S. 20, Fußnote.

¹⁴ Jelinek, Elfriede: Freie Republik, in: [elfriedejelinek.com](https://www.elfriedejelinek.com), 2024. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/wiener-festwochen-2024/>. (10.10.2024).

¹⁵ So heißt es mit einem radikalen, dabei von jeder Ironie freien, Gestus im Programm der Festwochen, von deren „revolutionärer Energie“ ein halbes Jahr später wiederum nichts mehr zu spüren ist: „So wird sich Wien am 17. Mai in einen Ort verwandeln, an dem eine humane,

wiederum der Zweifel an der Möglichkeit des Eingreifens der hier durchs Kollektiv adressierten „Kunst“ zu sein, der aus dem Satz Jelineks spricht.¹⁶

Eine weitere selbstreflexive Szene des Scheiterns spielte sich kurz vor den 2024 stattgefunden Festwochen anlässlich der Preisverleihung Jelineks zur Ehrenbürgerin der Stadt Wien ab: „Ich bekomme hier eine Ehrung, für die ich mich herzlich bedanken möchte. Mit leerem Kopf starre ich derweil auf die Katastrophen der Welt.“¹⁷ Die ihrer Literatur geltende „Ehrung“ scheint allerdings in keiner Weise mit dem Anliegen in einem Zusammenhang zu stehen, das die Autorin in dieser formuliert und das seinen synekdochischen Ausdruck – Totum pro Parte – gegenüber den „Katastrophen der Welt“ zu finden scheint. Im Gegenteil: Das, was der „Kopf“ im ersten Satz der Rede starrend erfasst, endet mit dem beinahe zynischen, wenigstens hoffnungslos auftretenden Eingeständnis des Scheiterns in ihrem letzten Satz: „Alles soll belohnt werden, was man danach nicht mehr so genau gewußt haben wird. Wo ist unsre Leistung? Was können wir uns noch leisten?“¹⁸

Es scheint, wie wenn sich die Literatur zwar alles „leisten“ könnte: Die zwischen „einem permanenten Ärgernis“, ihrem Status als Staatsfeindin und ihrer Rolle als Staatsdichterin changierende Autorin adressiert hier unter anderem den Bundespräsidenten.¹⁹ Gleichwohl wird in der Literatur nichts von dem – qua „Leistung“ –

postkapitalistische Zukunft verhandelt wird und Künstler:innen, Intellektuelle und demokratische Befreiungsbewegungen aus aller Welt zusammenkommen, um ihr Wissen auszutauschen. Fünf Wochen bis zum 23. Juni voller revolutionärer Energie, künstlerischer Projekte, Debatten und Feiern: Die Wiener Festwochen, das größte Crossover-Festival Europas, werden zur Freien Republik Wien!“ Wie das gehen soll: Eine „humane, postkapitalistische Zukunft“ inmitten von inhumanen, kapitalistischen Zuständen zu verhandeln, das bleibt Geheimnis der Autoren; Siehe: Ausrufung der freien Republik Wien, in: festwochen.at, 2024. URL: <https://www.festwochen.at/ausrufung-der-freien-republik-wien>. (10.09.2024).

¹⁶ Ob bewusst oder unbewusst oder in Anpassung an den bei den Festwochen herrschenden Duktus vollzieht Jelinek hierbei ein Selbstzitat, das vergleichsweise optimistischer daherkommt als die 1969 im Widerspruch zu der damaligen (Neo-)Avantgarde resolut vorgebrachte Äußerung, „daß durch Kunst NICHTS verändert werden kann, weder das Bewußtsein noch sonstwas“; zitiert nach Degner: unmögliche Ästhetik, S. 20, Hervorhebung im Original.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: Das wäre ja gelacht! In: elfriedejelinek.com, 2024. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/das-waere-ja-gelacht/>. (10.10.2024).

¹⁸ Ebd.

¹⁹ Scheit, Gerhard: Nationalsozialismus, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 378-383, hier S. 378; zugespitzt, dabei die Frage der Geschlechtlichkeit außen vorgelassen, spiegelt ein Satz aus einer 1986 gehaltenen und qua des Verweises auf die postfaschistischen Zustände in Österreich Skandalträchtigen Rede Jelineks in Köln diesbezüglich ihr Schicksal: „Heinrich Böll hätte hier sehr viel gesagt, aber man hätte es ihm erst erlaubt, nachdem er den Nobelpreis bekommen hat.“ Jelinek, Elfriede: In den Waldheimen und auf den Haidern. Heinrich-Böll-Preis-Rede [1986], in: Blauer Streusand, hg. von Barbara Alms, Frankfurt am Main 1987, S. 42-44, hier S. 43; siehe hierzu Janke/Kaplan: Engagement, S. 13; zur Nobelpreisverleihung und der sich im Folgenden wandelnden Rezeption und parallelen medialen Verschiebung Jelineks Stellungnahmen und Selbstdarstellung, S. 18f; sowie den Band: Die Nestbeschmutzerin: Jelinek & Österreich, hg. von

erfüllt oder verwirklicht, was hier als ihr Anspruch kenntlich wird. Dieses *Missverhältnis von Anspruch und Wirklichkeit* weiß zwar um den Vorwurf an die Literatur oder Kunst, der nicht erst seit heute „diskursiv die Möglichkeit eines realen Eingreifens abgesprochen wird“, scheint diesen Vorwurf aber gleichzeitig nicht als letzte Wahrheit akzeptieren zu können und schreibt dagegen an.²⁰ Der Anspruch erschöpft sich nicht in dem Verfassen von Preis-Reden. Vielmehr hat dieser als ein „genuin literarische[r] Wahrheitsanspruch“, wie Sebastian Weirauch schreibt, das Ziel, dass „der Leser [...] zum Handeln aufgerufen“ wird, indem er durch den Text herausgefordert und seine Wahrnehmung angestoßen und irritiert wird.²¹ Diesem konativen beziehungsweise appellativen Charakter entsprechend reißt die Produktion weiterer Theatertexte, Essays, Reden, Romane und – immer öfter – öffentlicher Briefe nicht ab. Gemeinsam schreiben sie gegen die unbegrenzten Zumutbarkeiten, gegen Erinnerungslosigkeit, gegen die Wiederholung des Verdrängten, gegen sexuelle, antifeministische, antisemitische und xenophobe Gewalt, kurz: gegen die gesellschaftlichen Verhältnisse und ihre subjektiven Ausdrucksformen an. So ist dieses Schreiben immer schon durch dessen Widersprüchlichkeit gezeichnet.

Weirauch fasst diesen Vertextungsprozess in seinem Beitrag über den *Wandel der politischen Gegenwartsliteratur* als ein „ironische[s] Trotzdem“, das um das eklatante Missverhältnis, das seiner selbst zugrunde liegt, weiß, angesichts der proklamierten Notwendigkeit eines Eingreifens aber nicht aufhören kann oder will fortzuschreiben.²² Sprachlosigkeit und Hyper-Verbalisierung bilden einen widersprüchlichen Zusammenhang aus.

Zugleich muss einen Schritt zurückgetreten werden: der diskursive Inhalt des Texts und die Intention der Autorin sind nicht einfach identisch, Letzteres nicht unmittelbar aus Ersterem abzuleiten. Und genauso wenig – und vielleicht noch weniger – kann umgekehrt eine unterstellte Intention auf den Gehalt des Texts gelegt werden, um so das Urteil einer Interpretation zu begründen, in der tautologisch nur „das heraus[geholt]“, was zuvor in sie

Pia Janke, Salzburg 2002; vgl. Janke, Pia: Reizfigur Elfriede Jelinek: „Die Nestbeschmutzerin“, in: *derstandard.at*, 2004. URL: <https://www.derstandard.at/story/1820271/breizfigurb-elfriede-jelinek-die-nestbeschmutzerin>. (10.10.2024).

²⁰ Ernst: *Literatur und Subversion*, S. 73.

²¹ Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlos“, S. 16 Fußnote.

²² Weirauch, Sebastian: *Das entfernte Ich: Elfriede Jelineks Erzählperspektive und der Wandel der politischen Gegenwartsliteratur*, 2016, in: fpjelinek.univie.ac.at. URL: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Beitrag_Sebastian_Weirauch.pdf. (10.10.2024), S. 4, meine Hervorhebung.

hineingesteckt ward [...].“²³ Vielmehr besteht hier, wie in jedem Kunstwerk, eine *Spannung zwischen Intention und Material* und damit zwischen Subjekt und Objekt, Einzelem und Allgemeinem wobei das Material „stets historisch präformiert und in seiner Verwendung gesellschaftlich bedingt (obgleich nicht determiniert!) [ist]“.²⁴ Die Frage nach dem Zusammenhang von Kunst und Politik ergibt sich so nur unter Berücksichtigung dieses Spannungsverhältnisses. Im Text zeichnet es sich als Verhältnis von Form und Inhalt ab, wobei der Inhalt selbst nicht unabhängig von seiner Genese betrachtet und insofern erinnerungslos einverleibt oder – gegenüber der gegenwärtigen Zukunft – musealisiert und damit stillgestellt werden kann.

1.1. (Gesellschaftliche) Krise und (ironische) Kritik?

Exemplarisch scheint das Lamento des ironischen Trotzdems in *reinGOLD. ein Bühnenessay* (2013) als Apostrophe – deren Adressat wie Sprecherposition überdeterminiert sind – vorzuliegen: „Warum etwas tun? Warum einen Band Gedichte, einen Roman, dieses Stück, das keins ist, herausbringen?“ (RG, S. 84)²⁵ Die Frage: Warum also noch angesichts des gegebenen Scheiterns schreiben? *wird* in einer antigenerischen Produktivität geschrieben – und, so kann ergänzt werden, nicht nur herausgebracht, sondern auch gelesen und eifrig rezipiert. Damit ist in dieser *Dopplung des Scheiterns* die Frage „warum etwas tun?“ nicht einfach widersprüchlich, sondern wird in der quasi-dialogischen Form, die zugleich innerer Dialog, Dialog zwischen der Autorin und einer Personae der Autorin beziehungsweise zwischen Text und Rezipienten ist,²⁶ ironisch: Die Aussage der mitunter rhetorischen Frage und der Gehalt der Aussage verschieben sich gegeneinander.

Gleichwohl kann die rhetorische Frage *auch* als eine Allusion an die – qua der Prägnanz des Titels – ikonischen Schrift *Was tun?* (1902) Wladimir I. Lenins gelesen, oder

²³ Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 7, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 7. Auflage Frankfurt am Main 2019, S. 226.

²⁴ Kleesattel, Ines: Form und Inhalt in kritischer Konstellation. Zum Verhältnis von Material, Fortschritt und thematischen Inhalten in der (Gegenwarts-) Kunst, in: Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos, hg. von Marc Grimm/ Martin Niederauer, Weinheim 2016, S. 70-89, hier S. 75.

²⁵ Vgl. Weirauch: „Gegen Ironie sind Sie machtlos“, S. 24f.

²⁶ Der übercodierte Wotan nimmt so mitunter die Position nicht nur eines patriarchalen Dialogpartners, sondern einer Rezeptionsinstanz im weiteren, auch gesellschaftlichen Sinn ein, die fordert „daß du mit dem Schreiben endlich aufhörst. Mit der Arbeit endlich aufhören, Götterkind!“ (RG, S. 81) Vgl. Kallin, Britta: Intertextualities in Elfriede Jelinek's *Rein Gold: Ein Bühnenessay*, in: Seminar: A Journal of Germanic Studies 57, 2021, H. 2, S. 114-133, hier S. 129; zu dem Begriff der Personae vgl. Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlos“, S. 22.

zumindest mit dieser assoziiert werden. In dieser führt Lenin das Programm einer keinesfalls ästhetischen, dagegen politischen „Avantgarde der Kommunistischen Partei“ aus. Hans Magnus Enzensberger, der 1962 über *Die Aporien der Avantgarde* schrieb und dabei die den historischen Avantgarden zu Beginn des 20. Jahrhunderts wie auch den Neo-Avantgarden der Nachkriegsepoche zugrundeliegende „Avantgarde-Metapher“ untersuchte, bemerkte in Bezug auf Lenins politischen Avantgardebegriff die Schieflage der Metapher: Die, das revolutionäre Subjekt sozialtechnisch steuernde Avantgarde der Partei ist „[...] zugleich der Generalstab, nach dessen Plänen sich die ganze Operation zu richten hat: sie setzt nicht nur die Diktatur des Proletariats, sondern auch die Diktatur über das Proletariat durch.“²⁷ Dahingehend überschreitet sie die Kompetenz des als Ausgangspunkt deklarierten Kompositums der Avant-Garde, der militärischen Vorhut, die zwar auf dem Schlachtfeld, nicht aber in der Kommandozentrale der Strategen die „Elite“ darstellt, sodass „Lenin die Partei als eine straff organisierte, elitäre Kampfgruppe“ imaginiert.²⁸ Die steuernden Sozialtechniker des Parteiapparats setzen die Utopie dabei geschichtsphilosophisch dogmatisch voraus und das Proletariat als das – durch Propaganda zu agitierende – Objekt dieser Bewegung.

Im Horizont der ästhetischen Avantgarde, in dem sich – in einer noch näher zu bestimmenden Form – der *bühnenessay* bewegt, ordnet dieser sein Personal ganz anders. Hier wird Lenins – selbst hoffnungsloser –²⁹ revolutionärer Impetus ins Hoffnungslose, Resignative umgekehrt und ihm jegliche Herrschaft über ein Subjekt entzogen: „mein Stoff ist auch schon seit Jahrzehnten tot.“ (RG, S. 93) Die Metapher der Avantgarde wird hier zusehends schwierig, scheint dem Text doch zunächst nicht nur die organisierende Befehlsgewalt eines Kommandos, sondern auch die elitär ausgestaffte, nach *vorne*, an die

²⁷ Enzensberger, Hans Magnus: *Die Aporien der Avantgarde*, in: *Merkur* 16, 1962, H. 5, S. 401-424, hier S. 406, hier S. 413.

²⁸ Ebd.

²⁹ Selbst bereits hoffnungslos ist Lenins Schrift, insofern sie in der Frage nach der Möglichkeit der Revolution in Russland dem Fetisch des revolutionären Subjekts in der Arbeiterbewegung, der „Diktatur des Proletariats“ erliegt, dem dadurch die Rolle der Rationalisierung und Restaurierung der Verhältnisse zukommt: Und zwar dadurch, dass dieses Subjekt als sozialtechnisch – durch „Propaganda“ und „Agitation“ – zu steuerndes imaginiert wird. Zentralistisch organisiert in der Partei geht die *Avantgarde* dem Proletariat voraus, und „[d]ie Partei als Avantgarde kann ihrerseits nur einem Führer folgen, der den Partei-Soldaten vorangeht [...]. Zur Konsequenz wird das Programm durch J. Stalin gebracht: [...] Der Dogmatismus kennt nur *Freund und Feind*: Konformismus oder Liquidierung.“ Stapelfeldt, Gerhard: *Der Geist des Widerspruchs. Studien zur Dialektik. Dritter Band, Erster Teil. Theorie und Praxis*, Freiburg/ Wien 2022, S. 89f, Hervorhebung im Original.

vorderste Front gerichtete Angriffsformation abzugehen.³⁰ So schließt an die Verdrehung der Frage „Was tun?“ noch eine andere Stelle prominent an, die einerseits ebenso mit der Überdetermination der Struktur von Adressat und Sprecher, und damit der Destruktion des codierten Mitteilungszusammenhangs spielt. Andererseits wird diese Stelle um die für die metaphorisch-pathetische Wendung des Avantgarde-Begriffs konstitutive „*Metaphorik von Kunst als Krieg*“ ergänzt, die nicht nur im theoretischen Diskurs als Begleiterscheinung auftritt, sondern auch ästhetisch „weiterhin reproduziert“ wird, wobei diese Reproduktion hier keine naive, unmittelbare ist, sondern sich als Angriff auf die „künstlerische Tradition“ darstellt.³¹ In dieser *subversiven Wendung* ist das Scheitern der historischen Avantgarden eingepreist und schreibt dieses fort. Hatte Enzensberger noch die „revolutionäre Rhetorik“ insbesondere der Neo-Avantgarde in den 50er- und frühen 60er Jahren als eine Form der falschen Unmittelbarkeit und dahingehend vorschnellen Identifikation dieses „Talisman“ mit der militanten, politischen Avantgarde kritisiert, kann diese Identifikation allein schon aus dem Mangel (irgend)eines widerständigen, revolutionären, gar militant-elitären Subjekts nicht mehr vollzogen werden:³²

³⁰ Dieser Widerspruch zwischen Vehikel und Tenor der Metapher ist bereits in der historischen Avantgardebewegung zu Beginn des 20. Jahrhunderts enthalten, auf den Enzensberger ausführlich eingeht: Die Metapher wird bereits dort brüchig, wo sie den dominierenden strategischen Gehalt des Vehikels verlassen muss, sofern Kunst nicht a priori planbar, oder einzuordnen und darin als Avantgarde zu erkennen ist. Die Vorhut auf dem Schlachtfeld erfüllt ihren Zweck in immer derselben Form, wenn auch auf unterschiedlichen Schlachtfeldern; die Vorhut in der Kunst weiß selbst nichts Entsprechendes von ihrem Wesen, gründet mithin auf dem Vergleich a posteriori: „Ungedacht bleibt, daß diese Bewegung vom Bekannten ins Unbekannte führt; daß mithin nur die Nachzügler angeben können, wo sie sind. [...] Das *avant* der Avantgarde enthält seinen eigenen Widerspruch: es kann erst a posteriori markiert werden.“ Enzensberger: Aporien der Avantgarde, S. 411; dieser genetisch gegebene Widerspruch wird im *bühnenessay* wiederum auf eine neue Ebene gebracht, in der das unbekannte Territorium nicht einmal länger erreichen zu werden scheint, die Erkenntnis „a posteriori“ somit gleichfalls entfällt; vgl. hierzu Ernst: Subversion, S. 109.

³¹ Ernst: Literatur und Subversion, S. 97f; in Hinblick auf diesen militärischen Gehalt betont Enzensberger den in der Metapher offenliegenden Widerspruch gegenüber dem Programm und Freiheitsanspruch der Avantgarden: „An sich enthält die Avantgarde-Metapher nicht den geringsten Hinweis auf eine revolutionäre oder auch nur revoltierende Absicht. Nichts ist auffallender als dieser Mangel.“ Enzensberger: Aporien der Avantgarde, S. 413.

³² „Nicht anders als der Kommunismus in der Gesellschaft will Avantgarde in den Künsten Freiheit doktrinär durchsetzen. Ganz wie die Partei glaubt sie, als revolutionäre Elite, und das heißt als Kollektiv, die Zukunft für sich gepachtet zu haben.“ Enzensberger: Aporien der Avantgarde, S. 414, 406; gleichzeitig geht Enzensbergers Kritik über ins Ressentiment gegen die an der Schwelle zur Postmoderne sich befindenden Moderne Kunst, wenn er diese vorschnell auf das „Einverständnis mit der Bewußtseins-Industrie zurück[führt]“, sodass der Beobachtung, dass ihre „Beliebigkeit in einem abgebrühten akademischen Jargon aus[drückt], der das Delirium als Seminararbeit auftischt“, obgleich treffend erscheinend, das ästhetische Prinzip verkennt: Die Bemerkung, dass „[d]ie ohnmächtige Avantgarde [...] sich damit begnügen [muß], ihre eigene Produktion auszulöschen“, durchstreicht etwas zu schnell die Möglichkeit, in dieser richtigen Feststellung noch die Produktivität des negativen Moments aufzufinden; ebd., S. 415ff.

Halt, ich sehe grade, das ist ja die falsche Waffe, die du da umklammerst wie einen Besenstiel, der *Stift* ist stumpf, das Schreiben ist nichts, das ist gar kein *Schwert*, die Feder ein *Schwert?*, das ist ja ein Witz! [...] Irgendwas muss ich dir in die Hand geben, damit du nicht dauernd mit dir und and dir selber spielst, dein blödes Schreiben ist ja nichts andres! (RG, S. 191f)

Das selbstreferenzielle und auto(r)poetische Spiel des „blöde[n] Schreiben[s]“ evoziert hier zwar wiederum ironisch – in der fingierten, sich gleichsam zwischen gedoppeltem „ich“ und gedoppeltem „du“ auflösenden Dialogsituation – die Hoffnungslosigkeit:³³ „die Feder ein Schwert?“ Dennoch setzt das Spiel aber eine Referenz in intertextueller Form und damit einen Rettungsring, indem die Entwertung des Schwerts auf die ikonische Waffe des Wagnerschen Helden Siegfried verweist: „Notung [...] Notschwert“. (RG, S. 192) Und es ist die erste, noch namenlose und noch nicht die Macht Notungs tragende, durch den Schmied Mime geschaffenen Fassung dieses Schwerts, dem Siegfried im *Ring* eher spottend als ironisch, begegnet: „Den schwachen *Stift* / nennst du ein *Schwert?*“ (RN, S. 209) Die Metapher läuft im Prätext genau in die entgegengesetzte Richtung gegenüber dem *bühnenessay*.

Held, Autorin, Leserinstanz und Text treten so in einen übercodierten Vermittlungszusammenhang mit der Frage nach einem mehr als depressiven, womöglich *resultativen* – im heutigen Jargon: handlungsmächtigen – *Schreiben*. Will die eine ironisch, dass der Stift metaphorisch zum Schwert und damit zur Durchdringung des Gegenstandes taugt, will der andere, dass das Schwert nichts anderes als „Stahl [...] hart und fest“ ist, (ebd.) sodass diesem damit gerade keine dem Stift zuschreibbare Qualität eignet. Taugt der Stift das eine Mal nicht zum Schwert ist das Schwert das andere Mal gerade untauglich, weil es nur zum Stift taugt. Die Richtung, in der Vehikel (Stif/Schwert) und Tenor (Schwäche/Stärke) zueinander stehen wird im Spiel des Texts verkehrt und gegeneinander ausgespielt. Das derart in der ironischen Gegenteilskonstruktion verschränkte Motiv erlaubt noch auf eine zweite Assoziation: In einer Notiz aus den 30er Jahren schreibt Robert Musil:

³³ Wobei die dem auto(r)poetischen Spiel zukommenden Ironie zugleich im Spiel mit „dir und an dir selber“ in eine *auto(r)erotische* Komik überführt wird. Ironie funktionier hier im selben Moment auf einer hohen, reflexiv-sekundären und einer quasi niedrigen körperlich-reflexhaften primären Ebene. Beide Ebenen überlagern sich im gesamten Text in verschiedenen Konstellationen; zu letzterem Begriff siehe Keck. Annette/Dietmar, Schmidt: Vorwort, in: Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt, hg. von Dies., Berlin 1994, S. 9-13.

„Die Feder wie ein Schwert zu führen, Ideal vieler Schriftsteller. Rührt wohl aus den 48er Jahren her.“³⁴

1.2. Zwischen 1848 und 2008

Vermittelt durch die ironische – nie nur für sich auftretende – Form, arrangiert der *bühnenessay* verschiedene Intertext-Ebenen miteinander, in denen sich die Zitate ineinander verschieben und in einen Dialog zueinander treten, in der der Sinn, oder der Gehalt der Zitate, eher fragmentiert als konsolidiert wird.³⁵ So ergibt sich durch die Prätexte hindurch ein Dialog zwischen Karl Marx (1818-1883) und Richard Wagner (1813-1883). In ihm werden Zitate aus *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie* (1867) und dem *Ring des Nibelungen* (1848-1876)³⁶ weniger durch ihre Montage in eine dezentrierte Beziehung zueinander gesetzt, als durch einen in sich – wenigstens anscheinend – autonom ablaufenden Prozess disparat *arrangiert*.³⁷ Wenn auch der rudimentäre Impetus des im Frühwerk Jelineks stärker vertretenen (neo-)avantgardistischen Prinzips der Montage im Text enthalten ist, scheint dessen Stelle sukzessive ein ent-rückter, von selbst ablaufender Prozess mittels „Spiel-Steine[n]“ einzunehmen, in deren Arrangement noch der letzte Rest der Souveränität

³⁴ Musil, Robert: Transkriptionen/Heft 33/39, 1937–1938, zitiert nach Nübel, Birgit: Robert Musil und die polemische Tradition des 18. Jahrhunderts, in: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne, hg. von Norbert Christian Wolf und Rosmarie Zeller, S. 14-37, hier S. 33.

³⁵ Ausführlich fasst Vill die verschiedenen Dimensionen des in *reinGOLD* vorliegenden Prozesses zusammen: „[V]orgefundenes Material wird fragmentiert, paralogisch, antimimetisch, anti-hierarchisierend, nicht-referenziell verwendet, Repetitionen [...], Entsemantisierungen, die Begriffe und Zitate in leere Worthülsen verwandeln, intertextuelle Montage von Texten unterschiedlicher Provenienz, die sich wechselseitig kommentieren, Betonung der Künstlichkeit des Textes auch durch Interjektionen oder Brüche in der Stilebene, die Verwendung von Dekonstruktion, Dekomposition und Palimpsestik, Konstruktionen von Als-ob-Strukturen, Betonung von Ambiguität, Diskontinuität, Heterogenität und Pluralität.“ Vill, Susanne: Mit Worten komponieren als wären es Töne – Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen, in: susanne-vill.at, 2017. URL: https://susanne-vill.at/wp-content/uploads/2019/06/Vill-Mit-Worten-komponieren-180917_1.pdf. (10.10.2024), S. 5.

³⁶ Der Arbeitsprozess Wagners am Komplex, den der *Ring* darstellt, hatte bereits 1848 in Dresden mit der Bearbeitung des Prosaentwurfs *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* begonnen, zog sich allerdings bis zur ersten Aufführung des *Ring*-Zyklus in Bayreuth 1876. Teile des Zyklus („Das Rheingold“ und „Die Walküre“) wurden schon 1869 und 1870 in München aufgeführt; für eine detaillierte Darstellung siehe den Kommentar von Voss, Egon: *Von Siegfrieds Tod zum Ring des Nibelungen – Werk und Biographie*, in: Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, hg. von Egon Voss, Stuttgart 2009, S. 433-552, S. 444ff.

³⁷ Zu dieser Unterscheidung von Montage und „Arrangement“ sowie ihrer kunsthistorischen Genese siehe Hansen-Löve, Aage: Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden, in: Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß, hg. von Mirjam Goller und Georg Witte, Wien/München 2001, S. 133-186.

eines Subjekts gegenüber dem Diskurs-Material sich zurückzutreten anschickt.³⁸ Gleichwohl wird auf dieser Prätext-Ebene zwischen Marx und Wagner nicht nur ein Zusammenhang von Politik und Kunst abgerufen, sondern – in diesem eher verheddert als verstrickt – der von *Krise und (ästhetischer) Kritik*, von Stift und Schwert: Der Dialog spielt sich einerseits auf der mit populären (und) politischen Diskursen ausgestaffierten Bühne, die die Krisensituation von 2008 darstellt, ab. Andererseits sind es die auf die Krise der 1840er Jahre folgenden Revolutionsjahre 1848/49, die durch die Konstruktion und das Arrangement der zitierten Prätextfragmente inszeniert werden, sodass Wagner und Marx, revolutionäre Hoffnung und Enttäuschung, die Krise um 1847ff und die von 2008ff in eine Konstellation gebracht werden. (PS, S. 12f.)

Durch die den *bühnenessay* durch die beiden Prätexte begleitende Jahreszahl 1848 begibt sich der Text nicht nur auf die Spurensuche einer verblaßten und vergessenen, am Horizont aufscheinenden Möglichkeit, eine theoretische *und* praktische Kritik gegenüber den Verhältnissen als solche auszudrücken. Der Signifikant ‚1848‘ bezeichnet vielmehr das Scheitern und die Verkehrung dieser kurz aufgeschienenen Möglichkeit: Revolution und Emanzipation sind in der bürgerlichen Revolution mit Restauration und Dogmatismus verschwistert.³⁹ Dieses Scheitern ist kein einfach vergangenes, sondern gegenwärtig: Kein unmittelbarer Bezug und keine Wiederbelebung des für Marx gegebenen Widerspruchs gegen die Verhältnisse sind innerhalb des Bestehenden möglich.

Marx konnte den „*emanzipatorischen Dogmatismus*“ des revolutionären Liberalismus“ in seine *Kritik der politischen Ökonomie* aufnehmen und zu einer dialektischen „Metakritik“ entfalten, indem er ihn immanent mit seinen eigenen, vernunftgerichteten, utopischen und sich an der Realität blamierenden Ansprüchen konfrontierte.⁴⁰ In der neoliberalen Ordnung ist diese Konfrontation und damit der Bezug auf einen offenliegenden Widerspruch zwischen Anspruch und Wirklichkeit verstellt. Denn in dieser Ordnung beziehungsweise der sie begleitenden Denkform, wird der Gegensatz gegen den Dogmatismus und die konsequente Selbst-Negation des revolutionären

³⁸ Ebd., S. 155.

³⁹ Vgl. Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs, 3.1., S. 541.

⁴⁰ Ebd., Hervorhebung im Original; wobei diese dialektische Kritik dabei impliziert, dass der Kritiker Marx selbst nicht oberhalb der von ihm kritisierten Verhältnisse steht, das heißt, dass „[a]uch die dialektische Theorie der Gesellschaft von Marx [...] zentrale *dogmatische Gehalte* auf[weist] [...]“. Ein Umstand, der nicht etwa darauf verweist, dass diese Metakritik vergessen werden sollte, sondern darauf, dass „[g]esellschaftlich bewußtlose, ideologische ‚Ideenformationen‘ [Hegel] [...] durch keine Theorie aufzulösen [sind], sondern nur durch den praktischen Umsturz der Verhältnisse, die diese Ideen produzieren.“ Ebd., S. 542, Hervorhebung im Original.

Liberalismus vollzogen. In diesem Gegensatz wird das „Entgegengesetzte bewußtlos vorausgesetzt“, nicht aber versucht hinter dieses zurückzugehen und es aufzuklären.⁴¹ So wird das Umschlagen der Revolution in Terror, und das heißt die Negation des Potenzials der Vernunft-Aufklärung, in eine Apologie der bestehenden Verhältnisse verkehrt. Aus dem Scheitern des revolutionären Anspruchs speist sich reaktiv „das fundamentale Dogma des Neoliberalismus [...]: *Die Gesellschaft als Ganze* ist so komplex, daß sie unerkennbar ist und deshalb weder rational geplant und gesteuert noch vernünftig eingerichtet werden kann.“⁴² Die Proklamation der Unerkennbarkeit wird dadurch zum Dogma, dass eine Erkenntnis der „Gesellschaft als Ganzer“ in dem Moment beansprucht und blind vorausgesetzt wird, in dem diese Erkenntnis als solche negiert wird. Auf den Boden dieses Dogmas setzt sich die neoliberale Ordnung entgegen jeder utopischen Hoffnung und jedes einmal aufgeschienenen revolutionären Potenzials; an die Stelle der Vernunft tritt die Irrationalität von undurchschaubaren Verhältnissen. Aber im neoliberalen Gegensatz zu der aufklärerischen, utopischen Vernunft, drückt sich auch ein Wahrheitsgehalt aus. Mithin besteht dieser „darin:“

daß alle bisherige objektive Phantasie und Utopie, in ihrer begrifflichen Bestimmung der befreiten und vernünftigen Gesellschaft, diese den Verhältnissen gesellschaftlicher Gewalt *abstrakt* entgegengesetzt, so daß das Bestehende unaufgeklärt fortgeschleppt und zu einer gesellschaftlichen Gewalt rationalisiert wird, die die kritisierte Repression noch potenziert.⁴³

Dahingehend besteht die Differenz zwischen 1848 und 2008ff darin, dass gegenwärtig kein utopischer Anspruch am Horizont der Ideen zu reklamieren ist, sondern alles, was bleibt, verhärtete Ideologie, mithin Konformismus ist. Wohingegen Marx sich noch auf den – gleichwohl ideologischen – Anspruch des revolutionären Liberalismus beziehen und diesen in seiner Kritik an der von ihm ausgehenden Gewalt würdigen konnte. Ohne eine solche Hoffnung in Form der aufscheinenden Möglichkeit, das Bestehende zu überschreiten, bleibt nur der rückwärtsgewandte Blick: Erinnerung als Aufklärung der bewusstlos vollzogenen Geschichte und damit der Befreiung der verstellten Phantasie „vom Bestehenden, so daß die *Utopie als Utopisch- Unsagbares* bewahrt wird.“⁴⁴ Oder aber – und zuvorderst – die erinnerungslose Nostalgie und philologische Musealisierung.

⁴¹ Stapelfeldt, Gerhard: Der Geist des Widerspruchs. Studien zur Dialektik. Dritter Band, Zweiter Teil, Theorie und Praxis, Wien/Freiburg 2022, S. 685.

⁴² Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 3.1., S. 555, meine Hervorhebung; Stapelfeldt bezieht sich dabei auf den neoliberalen Vordenker Hayek, Friedrich A.: *The Consitution of Liberty*, Chicago 1960, insb. S. 23ff.

⁴³ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 3.2., S. 702, Hervorhebung im Original.

⁴⁴ Ebd., S. 704, Hervorhebung im Original.

Marx, der in den letzten Jahren und insbesondere seit der Krise von 2008ff wieder verstärkt diskutiert wird, erscheint in der so skizzierten Situation also zunächst als „Diskursspielmarke[,] [die] zirkuliert“.⁴⁵ Sie zirkuliert, ohne in dieser – entweder populär-diskursiven oder akademisch-philologischen – Stillstellung in einem unmittelbaren Zusammenhang mit der sich stellenden Herausforderung, der Aufklärung der von den Verhältnissen besetzten Phantasie, zu stehen. Wird das Jahr 1848 durch Marx’ (und Engels’) *Manifest* heute zitiert, dann wird der Zusammenhang, in dem sie stehen, aktualisiert und die dort aufgeworfenen Fragen in Form einer einerseits noch immer *gegenwärtigen*- und andererseits immer schon *vergegenwärtigten Vergangenheit* neu abgerufen.⁴⁶ Jedenfalls sofern diese Fragen nicht ad hoc durch den abstrahierenden Blick des Philologen oder den identifizierenden Blick des Spielmarken-Sammlers stillgestellt werden beziehungsweise als bloße „konstruierte Hoffnung“ gleich hoffnungslos sind.⁴⁷

1.3. Trotzdem aufs Ganze gehen?

In Hinblick auf diese Konstellation stellt sich die Frage nach dem Scheitern der Kritik paradox dadurch, dass die in *reinGOLD* vorgetragene Ironie eine ist, die auf der Ebene des Inhalts *aufs Ganze* geht: Mit den Zitat-Versatzstücken aus Marx und Wagner im Anschlag scheint der *bühnenessay* zu beanspruchen, die Geschichte der kapitalistischen Verhältnisse, eingeschlossen ihrer Krisenhaftigkeit, zum Gegenstand ihrer Subversion zu haben – wenn auch nur negativ. Denn dieser Gegenstand der Ironie ist nicht in einer solchen Unmittelbarkeit gangbar. Allein schon dadurch, dass der Versuch des sich selbst als scheiternd erfahrenden ironischen Schreibens, den Gegenstand, den es versucht zu ironisieren, zugleich zur *Bedingung* hat. Das Schreiben ist selbst nicht über seinen Gegenstand hinaus, sofern dieser dessen Voraussetzung ist, also den Zusammenhang darstellt, in dem er überhaupt hervorgebracht werden kann. Ist das Produkt oder Material

⁴⁵ Lohoff, Ernst: Die allgemeine Ware und ihre Mysterien. Zur Bedeutung des Geldes in der Kritik der politischen Ökonomie, in: *krisis. Kritik der Warengesellschaft*, 2018, H. 2, S. 5-56, hier S. 50.

⁴⁶ Schmitt/Schöblier sprechen hierbei von einer „Archäologie revolutionärer Positionen“, sofern es sich respektive der „Dialektik ökonomischer Rationalisierung“ (Gerhard Stapelfeldt) um einen gesellschaftlichen Prozess handelt, der nicht abgeschlossen ist und dessen verdrängte Ansprüche – hier die, die der Signifikant „1848“ ausdrückt – nicht abgegolten, sondern nur negiert sind, als solche aber weiterhin in der Gesellschaft Fortwesen und nicht stillgestellt sind, soll diese Raummetapher nicht übernommen werden. *Erinnerung* ist ausreichend. Schmitt, Wolfgang/Schöblier, Franziska: Was ist aus der Revolution geworden? Kapitalismuskritik und das intellektuelle Handwerk der Kunst in Elfriede Jelineks Bühnenessay *Rein Gold*, in: *JELINEK[JAHR]BUCH* 2013, hg. von Pia Janke, Wien 2013, S. 90-107, hier S. 91.

⁴⁷ Stapelfeldt: *Geist des Widerspruchs*, 3.2., S. 702, Hervorhebung im Original.

immer größer als dessen ästhetischer Rezipient beziehungsweise die ästhetische Funktion, ist das in Hinblick auf *diesen* Gegenstand umso mehr der Fall. So gehen die gesellschaftlichen Verhältnisse in Gestalt der aus der Konstellation von 1848 und 2008 herausgelösten „Trümmer der Empirie“ in die Textflächen ein,⁴⁸ die in sich nicht nur die erneute Krise, sondern auch das andauernde Scheitern der Kritik tragen, das als Vermittlungszusammenhang die Inhalte montiert beziehungsweise arrangiert: „*Alles ist falsch.*“ (RG, S. 57, meine Hervorhebung) Hierin schält sich der Kern des ironischen Trotzdem heraus, um den herum die Destruktion, Fragmentierung, die andauernden Paronymien und Repetitionen den Text-Inhalt offen als konstruierten ausweisen und diesem jeden *positiven* Gehalt und jeden text-externen Bezug – jedenfalls auf den ersten Blick – zu entziehen scheinen.

Zugleich – und trotz der Negativität – ist dem Text der Zusammenhang von Krise und Kritik insofern immanent, wie dieser permanent und vor allem qua der sich in den Vordergrund schiebenden *Aktualität* des Gegenstands auf ihn zurückkommt. Paradigmatisch sucht die „Hobbyschriftstellerin“ nicht nur einen Abschluss für den zu schreibenden „Satz“: „[...] hier zum Beispiel suche ich schon lang das Ende [...]“, das, wie die Utopie, nicht auffindbar ist, sondern sie schreibt auf „Papier im Gemeinen, Papier, das pariert, das dem Wert, der draufsteht, gehorcht, dass seine Einlösung aufschiebt, immer in die Zukunft hinein [...]“ (RG, S. 114) Wie das Versprechen von 1848 enttäuscht worden ist, wird hier die der Krise von 2008 zugrundeliegende Enttäuschung des zukünftigen kapitalproduktiven Verwertungsversprechens evoziert. Zugleich wird sie unmittelbar in einen Zusammenhang mit der Schreibpraxis gestellt, deren Gegenstand sich ihr gegenüber als widerspenstiger, immer schon entrückter und unzugänglicher darstellt. Damit kommt ein sich scheinbar autonom wie automatisch arrangierender Komplex aus Subjekt und Objekt zustande, der seinen Gegenstand *negativ* ausspricht, indem es ihn zer-spricht: „Sinnkomplexion durch Unterkomplexheit einer Sinnleere“ ist das kenntlich werdende Resultat.⁴⁹ In diesem, so die These der Arbeit wird paradox ein neuer Sinnkomplex inauguriert.

⁴⁸ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 232; vgl. PS, S. 1.

⁴⁹ Hansen-Löve, Aage: Vom Rußland-Komplex zum Medium des Verdachts. Zur Kunst- zur Kulturökonomie bei Boris Groys, in: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft, hg. von Roger Lüdeke und Erika Greber, Göttingen 2004, S. 143-170, hier S. 155; vgl. Cosimo Schmidt, Mario: Das ‚offene Kunstwerk‘ und dessen Apologie, in: Offenheitsästhetik. Gründe und Abgründe, hg. von Gesa Foken und Marthe Krüger, Wiesbaden 2021, S. 91-117, hier S. 110f.

Die antigenerische Textproduktion und der Zusammenhang von Krise und Kritik bilden in dieser Vertextung einen strukturell homologen Zusammenhang aus. Dessen inhärente Reflexivität ist einerseits Gegenstand des Texts. Dessen Grenzziehung, das *Auseinanderfallen* von Politik und Kunst, läuft andererseits dem Anspruch der Reflexion nicht nur entgegen, sondern widerstrebt diesem. Das skizzierte Spiel läuft ab, indem es die Trennung von Hohem und Tiefem permanent destruiert, devaluiert und karikiert und damit die Differenz zwischen Wert und Unwert im doppelten, ökonomischen wie substantiellen, Sinn verwischt. Die Form des Texts resultiert in der permanenten Um-Wertung und De-Konstruktion zunächst in einer *Meta-Text-Ökonomie* innerhalb derer jede Referenz im Selbstzweck der Signifikanten entstellt wird:

Der Markt als solcher wäre dann gleichbedeutend mit der totalen Zirkularität eines autonom gewordenen Spiels, wobei der Zirkel durch die Zirkulation der De- und Revaluierungen seine Vollendung findet. Die einzige Spielregel ist die der Ökonomie, nicht aber eine solche der Zwecke und Teleologien (einer objektbezogenen Pragmatik), sondern eine absolute Ökonomie, die eigentlich zweckfrei ist.⁵⁰

Dennoch ist der Kunsttext nicht zweckfrei, nicht sinnlos – wenn auch wohlmöglich unzweckhaft und un-sinnig. Der reflexive Anspruch und dessen text-externer Zusammenhang sollen sich negativ ausdrücken. Die Chance, diese Grenzen durch das ironische Trotzdem hindurch navigieren zu können, scheint prekär: Die sich im engagierten Anspruch ausdrückende Notwendigkeit der Rück-Übersetzbarkeit der Ironie und die poetische Negation der Übersetzungsleistung stehen sich im Weg.

1.4 Der Zusammenhang von Kunst und Politik: Avantgarde zu Post-Avantgarde

Es ist weniger die Frage nach der Möglichkeit der Kritik mittels der Ironie als die nach dem *Verhältnis des ablaufenden Text-Programms zu der Destruktion des Zusammenhangs von Krise und Kritik*, die sich hier stellt. Zugespitzt stellt sich die Frage also weniger aus der Perspektive der Möglichkeit eines subversiven Schreibens als aus der von dessen Unmöglichkeit. Und zwar gerade zu einer Zeit, in der eine Form von politisierter Diskurs-Kunst zur einer der vorherrschenden Kunstpraxen avanciert zu sein scheint, die sich der

⁵⁰ Hansen-Löve: Zur Poetik des Minimalismus; ähnlich schreibt Juliane Vogel hierzu in Bezug auf Jelinek affirmativ: „Diese Prozesse zerstören Formen der Textökonomie, die Selektion und Begrenzung einfordern und setzen ‚Vermehrung‘ und ‚Wucherung‘ der Worte wie des textuellen Materials als Prinzip der Textorganisation in Geltung.“ Vogel, Juliane: Intertextualität, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker, Stuttgart 2013, S. 47-56, hier S. 56.

Virulenz des Zusammenhangs von Politik und Kunst unter dem *Primat des Inhalts* verschrieben hat. In ihr reüssiert die andauernde Suche nach ästhetischen Potenzialen des Widerstands und widerständiger Identitäten, während die Möglichkeit der Kunst – wie die des Einzelnen – auf die Verhältnisse einzuwirken immer – und vielleicht: noch – weiter erodiert.⁵¹

Ausdruck dieses aus der Ohnmacht resultierenden Bedürfnisses ist mitunter, dass sich aus der Inkonsequenz des künstlerischen Artefakts gegenüber seinem Gegenstand eine *Reduktion des Ästhetischen oder des Texts* ergibt, der eine *Explosion des Paratexts* gegenübersteht. Oder, weniger zugespitzt, um nicht einer starren Gegenüberstellung von Text und Paratext das Wort zu reden: Es verschiebt sich dieser sekundäre, paratextuelle Status des mitunter engagierten Diskurses tendenziell in Richtung des primären textuellen Status. Dessen eigenes Ungenügen in Bezug auf seinen Anspruch, und das heißt mithin eines resultativen Zusammenhangs von Kunst und Politik, wird durch die auf der Ebene des Kontexts firmierende Verbalisierung des ästhetisch- oder poetisch-indirekten Gehalts verdeckt. So findet eine Primarisierung der sekundären Ebene statt.

Neu ist diese sich aus einem ästhetischen wie politischem Ungenügen ergebende Tendenz dabei nicht. Sie ist verschränkt mit dem Prozess der Emanzipation und Säkularisierung der Kunst in der Moderne. Mit dieser Herauslösung aus der Unmittelbarkeit der Kunstpraxis geht dabei eine umfassende, gleichsam substantielle „Auftragslosigkeit“ des Künstlers einher, die sich „als Befreiung, als Aufforderung zum ‚Selbstauftrag‘“ abzeichnet.⁵² Diesen, sich vor allem auf das 19. Jahrhundert konzentrierenden Prozess hat Jürgen Habermas als das simultane „Autonomwerden [eines] spezialistisch bearbeiteten Sektor[s] und de[ssen] Abspaltung von einem Traditionsstrom“ beschrieben.⁵³ Wechselseitiges „Autonomwerden“ und „Abspaltung“ spiegeln die permanente Umwälzung und damit Erneuerung der Verhältnisse durch die Herausbildung und gehaltvolle Durchsetzung der kapitalistischen Warenproduktion. Die bürgerliche Gesellschaft ist – auch das drückt der Signifikant „1848“ aus – eine krisenhafte, die die permanente Anpassung an- und Normalisierung der durch sie selbst hervorgebrachten, krisenhaften Verhältnisse forciert. Die Krise in Permanenz und die sich in ihr, auf allen gesellschaftlichen Ebenen

⁵¹ Vgl. hierzu Jappe, Anselm: *The Writing on the Wall, On the Decomposition of Capitalism and Its Critics*, Winchester/Washington 2017, S. 184.

⁵² Hansen-Löve: *Formalismus*, S. 75.

⁵³ Habermas, Jürgen: *Die Moderne – ein unvollendetes Projekt* [1980], in: *Wege aus der Moderne Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion*, hg. von Wolfgang Iser, Berlin 1994, S. 177-193, hier S. 184f.

immer wieder auf das neue ergebenden Prozesse der Obsoleszenz und Neuformierung drückt der Begriff der ‚Moderne‘ aus,⁵⁴ der in einer klassischen Stelle des *Manifests* gleichsam messianisch evoziert wird. Die Würdigung der Verhältnisse fällt in dieser Stelle mit ihrer Kritik in eins. Die bürgerliche Gesellschaft ist repressive und revolutionäre Kraft zugleich:

Die Bourgeoisie kann nicht existieren, ohne die Produktionsinstrumente, also die Produktionsverhältnisse, also sämtliche gesellschaftlichen Verhältnisse fortwährend zu revolutionieren. [...] Die fortwährende Umwälzung der Produktion, die ununterbrochene Erschütterung aller gesellschaftlichen Zustände, die ewige Unsicherheit und Bewegung zeichnet die Bourgeoisiepoche vor allen anderen aus. Alle festen eingerosteten Verhältnisse mit ihrem Gefolge von altehrwürdigen Vorstellungen und Anschauungen werden aufgelöst, alle neugebildeten veralten, ehe sie verknöchern können. Alles Ständische und Stehende verdampft, alles Heilige wird entweiht [...].⁵⁵

Gegenüber dieser Krisendynamik findet sich die Sphäre der Kunst und daran anschließend, die sich Anfang des 20. Jahrhunderts herausbildende Avantgarde mit der Schwierigkeit konfrontiert, der Dialektik von Fortschritt und Regression, Emanzipation und Elend ästhetisch einen Ausdruck zu verschaffen, ohne dem Moment der immer schon prekären ästhetischen Autonomie zu entsagen.⁵⁶ Im Versuch ihrer Rolle zu entsprechen wächst die Herausforderung an, das gesellschaftlich geformte und damit historisch spezifische Material in die Form des Kunstwerks zu integrieren. Dahingehend wird eine objektiv bedingte, subjektiv nur vermittelte „Rationalisierung des künstlerischen Produktionsprozesses selber“ bedingt, sodass sich das Kunstwerk durch diesen Prozess immer weiter von jeder Unmittelbarkeit entfernt.⁵⁷

Versucht das die Strapazierung der Form des Kunstwerks zu leisten, steht sie angesichts der gesellschaftlichen Krisendynamik wachsenden Herausforderungen gegenüber: So betont Habermas die an diesem Ausgangspunkt der Autonomieästhetik liegende, hoffnungsvolle *Erwartung* eines Zusammenhangs von Kunst und Freiheit, von

⁵⁴ Begriffe wie „Transzendente Obdachlosigkeit“ (Georg Lukács), „Entzauberung der Welt“ (Max Weber), „Gott ist tot“ (Friedrich Nietzsche), um nur einige der prominenten Ausdrücke dessen, was als ‚Moderne‘ firmiert, zu nennen.

⁵⁵ Marx, Karl/Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei, in: MEW, Band 4, Berlin 1974, S. 458-572, hier S. 465; im Folgenden werden Zitate mit „MEW 4“ gekennzeichnet.

⁵⁶ Vgl. hierzu Braun, Bernhard: Geschichte der Kunstphilosophie und Ästhetik. Band 3, Darmstadt 2019, S. 218f.

⁵⁷ Adorno, Theodor W.: Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? [1931], in: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 18, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 824-831, hier S. 829.

dem, sofern dieser in Angesicht der Heteronomie nicht von Beginn an ohnmächtig gewesen ist, „das 20. Jahrhundert nicht viel übriggelassen [hat].“⁵⁸ Die programmatische, ästhetische Ver- oder Entfremdung der gesellschaftlichen ‚Entfremdung‘ und damit der Versuch des Kunstwerks sich der totalen Zweck-Mittel-Ratio zu entziehen, um nicht selbst von ihr aufgesaugt zu werden, ist immer schwieriger geworden – und analog dazu hat der, so wiederum Adorno, „Sprung zwischen Konsumtion und Produktion“ stetig zugenommen.⁵⁹ Zugespitzt: Die Entfernung zwischen dem gesellschaftlich produzierten Bedürfnis, das sich an die Kunst wendet, und die durchs Material vermittelte Schwierigkeit, dem –,modernem‘, so das *Schlagwort* – Kunstwerk unmittelbar zu begegnen, wächst an.

Die Enttäuschung der sich aus dem alltäglichen Lebenszusammenhang herauslösenden und gegenüber den anderen Bereichen der gesellschaftlichen Verhältnisse differenzierenden und damit distanzierenden Eigenlogik der ästhetischen Sphäre bleibt der epistemischen wie kommunikativen Konsequenz des Anspruchs nach Autonomie dabei verhaftet. Und deren Subjekt bleibt der sich selbst beauftragende Künstler. Um den sich vollziehenden ästhetischen und sozialen Bruch zu kompensieren und die Distanz zwischen Wahrnehmung und Wahrgenommenem zu überbrücken, werden, so Hansen-Löve, „Vorinformation“ über die Kunstwerke und eine den Bruch antizipierende „Selbstinterpretation“ in zunehmendem Maß unabdingbar.⁶⁰ Dahingehend wird die profane, gleichsam übersinnliche Autorität des ehemals gegebenen Auftraggebers und die damit gegebene ästhetische Bedeutsamkeit durch eine reflexiv-subjektive substituiert beziehungsweise sublimiert: „[D]er Künstler [wird] sein eigener *Kommentator, Propagator und Motivator*“, der in der Bemühung den Bruch auf der Wahrnehmungsebene einzuholen, mit seiner Kunst zugleich die passende „*Gebrauchsanweisung*“ mitliefert.⁶¹ Die

⁵⁸ Habermas: Die Moderne, S. 185; damit bewegt sich Habermas hier im Fahrwasser Adornos, der Eingangs der *Ästhetischen Theorie* programmatisch schreibt: „Denn die absolute Freiheit in der Kunst [...] gerät in Widerspruch zum perennierenden Stande von Unfreiheit im Ganzen. In diesem ist der Ort der Kunst ungewiß geworden. [...] *Wohl bleibt ihre Autonomie irrevokabel.*“ Adorno: *Ästhetische Theorie*, S. 9, meine Hervorhebung; die damit einhergehende, wie immer vorsichtig und zurückhaltend in die Kunst gelegte Hoffnung Adornos teilt der Theoretiker des kommunikativen Handelns dabei nicht, sofern sich hier der „emphatische Vernunftanspruch“, Mangels irgendeiner anderen gangbaren Hoffnung, „in die anklagende Geste des esoterischen Kunstwerkes zurückgezogen [hat]“; Habermas: Die Moderne, S. 185; zu Adornos Verständnis der Autonomie vgl. Kleesattel, Ines: *Ästhetische Distanz. Kritik des unverständlichen Kunstwerks*, in: Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. *Emanzipatorische Praxis denken*, hg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger, Wien 2014, S. 63-93, hier S. 75ff.

⁵⁹ Adorno: Warum ist? S. 830.

⁶⁰ Hansen-Löve: Formalismus, S. 75.

⁶¹ Ebd., S. 75, meine Hervorhebung.

gesellschaftliche und ökonomische Forcierung des befreienden „Selbstauftrags“ bedingt nicht nur die Herausbildung der Sphäre der Kunstkritik, sondern auch die der Selbstinterpretation, die sich entweder innerhalb des Kunstwerks oder paratextuell niederschlägt. Der so entstandene personelle, institutionelle und ästhetische Konnex des „analytisch-interpretativen“ und „synthetisch kreativen Akt[s]“ hat sich – so die Annahme – mitunter weiter dynamisiert, sodass in dem Bereich der Diskurs-Kunst die Grenzen weiter erodiert sind:⁶² Interpretatorischer und kreativer Akt, und das heißt auch Institution und Subjekt, bilden einen immer engmaschiger gestrickten Zusammenhang aus, in dem die eine Ebene nicht unabhängig von der anderen bestehen kann.

Dieses horizontal verlaufende und immer enger gestrickte Spannungsverhältnis zwischen Para- oder Metatext und Text ist konstitutiv für einen Bereich der zeitgenössischen, sich tendenziell als politisch und aktivistisch verstehenden Kunst(textproduktion). Mithin drückt sich in ihr ein Bedürfnis nach Radikalität, Kritik, Widerständigkeit, kurz: einer Möglichkeit des Eingreifens in den Ablauf der Verhältnisse aus, die den Einzelnen angesichts der andauernden Krisenerfahrung als hoffnungslos, als unüberschreitbar entgegentreten. Gegenüber diesem Bedürfnis ist die Konsequenz des politischen Anspruchs, so Jacques Rancière, oft genug, dass „die Kunst und die Politik sich gegenseitig verschwinden lassen“ – und zwar ausgerechnet – oder doch ironisch? – „im Namen ihrer Vereinigung.“⁶³ Heterogenität schlägt um in Homogenität, totale Vermittlung in Unmittelbarkeit, Prozess in Affekt, die verselbstständigte Verkettung von Signifikanten in Referenz.⁶⁴ In der Assimilation eines Kunsttexts an den zu subvertierenden Gegenstand, ist damit immer schon die Gefahr des Umschlagens in die Identifikation- und damit der Perversion der Subversion gegeben: Das programmatische Spiel des Texts droht dann nicht länger Spiel zu sein, sondern ernst zu werden, wenn das *positive*, identifizierende Moment zu der *negativen* Vertextung hinzutritt.⁶⁵ Die Schwierigkeit des subversiven Spiels besteht

⁶² Ebd.; Hansen-Löve beschreibt hierbei der „Rückkoppelungsprozeß von wissenschaftlicher und künstlerischer Modellbildung“, insbesondere der Avantgarde der 10er und 20er Jahre. Eine Analyse des synchronen Rezeptionszusammenhangs, der sich zwischen Jelinek und den Institutionen der Literaturwissenschaft und Literaturkritik herausgebildet hat, ist hier nicht als Ganzer einzuholen, soll aber punktuell an der Rezeption des *bühnenessays* aufgezeigt werden.

⁶³ Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig, hg. und übersetzt von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008, S. 34.

⁶⁴ Zur letzten Antithese siehe Greenberg, Clement: Avant-Garde and Kitsch [1939], in: Ders.: Art and Culture. Critical Essays, Boston 1961, S. 3-22, hier S. 15.

⁶⁵ Hansen-Löve, Poetik des Minimalismus, S. 146; das nur scheinbar paradoxe Umschlagen des totalen, alles unterwandernden und dekonstruierenden autonomen Spiels in die totale Identität und die darin gegebene Drohkulisse erfasst Hansen-Löve auf semiotischer Ebene im Übergang von Moderne zur Postmoderne: „Während in der Moderne (gerade in der frühen) die Mode noch als

in der Gefahr, dass es an diesem Punkt an die Stelle der Umstülpung nicht mehr nur die ironische Verdopplung – und das heißt die Rationalisierung der Verhältnisse – zu setzen droht, deren Subversion zu versuchen es angetreten ist.

Jelinek ist sich diesem Spannungsverhältnis bewusst – steht aber nicht schon außerhalb von diesem in einer Ästhetik, die von der Spannung zwischen Kunst und Politik, Text und Paratext enthoben wäre: Mithin erklärt die Autorin beziehungsweise eine ihrer Text-Masken das Scheitern oder Ungenügen der Kunst zu einem zentralen Schauplatz des *bühnenessays* und setzt es gleichsam als oberste Prämisse der ihren Texten poetologisch beigelegten „Gebrauchsanweisung“. (Z. B. RG, S. 81f, 88, 114, 192) Aber nimmt dieses Spannungsverhältnis- und vor allem die mit ihm in die Welt gesetzte Paratext-Produktion Rücksicht auf dessen poetologische und ironische Reflexion? Und inwiefern unterliegt auch die poetologisch-ironische Reflexion selbst der Spannung, insofern in ihr Subjekt und Institution, Selbstinterpretation und Literaturwissenschaft in einem – hoch spezialisierten – Rezeptions-Produktions-Zusammenhang stehen?

1.5. Kunst, Politik und Rezeption

Mit der in den primären Status gehobenen sekundären Ebene des im Kunstwerk gegebenen Spannungsverhältnisses korrespondieren im Fall des *bühnenessays* Teile einer Rezeption, die, so affirmativ, „die semantische Entleerung des Prätextes akzentuier[en]“, im selben Moment allerdings versucht sind, diese Entleerung mit eigenen, von außen herangetragenen Bedeutungsgehalten aufzuladen.⁶⁶ So tritt der, wiederum affirmierten, „Destabilisierung“ von polysemen „Sinnstrukturen“, und das heißt die Überantwortung in den Un-Sinn, die Re-Stabilisierung der in ihm zunächst als destruiert erscheinenden Sinnstrukturen gegenüber. Un-Sinn ist dabei nicht zu verwechseln mit Sinnlosigkeit und damit der Abwesenheit von Sinn. So scheint in diesem paratextuell indizierten Umschlagen des paradox *negativ* sinnhaften Un-Sinns in *positiven*, text-externen Sinn, eine Spannung zwischen der konstruktiven Einverleibung der Prätexte durch den Text und dem darin zum Angebot an das ästhetische Widerstandsbedürfnis zurechtgemachten Materials zu bestehen.

Metapher einer Selbststilisierung (eines Lebens-Stils oder einer Habitualisierung von Gesten) fungierte und damit einen innovativen Schock- und V-Effekt garantierte, ist in der P-Moderne die Mode *a l l e s*, d.h. das gesamte Kultur- und Kunst-Spiel wird metonymisch zu einem Teil der Mode, ja mehr noch: mit dieser identisch. *Das Allegorische dieser Trans-Formation kippt auf paradoxale Weise um in Identitäten*. Gleiches gilt aber für das Spielerische überhaupt: Es gibt nur mehr das Spiel, das Spiel hat alles verschluckt [...].“ Ebd. S. 145, meine Hervorhebung.

⁶⁶ Vogel: Intertextualität, S. 51f; vgl. ebenso Degner: unmögliche Ästhetik, S. 24.

Dieses Umschlagen zeichnet sich bereits auf einer heuristischen Ebene ab. So wird in einem Beitrag aus dem *Jelinek-Handbuch* (2024) exemplarisch die arrangierte Zitatensammlung aus Wagners *Ring* als „Ausgangspunkt für eine umfassende Kapitalismuskritik“ des *bühnenessays* deklariert.⁶⁷ Zwischen intertextuell konstruiertem Un-Sinn und Widerstandsbedürfnis stellt sich, das bemerkt Gerhard Scheit in seiner Studie über die *Kritik des politischen Engagements*, in Bezug auf Jelineks Kunsttexte ein „*Dilemma der Rezeption*“ ein.⁶⁸ Trifft dieses zwar nicht nur auf die Rezeption Jelineks zu, entäußert es sich hier aber „in ganz besonderer Weise“, insofern ihre Kunsttexte „gleichermaßen als Paradebeispiel politischen Engagements wie als bevorzugtes Objekt poststrukturalistischer Analyse betrachtet w[erden].“⁶⁹ Textuelle Über-Vermitteltheit und das analytische Bedürfnis nach politisch-engagierter Unmittelbarkeit – hier zunächst der „umfassenden Kapitalismuskritik“ –⁷⁰ kollidieren als performativer Widerspruch innerhalb der Rezeption und verweisen auf das Problem der Form des Texts, die hier schwierig wird.

Widersprüchlich wird der selbstreflexive Zusammenhang zwischen analytischem und kreativ-konstruktivem Akt, insofern die notwendig implementierte, gleichsam arbeitsteilig organisierte Interpretation des Kunsttexts „die Bestimmung des intendierten Kontextes bzw. Wahrnehmungshintergrundes“ des Kunsttexts überhaupt *begründet*: Dadurch, dass dieser „Wahrnehmungshintergrund“ eben derjenige der gesellschaftlichen Verhältnisse ist, verselbstständigt dieser sich gegenüber der Interpretation, sodass die Grenzen davon betroffen sind, endgültig destruiert zu werden.⁷¹ Der Wahrnehmungshintergrund ist darin widerspenstig gegen die Ironie, dass er in ein und demselben Moment ihr notwendiger *Gegenstand* und ihre *Bedingung* ist. Seine eigene Dynamik und damit die der kapitalistischen Vergesellschaftung ist nicht *a priori* als erkennbare gegeben: Die Gesellschaft als der für die ironische Form konstitutiver

⁶⁷ Hayer, Björn: Musik, in: *Jelinek-Handbuch* [2024], S. 404-410, hier S. 406; vgl. Schößler Franziska: Die Kontrakte des Kaufmanns; Rein Gold, in: *Jelinek-Handbuch* [2013], S. 198-203, insb. S. 202; in der Frage „Ob sie [die Subversion] eine subversive Wirkung entfalten oder nicht“ verweist auch Weirauch auf die Rezeption als Maßstab; Weirauch: „Gegen Ironie sind Sie machtlos“. S. 34.

⁶⁸ Scheit, Gerhard: *Kritik des politischen Engagements*, Freiburg/Wien 2016, S. 652, meine Hervorhebung.

⁶⁹ Ebd.

⁷⁰ Oder doch einer „fulminante[n] Kapitalismuskritik“? So oder so: was eine derartige Kritik sein soll, und worin sie bestehen soll, bleibt Geheimnis des Autors beziehungsweise der Autorin; Sternburg, Judith: Der Hort der Niegelungenen, in: *berliner-zeitung.de*, 2013. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/elfriede-jelinek-rein-gold-der-hort-der-niegelungenen-li.1015943>. (10.10.2024).

⁷¹ Hansen-Löve: *Formalismus*, S. 75.

Wahrnehmungshintergrund setzt die ihn *bedingende* und *formende* Interpretation zugleich *voraus* – dieses ist mit jenem vermittelt. Dadurch herrscht in dieser Gesellschaft eine doppelte Interpretation vor, dass Jede/r darauf verwiesen ist, sich dem Vorgefundenen anzupassen und darin gezwungen ist, die vorherrschenden Verhältnisse – bewusst oder unbewusst – ins eigene Denken und Handeln zu *verdoppeln*.⁷² Individuelles Engagement bedeutet zwar die Reflexion dieses Zusammenhangs, nicht aber schon „[d]er unermüdlichen geistigen Verdopplung dessen, was ohnehin ist“, etwas entgegensetzen oder diese aufheben zu können.⁷³ Es ist, wie zu zeigen sein wird, diese *Verdopplung*, die den für die Ironie konstitutiven Horizont überhaupt ausmacht, der zugleich formal selbst eine solche Verdopplung vollzieht. Als Interpretation einer – mithin unbewussten – Interpretation drohen die Ironie und ihre Rezeption immer schon widersprüchlicher zu werden, als ihnen lieb sein kann.

1.6. Die Schwierigkeit des „bühnenessays“ als Frage an den „bühnenessay“

Dahingehend kann die Frage zugespitzt werden: Kann ein Kunsttext im selben Moment seine Mitteilungsfunktion bis an den Rand der Unkenntlichkeit destruieren *und* darin eine Interpretation seines Inhalts ausdrücken? Inwiefern wird das von ihm gewollt? Aber vor allem: Kann an den Anspruch einer subversiven Kritik der Verhältnisse durch die Literatur überhaupt derselbe Maßstab angelegt werden, den sie vermittelt formaler Selbstreflexion an sich selbst richtet – oder doch zumindest zu richten scheint? Oder bewegt sich die derart formulierte Frage von vornherein in dem konstruktiven Bereich eines Abstellgleises und damit schon gar nicht mehr?

Wie also stoßen Form und Inhalt des Kunsttexts mit der sich abzeichnenden Intention der ironischen, formal vielfach vermittelten und andauernd karikierenden Autorinneninstanz und damit letztlich Kunst und Politik zusammen – oder wird diese durch jene überfrachtet? Oder, wenn das der Fall ist: Zu welchem Grad ist diese Überfrachtung wiederum eine intendierte, sich negativ verdoppelnde und damit selbstreflexive, sodass die

⁷² „Wer sich für einen bestimmten Zweck engagiert, erfährt, wenn er sich nicht dumm machen lässt, stets aufs Neue, in welcher Weiser er vom Souverän der Zwecklosigkeit, vom Selbstzweck des Kapitals, längst engagiert ist und schließlich doch nur dessen Sache betreibt.“ Ders.: Kritik des Engagements, S. 675; einzig darin, „sich nicht dumm machen“ zu lassen angesichts der Ohnmacht, und dumm machen lassen hieße mitzuwirken beim nächsten Pogrom, besteht für Scheit zunächst die Rolle des Engagements; vgl. ebd., S. 676, S. 679.

⁷³ Adorno, Theodor W.: Gesellschaft [1965], in: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 8, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 2003, S. 9-20, hier S. 18.

Selbstinterpretation greift? Wenn der Text selbst – zwischen Essay und Kunsttext, zwischen Dialog und Monolog, zwischen Intertext und Textfläche – die Schwierigkeit der Ironie beschreibt, dann besteht die Möglichkeit, dass er durch sie hindurch auch über sie hinausgeht: Kann ein *emphatischer*, kritischer Begriff der Ironie, auf den Jelinek paratextuell wiederholt explizit rekurriert, sich hierdurch entfalten? Oder zersetzt der Zusammenhang von Politik und Kunst sich selbst in diesem Versuch, sodass er als zur Diskurs-Kunst tendierender Kunsttext hinter die programmatische Subversion zurückfällt, die ihm zugleich von außen zugesprochen – wenn nicht im Scheinwerferlicht der Aktualität aufgezwungen wird?

Der Versuch, einer Antwort auf diese Frage näherzukommen vollzieht zunächst einen Schritt zurück, mit dem Vertrauen darin, dass „auch im Altbekannten das unerwartete steckt“:⁷⁴ Der Ironiebegriff soll hier (2.) mit – dem üblichen Verdächtigen der Ironietheorien – Sokrates als dialektischer lanciert werden. Erst wenn dieser Schritt rückwärts nicht nur in die Genese der Ironie, sondern dahingehend in die *Schwierigkeiten der Ironie* und damit in den Zusammenhang von Gesellschaft, Sprache und Ideologie befragt worden ist, soll zum *bühnenessay* zurückgekehrt werden.⁷⁵ In ihm macht sich (3.) die Ironie in dem Formzitat des Essays geltend, das in sich auch den Zusammenhang von Krise und Kritik trägt, insofern die Ironie hier als neo-, oder post-avantgardistisches Verfahren, die für die historische Avantgarde scheinbar noch gangbaren formalen Möglichkeiten noch einmal abrufte und befragt. Darin bilden Montage und Ironie ein prekäres Verhältnis aus, das den Nexus der Analyse des *bühnenessays* ausmacht. Dann kann (4.) die Form des *bühnenessays* mit dem Inhalt einerseits, dem Material und sich daraus ergebenden Gehalt andererseits konfrontiert werden. Schließlich kann (5.) der engagierte Anspruch des Texts mit dessen Rezeption in Bezug gebracht werden.

⁷⁴ Agnoli: Subversive Theorie, S. 16.

⁷⁵ Dem begriffshistorischen Sprung der dabei vollzogen wird kommt der Nexus der Sprache zu, der in den mehr als zweitausend Jahren, die zwischen *Apologie* und Jelineks Schreiben liegen, nicht mehr derselbe ist. Darin liegt die Bedingung einer nicht nur – rhetorisch – in die Kunst integrierten Ironie, sondern der Ironie als entfalteter, ästhetischer Form, wie sie im *bühnenessay* gegeben ist. So entsteht in der „deutschen Romantik [...] ein neues Verständnis von Sprache. Sie erscheint nun nicht mehr als Repräsentation einer präexistierenden Realität, sondern als Mittel, um Regeln neu schreiben und neue Aspekte der Welt eröffnen zu können.“ Kunst wird zunehmend von ihren mimetischen Formen gelöst und in antimimetische überführt. In dieser „Bewegung weg von Kunst als Nachahmung hin zur Kunst als Offenbarung oder Mitteilung“ ist mitunter „eine ganz bestimmte Auffassung des Wahrnehmens und Sprechens“ gegeben, in der die Sprache selbst als Gegenstand in den Vordergrund tritt. Diese Selbstreflexion der Sprache, wie sie sich ästhetisch, aber ab dem 18. Jahrhundert auch sprachphilosophisch herauszubilden beginnt, ist die Bedingung der Reflexion der Sprache im selbstreflexiven, avantgardistischen und ironischen Schreiben; Schober, Anna: *IRONIE, MONTAGE, VERFREMDUNG. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie*, Paderborn/München 2009, S. 118.

2. Der lange Weg der Ironie

Die Simplizität, die das Konzept der Ironie auf den ersten Blick ausstrahlt – der Ausdruck eines Gegenstands oder Sachverhalts durchs Gegenteil – muss verworfen werden, wenn das Konzept mit dessen zweitausendjähriger Genese konfrontiert wird. Ironie ist eine „Potenz“, so Waltraud Pippich, die als „eigentümliche anthropologische Konstante“ gelten kann und gleichzeitig die andauernde Aushandlung von Spannungen in sich einschließt.⁷⁶

In der griechischen Antike fällt die ironische Aussage oder Haltung zunächst nicht mit der begrifflichen Reflexion oder Bestimmung der Ironie oder dessen theoretischer Reflexion in eins.⁷⁷ Als *eiron* betritt das, was einmal unter den Begriff der Ironie fallen soll, um 423 v. u. Z. die Bühne: In Aristophanes *Wolken* findet sich die Figur des *eiron*, der der sich verstellende „Heuchler“ ist.⁷⁸ In den Dialogen Platons, den ersten schriftlichen Darstellungen in der Genese der Ironie, findet sich die ähnlich konnotierte Verbform „*eironeuesthai*“ und das Adjektiv „*eironikos*“, die eine Haltung einer Person gegenüber einer anderen bezeichnen.⁷⁹ Hierbei wird die Ironie unter dem Vorwurf der Verstellung aufgefasst, die sich in der bekannten Proklamation Sokrates‘ (469-399) ausdrückt, zu wissen, dass er nichts weiß.⁸⁰ Dabei ist entgegen der des Öfteren proklamierten, einseitigen semantischen Fixierung einer *absichtlichen Täuschung* durch die *eironeia* des im Denken überlegenen Sokrates‘ zunächst an Gregory Vlastos Begriff der „complex irony“ anzuschließen. Wo sich nach Vlastos der formal zur Dissimulation tendierende Charakter der Verstellung in einer „simple irony“ erschöpft, in der das *Gesagte* nicht identisch mit dem *Gemeinten*, und so

⁷⁶ Pippich, Waltraud von: Ironie in der Antike, in: Im Gewand der Tugend. Grenzfiguren der Aufrichtigkeit, hg. von Simon Bunke und Katerina Michaylova, Würzburg: 2017, S. 17-41, hier S. 17; die neuste Facette dieses Aushandlungsprozesses ist das *Phänomen der Postironie*, siehe exemplarisch: Where Are We Now? - Orientierungen nach der Postmoderne, hg. von Sebastian Berlich u.a., Bielefeld 2022.

⁷⁷ Vlastos etwa spitzt diese Unterscheidung – bis ins provokant Überhistorische – zu: “The use of irony, as distinct from reflection on it, is as old as the hills.” Vlastos, Gregory: Socrates. Ironist and moral philosopher, [1991] 3. Auflage Cambridge 2007, S. 27, Fußnote.

⁷⁸ Pippich: Ironie, S. 18, vgl. Dabei ist es – wenn auch nicht mehr – ein schöner Zufall, dass die Geschichte der Ironie ihren Anfang nicht nur auf der Bühne nimmt, sondern auch den Gegenstand der Schulden, mit dem zu untersuchendem *bühnenessay* Jelineks teilt. Zum Begriff der Verstellung: Westermann, Hartmut: Ironie, in: Platon Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christoph Horn, Jörn Müller und Joachim Söder, 2. Auflage Stuttgart 2017, S. 303-306, hier S. 303.

⁷⁹ Pippich: Ironie, S. 19 und Fußnote; ein prominentes Beispiel findet sich in Platon: Symposium, in: Ders. Sämtliche Werke. Band 2, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, hg. von Ursula Wolf, S. 37-103, hier 218d-e217a.

⁸⁰ Platon: Apologie des Sokrates, in: Ders. Sämtliche Werke. Band 1, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, hg. von Ursula Wolf, Hamburg 1994, S. 11-44, hier. 21d, vgl. 22c-d; Seitenzahlen werden im Folgenden hinter den zitierten Stellen in Klammern angegeben.

gesehen falsch ist, ist die Äußerung einer „complex irony“ *widersprüchlich*: falsch und wahr in einem, das Gesagte *ist und ist nicht* das Gemeinte.⁸¹

Eine erste begriffliche Reflexion erfährt das Phänomen der Ironie etwa 400 Jahre später in Quintilians Rhetorik-Lehre, der *Institutio oratoria*, in der dieses nicht länger auf die bloß intendierte Verstellung der „*eironeia*“ verengt bleibt, sondern es einer Klassifikation seiner rhetorischen Merkmale unterzogen wird. Dem Primat der Täuschungsabsicht tritt nun die Untersuchung der in der Rede enthaltenen Ironiesignale gegenüber, die als Index des vom Gesagten abweichenden Gemeinten begriffen werden. Dabei fallen diese noch ausschließlich unter die Betrachtung der Redefigur, nicht aber einer Poetik.⁸² Quintilian vollzieht dann eine Trennung von Trope und Wortfigur der Ironie, wobei er die Wortfigur als „Gesamtabsicht“ exemplarisch mit der Person des Sokrates identifiziert und sie gegen die tropische Form abgrenzt.⁸³ Gegen diese Trennung zwischen dem als Trope gefassten ironischen „Wort“, das ein *einzelnes Gesagtes* einem *einzelnen Gemeinten* gegenüberstellt und der Konzeption eines idealtypischen ironischen „Leben[s]“, wendet sich Pippich.⁸⁴ Diese hält die sich letztendlich in der Gegenüberstellung von zwei Wörtern erschöpfende Vorstellung von Ironie für eine unzulässige Abspaltung der unter die Trope fallenden Konzeption der Ironie von dem Zusammenhang des Gesprochenen. Der Zusammenhang wird durch die singular auftretende Wendung immer schon affiziert, sodass die Reduktion der Ironie auf die tropische Form einer Verkürzung des Verfahrens gleichkommt. Schon in dieser frühen Klassifikation des Phänomens stellt sich somit eine Spannung zwischen Einzelem und Allgemeinem heraus, die in der Genese der Ironie nicht nur innerhalb des pragmatischen Bereichs der Sprache, sondern auch im Kunsttext auftritt.

Weiterzuführen ist Pippichs Einspruch dann dahingehend, dass ein wesentliches Moment der Ironie in der rhetorisch informierten und konkret-singulären Äußerung-, und

⁸¹ Den Begriff entwickelt Vlastos über die Interpretation der Rede des Alkibiades in Platons *Symposion*, in der dieser Sokrates als einen Menschen bezeichnet, „der in allem unwissend ist und nichts weiß, wie er sich ja immer *anstellt*.“ Und: „Er hält vielmehr alle diese Dinge für nichts wert und uns für nichts und *verstellt* [*eirōneuomenos*] sich nur gegen die Menschen und treibt *Scherz* mit ihnen sein Leben lang.“ Platon: *Symposion*, S. 216e-d, meine Hervorhebung.

⁸² Quintilianus, Marcus Fabius: *Institutionis Oratoriae* [91], hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975, Kap. VII, S. 54: „Zu der Art von Allegorie aber, in der das Gegenteil ausgedrückt ist, gehört die Ironie. [...] Diese erkennt man entweder am Ton, in dem sie gesprochen wird, oder an der betreffenden Person oder am Wesen der Sache; denn wenn etwas hiervon dem gesprochenen Wortlaut widerspricht, so ist es klar, daß die Rede etwas Verschiedenes besagen will.“ Siehe hierzu Behler, E.: Ironie, in: *Historisches Wörterbuch der Rhetorik*, Band 4, hg. von Gerd Ueding, Tübingen 1998, S. 599-623, hier S. 603.

⁸³ Quintilian: *Institutionis*, IX, 46.

⁸⁴ Pippich: Ironie, S. 39; ebenso Hutcheon: *Irony's edge*, S. 2.

das heißt, in der *mechanischen Aneinanderreihung* von isolierten – mit Vlastos: „simplen“ – Gegensatzaussagen abgespalten wird. Ironie, das soll im Folgenden gezeigt werden, geht in keiner beliebig anwendbaren Rede- oder Texttechnik auf, die letztlich die objektiv-soziale Modalität der Sprache unter den Tisch fallen lässt.⁸⁵ In einer mechanischen Anordnung der Ironie-Elemente sind, so kann mit Michail Bachtins Begriff des (ästhetisch) Mechanischen ausgeführt werden, „[d]ie Teile eines solchen Ganzen [...], wenngleich sie nebeneinander liegen und einander berühren, einander in sich selbst fremd“, also ohne den Zusammenhang einer „inneren Einheit“.⁸⁶ Ironie wäre in dieser Form der mechanischen Anwendbarkeit, das streicht Søren Kierkegaard in seiner Dissertation *Über den Begriff der Ironie* (1841) analog heraus, nur „an einem einzigen Punkt im Gedicht zugegen [...]“.⁸⁷ Oder an vielen einzelnen Punkten des Texts, die der konstruktiven Formeinheit des Texts aber abstrakt gegenüberstünden. Ironie wäre eine reduzierte, die nicht über sich selbst hinausgehen könnte und deren Subtext jeweils als unmittelbar gegebener erscheinen und somit einen nur partikularen Allusionshorizont voraussetzen würde. Entgegen einem solchen Verfahren der nur äußerlich zusammenhängenden Kombination von jeweils in Gegensatzkonstruktionen enthaltenden Bausteinelementen, soll hier vielmehr das wesentliche Moment der Ironie auf der Ebene der Vermittlung untersucht werden. Diese Vermittlung ist der Ironie in der Spannung zwischen Gesagtem und Gemeintem inhärent. Darin kommt wesentlich die Dimension eines *Allgemeinen* zum Tragen. Dieses Allgemeine *ermöglicht* und *strukturiert* wechselseitig die Ironie, es verleiht ihr ihren besonderen, mithin kritischen Charakter beziehungsweise ihre Form, bedingt sie aber ebenso – und zwar negativ: Die Differenz zwischen Gesagtem und Gemeintem, transitiver Mitteilung und argumentativen Schluss, Material und Gehalt verweist mit Aage Hansen-Löve je auf ein Verhältnis, das „das *gesamte*

⁸⁵ In der klassischen Terminologie Ferdinand de Saussures betrifft das die Modalitäten von *parole* und *langue*; siehe Ders.: *Grundfragen der Allgemeinen Sprachwissenschaft*, hg. von Charles Bally und Albert Sechehaye, übers. Von Hermann Lommel, 2. Auflage Berlin 1967, S. 16ff; vgl.

Hutcheon, Linda: *Irony's edge. The theory and politics of irony*, London 1994, S. 60, die hier gegen eine „theory of irony as simply logical contradiction on the level of the word“ argumentiert.

⁸⁶ Bachtin, Michail M.: *Kunst und Verantwortung* [1919], in: Ders.: *Die Ästhetik des Wortes*, hg. von Rainer Grüber, Frankfurt am Main 1979, S. 93-95, hier S. 93.

⁸⁷ Kierkegaard, Søren: *Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates* [1841], in: Ders. *Gesammelte Werke und Tagebücher*. Band 21. *Über den Begriff der Ironie*, 31. Abteilung, übers. Emanuel Hirsch, Simmerath 2004, S. 329; vgl. Allemann, Beda: *Ironie als literarisches Prinzip*, in: *Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann et al.*, hg. von Albert Schaefer, München 1970, S. 11-39, hier S. 18; wobei Allemann das Argument syntaktisch eine Stufe höher Ansetzt: „Literarische Ironie in einem anspruchsvollen Sinn kann sich niemals auf das Ironische einzelner Sätze beschränken.“

historisch, sozial und ideologisch determinierte synchrone System einschließt [...].⁸⁸ Abseits von diesem sich gesellschaftlich wie symbolisch konstituierenden Verhältnis, das als Wahrnehmungsbedingung den Allusionshorizont des ironischen Subtexts ausmacht, so kann mit Hansen-Löve ausgeführt werden, „ist der ironische Text weder definierbar noch wahrzunehmen,“ das heißt nicht dechiffrierbar.⁸⁹ Der ironische Gehalt des Texts geht entweder unter oder wird, etwa indem der *weichen* rhetorischen Form eine semantisch *feste* Bedeutung zugeschrieben wird, missverstanden. Er kann weiterhin unmittelbar der *Intention* einer Autoren- oder Sprecherinstanz zugeschrieben und in ihr dahingehend verdinglicht werden, dass der Gehalt des Subtexts aus dem kulturellen, symbolischen und sprachlichen System herausgelöst und einseitig im Subjekt fixiert wird. Dabei kann, wie noch zu sehen sein wird, das relativistische Herauslösen einer unterstellten Absicht der ironischen Aussage dazu dienen, die Allusion auf etwas – strukturell oder genetisch – Vorausgesetztes, das die Reflexion herausfordert, abzuwehren. Schließlich kann die symbolische Konstitution des ironischen (Sub)Texts dadurch *selbst* problematisch werden, dass das Verhältnis des sprachlichen Systems mithin nicht *nur* den Allusionshorizont vorgibt, sondern auch die Bedingung der Ironie und des ironischen Subjekts selbst erst hervorbringt: Ihr sowohl einen *Rahmen setzt als auch die Möglichkeit, über diesen hinauszugehen, gibt*. Die Spannung zwischen Setzung und Überschreitung prozessiert auf verschiedenen Ebenen des Texts. In dieses spitzt die Spannung sich zu der zwischen *Identität und Kritik* zu, wobei Text und Subtext nicht nur miteinander korrespondieren, also in ein Verhältnis von Form und Inhalt, Konstitution und Konstruktion eingehen, sondern sich – und damit deren Subjekt – gegenseitig zu destruieren drohen.

An den von Kierkegaard hervorgebrachten Einspruch gegen die Reduktion der Ironie anschließend, kann in diesem Zusammenhang auch Walter Benjamins in der Auseinandersetzung mit *Dem Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik* (1920) entstandenen Ironiebegriff angeführt werden. Benjamin geht von der Schwierigkeit der Integration der „verschiedenartigen Elemente in einem Begriff ohne Widersprüche“ aus.⁹⁰ Im Versuch, die Elemente der Ironie zu differenzieren, vollzieht Benjamin eine Trennung des Begriffs der Ironie, die diese in „Stoff-Ironie“ und „Form-Ironie“ zerfallen lässt – in geniehafte *Intentionalität* einerseits und das konstruktive Verfahren einer *reflexiven*

⁸⁸ Hansen-Löve: Formalismus, S. 34, meine Hervorhebung.

⁸⁹ Ebd.

⁹⁰ Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1920], in: Ders. Gesammelte Schriften I.I, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 7-123, hier S. 81.

Darstellungsform andererseits: „Diese beruht auf einem Verhalten des Subjekts, jene stellt ein objektives Moment am Werke dar.“⁹¹ Benjamin grenzt die Form-Ironie dann weitergehend dadurch von der Stoff-Ironie ab, dass er Stoff-Ironie als anwendbares Verfahren bestimmt, das in der dominierenden Haltung eines Subjekts gerade aus der Form des Kunstwerks herausbricht: Dagegen ist „[d]ie formale Ironie [...] nicht, wie Fleiß oder Aufrichtigkeit, ein intentionales Verhalten des Autors. Sie [...] muß als objektives Moment im Werke selbst gewürdigt werden.“⁹² Als solches Moment kommt der Ironie als reflexive Darstellungsform des Kunstwerks, die im selben Moment Kritik, das heißt Destruktion desselben ist, eine Schwierigkeit zu, die Benjamin pointiert: „Sie stellt den paradoxen Versuch dar, am Gebilde noch durch Abbruch zu bauen [...]“.⁹³ Das Kunstwerk reflektiert sich durch das konstruktive Verfahren der Form-Ironie hindurch. In dieser Form ist es einerseits, so Hansen-Löve, autonomes, absolutes „Reflexionsmedium“, das „Kritik und Poesie“ zugleich ist und nicht erst darauf wartet, dass die Kritik von außen subjektiv an das (romantische) Kunstwerk herangetragen wird.⁹⁴ Andererseits, und hier kommt die Widersprüchlichkeit der Integration der sich gegenseitig widerstrebenden, damit in Desintegration befangenen Elemente der Ironie zum Tragen, artikuliert die reflexive Form-Ironie sich im kritischen Moment als Desillusionierung des selbstreferenziellen Kunstwerks, das sie strukturiert. So erklärt Paul de Man in seinem Aufsatz *The Concept of Irony* die letztlich geschichtsphilosophisch getriebene Negativität der Bewegung des ironischen Kunstwerks in Anschluss an Benjamin: „which undoes the form by analysis, which by demystification destroys the form [...]“.⁹⁵

Wiederum gegen dieses Kaprizieren des Ironiebegriffs auf die sich gleichsam aus sich selbst heraus produzierende, subjektlose Form-Ironie und die konsequente „Herabminder[ung]“ der Stoff-Ironie auf das Moment des Subjektivismus, hebt Hansen-Löve den „primäre[n] Schaffensakt“ und die „Rezeption“ hervor und gliedert sie in einer werkkonstitutiven Logik *vor* der „sekundären (reflektiven)“ Form-Ebene des Kunstwerks an.⁹⁶ Im Folgenden soll noch einmal hinter diesen Zusammenhang von Künstler und

⁹¹ Ebd., S. 84.

⁹² Ebd., S. 87; von der spezifischen Lagerung der romantischen Ironie, explizit der Friedrich Schlegels, soll hier zunächst abgesehen werden und stattdessen – in der Linie Sokrates-Marx/Adorno-Jelinek – versucht werden die historischen Wirren des Ironie-Begriffs in einer anderen Richtung zu abstrahieren.

⁹³ Ebd.

⁹⁴ Hansen-Löve: Formalismus, S. 36.

⁹⁵ De Man, Paul: *The Concept of Irony* [1977], in: Ders.: *Aesthetic Ideology*, hg. von Andrzej Warminski, Minnesota 1997, S. 163-185, hier S. 182.

⁹⁶ Hansen-Löve: Formalismus, S. 37 Fußnote.

Kunstwerk, Subjekt und Objekt, Intention und Kritik zurückgegangen- und versucht werden, einen dialektischen Ironiebegriff zu fassen zu bekommen, der diesen „primären“ Charakter und damit die subjektive Intention mithin als Bedingten weiß und noch einmal die Frage nach dem Verhältnis von Intentionalität und Darstellungsform stellen soll. Allerdings nicht ohne, dass damit Hansen-Löves Einwand gegen ein voreiliges Auflösen des Subjekts in der Form und Benjamins, wenn auch zurückhaltende Würdigung der Intention „als Äußerung einer stets lebendigen Opposition gegen herrschende Ideen“, das heißt als immer auch – wie immer idiosynkratisch motiviertes – individuelles Moment abstrakt negiert werden können.⁹⁷

Dabei soll gezeigt werden, dass die Schwierigkeit der Ironie die Unterscheidung von Form und Intention zu differenzieren, als Verhältnis von *Besonderem und Allgemeinem* dargestellt werden kann. Um die Schwierigkeit dieser Unterscheidung weiterzudenken und so mit ihr über sie hinauszugelangen, soll zuerst ein Schritt zurück an eine der Urszenen der Ironie versucht werden: Platons *Apologie* des Sokrates.

Mitunter hebt die Geschichte der Ironie mit der Inschrift des delphischen Orakels an, das den Ausgangspunkt für Sokrates (Selbst-)Befragung ausmacht: „Erkenne dich selbst“. Ironie ist – und bleibt – durch diesen Spruch verstrickt mit dem *Aufstieg und den Fall des Individuums*:

Die Idee des Menschen als eines Unteilbaren, also identischen [...] ist eine historisch-gesellschaftliche Kategorie: die gesellschaftliche und anthropologische Utopie des Menschen, der sich seiner selbst und seiner Verhältnisse bewußt, der mit sich *identisch*, also frei von heteronormen Zwängen und darum vernünftig ist.⁹⁸

Und doch muss diese Verstrickung relativiert werden, sofern die sokratische Form der „Selbst- und Welterkenntnis“ hier nicht auf der erst in der Epoche des Liberalismus maßgeblichen, vernunftgeleiteten Form der Trennung – von Subjekt und Objekt, Besonderem und Allgemeinem, Individuum und Gesellschaft – basiert, sondern zunächst als Ausdruck göttlicher Weisheit erscheint. (Vgl. *Apologie*, 31d) In dieser besteht noch keine Trennung zwischen Individuum und Gesellschaft. Vielmehr besteht eine mimetische Einheit von Einzelem und *gemeinschaftlichen* Allgemeinen, in der die Welt als eine

⁹⁷ Benjamin: Der Begriff der Kunstkritik, S. 82.

⁹⁸ Stapelfeldt, Gerhard: *Aufstieg und Fall des Individuums. Kritik der bürgerlichen Anthropologie*, Wien/Freiburg 2014, S. 13, Hervorhebung im Original; vgl. auch die im Futur gehaltene Ausführung Max Horkheimers im Kapitel „Aufstieg und Niedergang des Individuums“ (in Ders.: *Zur Kritik der instrumentellen Vernunft* [1947], in: Ders. *Gesammelte Schriften*, Band 6, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt am Main 1991, S. 21-165, S. 142:) „Das vollentwickelte Individuum ist die Vollendung einer vollentwickelten Gesellschaft.“

„kosmologische Totalität“ erscheint, der gegenüber sich der einzelne Mensch nicht als getrennter wahrnimmt und die in dieser Form keine objektivierbare, subjektiv zu begreifende Welt ist.⁹⁹ Wiederum scheint auch in dieser konkret-sinnlichen Welteinheit ein Bruch zwischen Subjekt und Objekt bereits vorhanden – wenn auch noch nicht in der Form der Individualität gegeben zu sein: „bestünde eine unmittelbare Welteinheit, in der der Mensch differenzlos aufginge, [...] – es wäre *keine* Weise von Individualität möglich.“¹⁰⁰ Die Utopie des Individuums als ein Zustand bewusster Allgemeinheit ist im gemeinschaftlichen Allgemeinen der Polis zwar noch nicht gegeben, sofern der Einzelne nicht gegen dieses vereinzelt ist. „Allgemeines und Besonderes sind nicht differenziert“, sondern es herrscht ein „Mangel an Abstraktion“, demgegenüber die Gefahr besteht, moderne Formen der Individualität überhistorisch zu verallgemeinern und auf diesen Mangel, der nur aus einer Perspektive der Abstraktion als solcher erscheinen kann, zu projizieren.¹⁰¹ Und doch scheint in diesem mythologisch-mimetischen Denken – wie in jedem Denken, auch wenn es sich selbst nicht als ein solches denken will – bereits dessen eigene „Selbstüberschreitung“ elementarisch aufgehoben zu sein: „[W]ird etwas gedacht, so setzt sich das Subjekt dem Objekt entgegen.“¹⁰² Davon zeugt nicht zuletzt die sokratische Ironie. Sie weist über ihre eigene Motiviertheit durch „etwas Göttliches oder Daimonisches“ hinaus und reflektiert diese. Auch Ironie verweist in ihrem Ursprung also auf ein Denken, in dem die Möglichkeit der Unterscheidung besteht. Ihrer potenziellen Reflexion liegt ein Denken „in der Form der *Entzweiung* von Subjekt und Objekt: der *Voraus- und Entgegensetzung*“ zugrunde.¹⁰³ So gesehen geht das soziale Atom der antiken Welt oder Polis nicht in dem Begriff des Individuums auf; gleichzeitig ist Letzteres in Ersterem schon enthalten. Dieser genetische Fortschritt wird durch die Ironie, wenn auch nicht singulär hervorgerufen, so doch begleitet.

2.1. Ironie und Dialektik: Sokrates’ „Apologie“

Das Movens einer vom Besonderen unterschiedenen Allgemeinheit ist in den hauptsächlich durch Platon überlieferten Dialogen des „arch-ironist“ oder Protoironiker Sokrates enthalten.¹⁰⁴ Aber es wird nur negativ evoziert, das heißt, es erscheint nicht unmittelbar.

⁹⁹ Vgl. Ebd., S. 36.

¹⁰⁰ Ebd., meine Hervorhebung.

¹⁰¹ Ebd., S. 37.

¹⁰² Ebd., S. 39.

¹⁰³ Ebd., Hervorhebung im Original.

¹⁰⁴ So Vlastos: Sokrates, S. 29; pars pro toto steht für die Zentrierung auf die Figur Sokrates innerhalb der Genese der Ironie Kirkegaards Dissertationsschrift; Kirkegaard: Über den Begriff der Ironie, insb. S. 88ff.

Vlastos Begriff der „complex irony“ kann durch die Analyse der Form der sokratischen Ironie, wie sie in der *Apologie* dargestellt ist, zu einem Begriff der *dialektischen Ironie* zugespitzt werden. In der so begriffenen Ironie entfaltet sich eine *Strukturähnlichkeit* zwischen dialektischem Widerspruchsgeist und ironischer Mäeutik – die, vielleicht nicht zuletzt, eine durchaus „homoerotische[] Usurpation der Hebammendienste“ ist.¹⁰⁵ Das Ziel soll dabei nicht die philologische Rekonstruktion einer „sokratischen Ironie“ und damit der Frage nach der Überlieferung, den wirklichen Lebensumständen Sokrates' oder der Ironie als Verhaltensnorm sein. Dialektik und Mäeutik kommen vielmehr in der Frage nach der Bedingtheit der Sprache selbst zusammen, in der sie letztlich auf die formale Beschaffenheit des Kunst-Texts verweisen.

Sokrates erklärt in der durch Platon überlieferten *Apologie*, der erstmaligen Explikation der sokratischen Philosophie,¹⁰⁶ den Grund seiner philosophischen Praxis und deren Folge. Er geht in seiner Verteidigung hinter das gegenwärtige Geschehen in die gegenwärtige Vergangenheit zurück: Zu dem in seiner Jugend erfahrenen Orakelspruch, der den Auftakt zu seiner Selbstaufklärung und konsequent der Form des sokratischen Dialogs ausmachte. Der Spruch des Orakels verweist Sokrates auf eine *Differenz* zwischen seiner Selbstwahrnehmung und der von außen an ihn herangetragenen Bestimmung des Orakels, die durch die Frage des Freundes provoziert wird: „Er [Chairephon] fragte also, ob wohl jemand weiser wäre als ich. Da leugnete nun die Pythia, daß jemand weiser wäre.“ (*Apologie*, 21a) Dieses ihm durch die äußere, göttliche Instanz zugesprochene Wissen, das heißt der Weisheit, beansprucht Sokrates gerade nicht für sich; er erklärt: „Denn nachdem ich dieses gehört, gedachte ich bei mir also: Was meint doch wohl der Gott? [...] Denn das bin ich mir doch bewusst, dass ich weder viel noch wenig weise bin.“ (Ebd., 21b-c) Sokrates' Wissen geht nicht darüber hinaus, nichts zu wissen, deshalb bricht er auf und unternimmt seine „Untersuchung“, um zu beweisen, dass nicht er es ist, der der Weiseste ist. (Ebd., 21c-e) Verschiedene von Sokrates für weise gehaltene Gruppen von Personen („Staatsmänner“, „Dichter“, „Handwerker“) dienen ihm zu der Prüfung des Orakelspruchs, deren Form der Dialog darstellt: „Im Gespräch mit ihm [Staatsmann] *schien* mir dieser Mann zwar vielen andern Menschen und am meisten sich selbst sehr weise vorzukommen, es zu *sein* aber nicht.“ (Ebd., meine Hervorhebung) Die Prüfung stellt heraus, dass das von den Geprüften

¹⁰⁵ Den im *Theaitetos* überlieferten Hebammen-Topos Sokrates' hat Hansen-Löve in der Spannung zwischen Biosphäre und Semiosphäre eingeordnet in Ders.: *Schwangere Musen – Rebellische Helden*, Paderborn 2019, S. 104.

¹⁰⁶ Hierzu siehe Stapelfeldt, Gerhard: *Der Geist des Widerspruchs. Studien zur Dialektik*, erster Band, Freiburg/Wien 2012, S. 27.

Gesagte im Widerspruch zum Gehalt der von ihnen beanspruchten Aussage steht – der *Schein* im Widerspruch zum *Sein*, der Anspruch der Weisheit im Widerspruch zur Wirklichkeit. Entgegen der Postulation Sokrates' über dessen Wissen des Nicht-Wissens setzen die von ihm Geprüften ihr Wissen *voraus* und fixieren es als Gegensatz. Die (Selbst-)Kritik der Selbsttäuschung Sokrates' – provoziert durch den Orakelspruch – steht im Kontrast zu der Täuschung der durch ihn Geprüften, die aus der Voraus- und das heißt *Entgegensetzung* eines Wissens in Form der Meinung, der *doxa* gegen das Bestehende resultiert.¹⁰⁷ Konsequenterweise zielt die im Dialog vollzogene Prüfung darauf, hinter diesen Gegensatz zurückzugehen: „Logisch ist der Nachweis eines Selbstmißverständnisses eine *Darstellung des Widerspruchs von Sein und Schein*: Ein Mensch ist nicht, was er zu sein meint.“¹⁰⁸

Erstens ist die Selbsttäuschung eine unbewusste, der Schein ist realer Schein und nicht einfach defizitäres Denken des Einzelnen oder Resultat intendierter oder unbewusster Lüge beziehungsweise Manipulation. *Zweitens* läuft das Verfahren der Darstellung des Widerspruchs im Dialog negativ als Kritik ab, die nicht versucht, die Selbsttäuschung durch einen erneuten äußeren Gegensatz zu überwinden und die *drittens* nicht einfach eine des Einzelnen, sich aufgrund eines individuellen Defizits und somit vereinzelt über Einzelnes Täuschenden ist. Dementsprechend hebt Sokrates hervor, dass die Darstellungsform des Dialogs nicht ein Besonderes als Tatsachenwissen eines Einzelnen über Einzelnes bezeichnet, sondern ein Allgemeines treffen soll. Er betont in seiner Verteidigung die Struktur der Öffentlichkeit, in der er sich weder privat noch als „jemandes Lehrer“ verhält: „Wenn aber einer behauptet, jemals von mir etwas ganz Besonderes gelernt oder gehört zu haben, was nicht auch alle andern, so weißt, daß er nicht die Wahrheit redet.“ (Ebd., 33a-b) So merkt Hannah Arendt in ihrem Sokrates-Essay *Philosophie und Politik* (1990) emphatisch an, dass die *doxa* trotz ihrer subjektiven Erscheinungsform auf eine „Gemeinsamkeit“ verweisen, die dem Weltverhältnis des Einzelnen zugrunde liegt: Mithin gehen die *doxa* nicht in „subjektive[r] Phantasie und Willkür“ auf, sondern sie gründen darin, so Arendt weiter, dass sich trotz der Besonderheit der Wahrnehmung „*dieselbe Welt jedem erschließt* und daß trotz aller Unterschiede [...] ,wir beide, du und ich; menschlich sind.“¹⁰⁹

¹⁰⁷ Zum Zusammenhang von sokratischer Ironie oder Dialektik und Meinung siehe Arendt, Hannah: *Philosophie und Politik* [1990], in: *Deutsche Zeitschrift für Philosophie* 41, 1993, H. 2, S. 381-400, insb. S. 384f.

¹⁰⁸ Stapelfeldt: *Geist des Widerspruchs* 1., S. 28, meine Hervorhebung.

¹⁰⁹ Arendt: *Philosophie und Politik*, S. 385, meine Hervorhebung.

So ist die Potenz der Abstraktion des subjektivierten Denkens in Form der sokratischen Ironie antizipiert.

Gerade dadurch, dass die Täuschung keine bloße Unzulässigkeit im Denken des Einzelnen ist, resultiert die erfahrene Kritik eher in der Aufrechterhaltung der sich selbst voraussetzenden Identität als in deren Umformung – das Unbewusste sträubt sich gegen dessen Aufklärung. Die Position des „Aufklärers“ Sokrates ist demgegenüber eine ohnmächtige, die paratextuell ihren synekdochischen Ausdruck hat und im Urteilsspruch ihre – letztlich ironisch pointierte – Konsequenz entfaltet:¹¹⁰ „Jedoch, es ist Zeit dass wir gehen, ich um zu sterben, und ihr um zu leben. Wer aber von uns beiden zu dem besseren Geschäft hingehe, das ist allen verborgen außer nur Gott.“ (Ebd., 42a) Der sich dergestalt noch im Tod als antizipatorische Thanatopoetik ausdrückende Widerspruch ist gleichzeitig, folgt man Kierkegaard,¹¹¹ die äußerste Zuspitzung des Ironischen *und* provoziert als symbolischer Akt selbst in der Absenz des Dialogs noch dessen Abwehr durchs Vergessen, sodass die Ohnmacht noch einmal verlängert wird, wie Arendt bemerkt: „Wenn die Bürger Sokrates zum Tode verurteilen konnten, waren sie nur zu bereit, ihn zu vergessen, als er tot war.“¹¹² Derart als symbolischer Akt gefasst, ist Sokrates Tod Zeichen seiner philosophischen Praxis.

Die sokratische Philosophie zielt als fragender Dialog auf die *Differenz zwischen Sein und Schein* ab, die durch den Dialog hindurch als *sprachlicher Ausdruck der Selbsttäuschung* gespiegelt wird. Dabei geht von dem Dialog nicht der Anspruch aus, diese Differenz durch eine Antwort von außen überwinden zu können. (Ebd., 23a-b) Auch bezieht sich der Dialog nicht auf ein Nicht-Wissen, sondern die Differenz drückt sich als *doxa*, als Meinung aus, deren *eigene* Durchsetzungsform nach Arendt die sophistische „Überredung“, nicht aber die des ironischen Widerspruchs innerhalb des Dialogs ist und die wiederum selbst nicht über-redet und unter die Herrschaft einer anderen Meinung gezwungen werden kann, ohne dass die Täuschung verdoppelt wird und sich wiederholt.¹¹³ Das heißt umgekehrt, dass die Selbsttäuschung nicht „unmittelbar“ überwunden werden kann, indem sie nur äußerlich

¹¹⁰ Vgl. Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 1., S. 29.

¹¹¹ Kierkegaard erklärt die Darstellung der ironischen „Auffassung des Todes“ durch Sokrates dahingehend, dass das Nicht-Wissen Sokrates‘ über den Tod ihn nicht zur Angst vor dem Tod, oder einer „leichtsinnig[en]“ Bereitschaft zum Opfer bringt, sondern dieser nicht mehr, aber auch nicht weniger als *fraglich* ist und Sokrates „mit einer gewissen Neugierde nach der Auflösung des Rätsels verlangt“, dem Nicht-Wissen also selbst hier noch kein positives Wissen, keine Täuschung entgegengesetzt; Kierkegaard: Ironie, S. 84f, vgl. S. 275ff.

¹¹² Arendt: Philosophie und Politik, S. 382.

¹¹³ Ebd., S. 384f.

durch das Zuführen von einer sich ihr gegenüber konträr positionierenden Informationen widerlegt wird. Überwunden werden kann sie „allein auf dem Wege der Reflexion, der Kritik von Selbsttäuschungen“, die das von Sokrates qua ironischer Negation beanspruchte Wissen ausmacht.¹¹⁴ Wesentlich ist die Reflexion der Selbsttäuschung als Aufklärung eines allgemein Unbewussten selbst die Evokation eines Zustands bewusster Allgemeinheit: *Mäeutik* als dialogisches Verfahren – Bildung nicht als Tatsachenwissen, sondern als Bewusstwerdung des Selbst- und damit auch Weltverhältnisses.¹¹⁵ Ausgangspunkt dieses Gemeinsamen ist dabei der im Dialog verfangene Einzelne, nicht aber die Menge, die nach Arendt höchstens überredet werden kann.

Die wütende Abwehr und Verdrängung der dialogisch formulierten Reflexion firmiert zwar in derselben Modalität wie die Reflexion selbst: So wie die Darstellung der Differenz zwischen Sein und Schein, ist die – unbewusste – Abwehr nur in und durch die Sprache möglich. Allerdings ist dies nicht die Sprache des Einzelnen, sondern die der Menge. Dem Schein der bloß vorausgesetzten, den reflexiven Impetus des Dialogs abwehrenden Meinung, kommt als partikulares Tatsachenwissen eine falsche Universalisierung zu. So gesehen ist „der Mangel an intersubjektiver Verständigung“, den die Ankläger verkörpern und wütend aussprechen, „nur die Kehrseite eines Mangels an Selbst-Verständigung.“¹¹⁶ Diese *Krise der Sprache* ist die – stille, dabei beredte – Kehrseite der Differenz, die letztlich eine zwischen Anspruch und Wirklichkeit der Selbstwahrnehmung oder – in der modernen sozialpsychologischen Terminologie – Ich-Identität ist.¹¹⁷

¹¹⁴ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 1., S. 31.

¹¹⁵ An dieser Stelle kann, und das ist sicherlich nicht nur Exkurs, wird in der Frage nach der sokratischen Ironie doch am *Geburtsort* der Institution der Bildung angesetzt, nach dem Zusammenhang von Universität und Ironie gefragt werden, oder negativ: Dem Zusammenhang einer Ironie-, ferner Humorlosigkeit der universitären Lehrpläne und Seminare und einem Wissen, das nicht „mit Selbsterkenntnis koinzidiert: *kein Bildungswissen*, sondern äußerliches, entfremdetes Wissen“ ist. Oder zugespitzt: gerade die Unmöglichkeit von Ironie in der auswendig gelernten Beantwortung einer Klausur stellt diese als das zweckrationale Instrument heraus, das sie ist; Stapelfeldt, Gerhard: Gesellschaftliche Bedingungen von Erkenntnis und Wissen, in: Erkenntnis und Kritik. Zeitgenössische Positionen, hg. von Devi Dumbadze u. a., Bielefeld 2009, S. 19-41, hier S. 35.

¹¹⁶ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 1., S. 33.

¹¹⁷ Um das beliebteste Beispiel der „ironologists“, (Hutcheon: Irony's edge, S. 60) anzuführen: „Brutus is an honourable man“. Wie bei Shakespeares Brutus so ist auch bei Sokrates Dialogpartnern die Täuschung des Menschen über sich selbst eine unbewusste: Brutus erfährt die ironische, sich durch das Signal der Wiederholung ausdrückende Kritik gegen seine vermeidliche, damit widersprüchliche Identität – er ist überzeugt „heldenhaft“ zu *sein* – als Kränkung.

Der Ursprung der Genese der subjektiven Identität des einzelnen Menschen in seinem Denken koinzidiert so mit dem der Ironie in der Inschrift des delphischen Orakels: „Erkenne dich selbst“. Gleichwohl ist das Wissen des Nicht-Wissens eines, das durch den göttlichen Orakelspruch motiviert und gelenkt ist und dieses Wissen durch „etwas Göttliches und Daimonisches“ verkörpert weiß. (Ebd., 31c-3) Das Daimonion besteht für Sokrates als ein zeichenhaftes, esoterisches Wissen, das trotz der reflexiven Form seinen Grund in einem mythologischen Denken hat, das Sokrates als eines „von dem Gotte auferlegt zu tun, durch Orakel und Träume [auferlegt[es]]“ erklärt. (Ebd., 33c-d) Weisheit meint vorerst nur die göttliche, sich in einer symbolischen Ordnung ausdrückende Weisheit und nicht die eines vernunftgeleiteten, mit sich selbst im Denken identischen Subjekts. Und dennoch scheint der mythologischen Denkform ein entmythologisierender Gehalt zuzukommen, in dem das göttliche Zeichen des Orakelspruchs und die von Sokrates wahrgenommene göttliche Stimme das kritische Moment des Ironischen provozieren und fordern: Der ironische Widerspruch scheint ihnen mithin *entgegengesetzt* zu sein.¹¹⁸ Von hier an ausgehend begleitet die Ironie die – wenn auch erst später als solche formulierte – Utopie des Individuums. Aber auch dessen Verfallserscheinungen – die Genese der Ironie ist immer auch Ausdruck einer Krisis.

Die in der *Apologie* explizierte Philosophie Sokrates' verfährt strukturanalog der Ironie, indem sie der vorausgesetzten und sich als Sprachkrise bahnbrechenden Täuschung nicht eine andere Sprache entgegensetzt, sondern die Reflexion dadurch einleitet, dass sie eben diese *sprachlose Sprache* auf sich selbst zurückführt. So fragt der Ironiker Sokrates implizit danach, wer sich wie (und wie mangelhaft) mit wem über was verständigt – ohne dabei selbst auf ein Wissen in Form von Antworten auf diese Fragen rekurrieren zu können. Wobei die Unterstellung der Täuschungsabsicht, also der Verstellung Sokrates', gerade auf die Form des sich voraussetzenden Wissens verweist, in der das ironische Nicht-Wissen keinen Platz hat und abgespalten werden muss. Ironisch ist Sokrates' Wissen über sein Nicht-Wissen nicht aufgrund von einzelnen als Trope identifizierbaren Gegenteiliskonstruktionen

¹¹⁸ Zu dem Zusammenhang von Daimonion und Ironie, von Mythos und Entmythologisierung siehe Vlastos: Sokrates, S. 170-178, insb. S. 172: Vlastos hebt hier im Wesentlichen die Erklärung Sokrates' über die „Notwendigkeit“ seiner „Lebensführung“ hervor, in der dieser zwar dem Spruch der symbolischen Ordnung zu folgen scheint: „wo aber der Gott mich hinstellte [...]“, und gleichzeitig diesen Platz bewusst, subjektiv anzunehmen scheint: „wie ich es doch glaubte und annahm, damit ich in Aufsuchung der Weisheit ein Leben hinbrächte und in Prüfung meiner selbst und anderer [...]“. (*Apologie*, 28e-29a) Die Interpretation der Zeichen, so kann Vlastos verkürzt zugespitzt werden, setzt, wenn auch nicht reflektiert, deren richtige und moralisch wahrhaftige Interpretation voraus.

in Form des Auseinanderfallens einer einzelnen Aussage und deren eigentlichem Gehalt. Vielmehr „ist“, die *Apologie*, hierin ist Kierkegaard zuzustimmen, „in ihrer *Ganzheit* Ironie“, und damit mehr als eine zusammengefügte „Menge von Ironien“, in der der Zusammenhang der Ironie selbst „entnervt“ wäre.¹¹⁹ Ironisch ist die *Apologie* darin, dass die *Darstellung des Widerspruchs von Sein und Schein* formal auf der Ebene der Täuschung verharret, also ohne dass dieser bewussten Voraussetzung wiederum ein Gegensatz entgegengesetzt würde. Ironie, als emphatische, *verdoppelt* lediglich den Widerspruch. Das im Folgenden für die Konstellation der Ironie als zentral herauszustellende Strukturelement der Verdopplung, bedingt zunächst die Notwendigkeit, Ironie von anderen Formen der Verdopplung abzugrenzen. In einem zweiten Schritt kann sich dann der spezifischen Form der Versprachlichung der sprachlosen Sprache genähert werden.

2.2. Schwierigkeit der Ironie: Lüge

Als Verdopplung des Widerspruchs kommt der Ironie eine qualitativ andere Funktion zu, als die der Wiederholung eines geschlossenen Gesamtzusammenhangs und damit als bloßes Echo der Verhältnisse in ihrer totalen Einheit. In der Form der Verdopplung „weiß“ Ironie um die inhärente Brüchigkeit und Nichtidentität ihres Gegenstands. Dieser Zusammenhang von Brüchigkeit und Ironie soll anhand der Betrachtung verschiedener Konstellationen erhärtet werden. Mithin scheint in ihm ein Konnex von Krise und Kritik, das heißt – hypothetisch – *Krise und Ironie* zu bestehen: Wenn die Differenz zwischen Sein und Schein, Anspruch und Wirklichkeit und damit immer schon Sache und sprachlichem Ausdruck nicht in sich fraglich wäre, bestünde objektiv kein Raum für die Ironie und subjektiv weder das Bedürfnis nach ihr als Modus der Kritik noch nach deren Abwehr. In ihr könnte sich weder der Widerspruch zwischen Gesagtem und Gemeintem verfangen noch im Subtext dargestellt werden, das heißt sie wäre nicht denkbar. Das zeigt sich exemplarisch an der Lüge, der es entgegen der Ironie darum geht, den Widerspruch, der sie ausmacht, zu verdecken.

¹¹⁹ Kierkegaard: Ironie, S. 88, 93, Hervorhebung im Original; Lore Hühn führt das in Hinblick auf Kierkegaards hegelianische (gleichzeitig ironisch, durch das Zitat der paradigmatisch von Hegel angeführten „absoluten unendlichen Negativität“, gegen Hegel gerichteten) Vorstellung von Subjektivität aus, die sich maßgeblich an Sokrates orientiert, dessen Rolle für die Ironie vernachlässigt zu haben Kierkegaard Hegel zum Vorwurf macht. Die Negativität der Ironie ist für Kierkegaards Begriff der ironischen Existenz keine als Trope zu reduzierende, so Hühn diesen noch einmal zitierend: „Sokrates löst die Ironie aus den engen Schranken der Rhetorik, insofern er sie gerade nicht strategisch als Redefigur, als Mittel zur Durchsetzung bestimmter Inhalte einsetzt, sondern sie zu einem Daseinsverhältnis uminterpretiert und dergestalt ausweitet. „[D]as Dasein des Sokrates ist Ironie.““ Hühn, Lore: Ironie und Dialektik. Zur Kritik der Romantik bei Kierkegaard und Hegel, in: Kierkegaard Studies Yearbook, 2009, S. 17-40, hier S. 33.

Zunächst scheint die Nähe der Ironie zur Lüge evident: Beide beziehen sich auf einen anderen Gehalt als den in der Oberfläche der Äußerung gegebenen. Beiden liegt ein eigentlich anderer Wahrheitsgehalt zugrunde als es zunächst anmutet. Darin scheinen beide über ihren Gegenstand zu täuschen: Wie Sokrates im *Symposion* von Alkibiades vorgeworfen wird, sich ihm gegenüber mit der Absicht des „Scherz[es]“ und Spotts zu verstellen, (*Symposion*, 218d-e217a) scheint das pseudologisch geneigte Kind, das den Hund bezichtigt die Vase umgeworfen zu haben, genauso die Haltung des als ob gegenüber den Eltern einzunehmen. Dabei werden zwei Eigenschaften der pseudologischen Semiose getroffen, die Hansen-Löve, den klassischen Begriff Augustinus‘ ausführend, als Doppelcharakter der Lüge expliziert: „[Z]um einen die faktische *Unwahrhaftigkeit* und zum andern die (böse) *Absicht*, also: die Tat-Sächlichkeit einer vom Objekt her definierten Unwahrheit – und die vor allem perspektivische, motivatorische, also pragmatische Intentionalität [...]“.¹²⁰ Die *falsche* Bewertung des Objekts (Alkibiades Selbstverhältnis/Vase) gepaart mit ihrer bewussten, auf der horizontalen Ebene des Zusammenhangs (Sokrates-Alkibiades/Kind-Eltern) auf die falsche Bewertung als *wahrhaftiger* Eigenschaft des Objekts abzielende Entäußerung scheint sich mit der Ironie zu decken.

Den Ansatz einer möglichen Differenzierung gibt Kierkegaard, der in der Frage nach der Nähe der beiden kommunikativen Situationen zunächst ebenso deren Gemeinsamkeit beschreibt, wobei die Verwendung des Substantivs „Heuchelei“ gerade das subjektiv motivierte Moment und damit die der *eironeia* zugeschriebene, absichtliche und böswillige Seite der Verstellung hervorkehrt. Dem Lügner muss trotz der Absicht zu Täuschen nicht gleich der sich in der intentionalen Wendung gegen den Geschädigten und tendenziell selbst überhöhende Zusatz der Heuchelei zukommen. Es kann auch – die moralphilosophische Begriffsgeschichte beiseite gelassen – die Notlüge sein; der Heuchler lügt immer schon: „Insoweit es der Ironie wesentlich ist, ein dem Inneren entgegengesetztes Äußeres zu besitzen, könnte es so scheinen, als ob sie mit *Heuchelei* in eins zusammenfiele.“¹²¹ Gegen

¹²⁰ Hansen-Löve, Aage: Der Schein trügt. Kunstlügen und Lügenkünste: Dissimulationen, in: Wiener Slawistischer Almanach 78, 2010, S. 109-134, hier S. 115, meine Hervorhebung; siehe Augustinus: Die Lüge und Gegen die Lüge, hg. von Paul Keseling, 2. Auflage Würzburg 1986, S. 7.; vgl. zur kommunikativen Situation der Lüge am Beispiel Sokrates‘ auch Vlastos: Sokrates, S. 21ff.

¹²¹ Kierkegaard: Ironie, S. 261, Hervorhebung im Original; der Begriff der Heuchelei wird auch in Hegels *Phänomenologie des Geistes* abgehandelt, in der er wesentlich identisch mit der Form der Lüge ist, dabei zusätzlich das Attribut der „Verachtung“ in sich trägt; vgl. Wischke, Mirko: Heuchelei, Lüge und Ironie. Orte des Bösen bei Kant in der Perspektive von Hegel, in: Hegel-Jahrbuch, 2017, H. 1, S. 258-265, hier S. 264.

diese Gleichsetzung wendet Kierkegaard dann ein, dass „die moralischen Bestimmungen eigentlich zu konkret für die Ironie sind“, die dem Heuchler oder Lügner entgegengehalten werden – oder ihn erst zu diesem machen.¹²² Ein Argument für die Unterscheidung entlang der Linie konkret/unkonkret führt Kierkegaard dabei nicht an. Er gibt aber einen Hinweis, wenn er wiederum auf das Verhältnis von Innerem und Äußeren zurückkommt. Dieses bietet, obgleich es in der deutschen Frühromantik begrifflich überdeterminiert und bei Kierkegaard insbesondere auf die von ihm kritisierte ironische Innerlichkeit als Selbstzweck – der, hierbei Hegel als Intertext im Anschlag, „unendlichen Negativität“ – bezogen ist, also nicht in der Kommunikationsstruktur aufgeht, einen möglichen Anhaltspunkt. So schreibt Kierkegaard: die Ironie „hält [...] fest an dem Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung, zwischen dem Inneren und dem Äußeren“.¹²³ Es ist, so kann Kierkegaard vorsichtig interpretiert werden, gerade dieser „Gegensatz zwischen Wesen und Erscheinung“, den der Lügner entgegen jedem skeptizistischen Impetus oder nur verunsicherndem Gestus verwischen will oder – Kants beispielhaft herausfordernden Axt-Mörder antizipierend – muss. Wesentlich kommt es der Lüge darauf an, dass dieser Gegensatz als unterscheidbarer *verdeckt* bleibt. Dass das Kind an die Vase gestoßen ist, darf innerhalb des Ausdrucks „der Hund wars!“ nicht bedeutsam werden. Die Ironie fußt – gegenläufig – auf der *Unterscheidbarkeit* des Gegensatzes, über den die Lüge täuschen will und bezieht dahingehend das Subjekt, dem gegenüber sich die Ironie ausdrückt, diskursiv-dialogisch in ihren Prozess ein. Sie „präsentiert“, so Hansen-Löve, eine „Textoberfläche, eine diskursive Vorderansicht so [...], ‚als ob‘, d.h. als wäre sie Signifikant und Referent in einem“, wobei dieses „‘als ob‘“ – das zeigen die englischen Satzzeichen – in sich das reflexive Moment des Ironiesignals trägt, das gleichsam auf die Hinteransicht, den Subtext, verweist.¹²⁴ Dagegen firmiert die Lüge in der einfach-negativen Form des als ob, die mit Hansen-Löve als Simulation begriffen werden kann: Einfach ist diese dadurch, dass ihr eine singuläre Realitätsinterpretation zugrunde liegt, die eine einfache Unwahrheit positiv postuliert.

Die Form der Ironie ist in der Terminologie der Pseudologie die der noch einmal auseinander-teilenden Dissimulation: „Der Dissimulator, der Ironiker [...] der Parodist auf

¹²² Ebd.

¹²³ Ebd., Hervorhebung im Original; paradigmatisch kann hier auf das Fragment 42 des *Lyceums* verwiesen werden, siehe Schlegel, Friedrich: *Lyceum der schönen Künste* [1792], in: *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, Band 2, hg. von Ernst Behler u.a., München/Paderborn/Wien 1967.

¹²⁴ Hansen-Löve. *Schein trägt*, S. 118.

seine Weise *simuliert* eine Simulation“.¹²⁵ In der Form der Dissimulation wird die Simulation wiederum *verdoppelt*, sodass die Simulation der Simulation einer Interpretation der – mithin un/bewusst täuschenden – Interpretation gleichkommt – oder andersherum: Ironie verfängt sich in ihrem Objekt dahingehend, das dieses in ihr „negativ gedoppelt bzw. doppelt negativiert“ wird.¹²⁶ Sie hält an der widersprüchlichen Verfassung des objektiven Gegensatzes von Wesen und Erscheinung fest und macht durch dessen Dopplung, so wiederum Kierkegaard, „das Verkehrte noch verkehrter [...]“.¹²⁷ Dagegen will die simulierende Lüge die Involviertheit der Person nur an der starren Oberfläche der Aussage festhalten, hinter die nicht auf das Verdeckte oder den Subtext zurückgegangen werden darf, will sie nicht ‚auffliegen‘. In ihr soll der Zusammenhang von Signifikant und Referent als ein ungebrochener erscheinen und damit die gelogene Aussage von einer wahren ununterscheidbar sein. Die Oberfläche dieser simulierten Aussage muss von jeder Indexikalität, die auf einen solchen Widerspruch verweisen könnte, reingehalten werden, sodass die Täuschung(sabsicht) in der Lüge fixiert ist, während in der (dialektischen) Ironie umgekehrt die Absicht, die Selbsttäuschung zu überwinden fokussiert wird: „[...] lies are *permanently intended contradictions*; ironic meanings, however, are formed through additive oscillations between different said and unsaid meanings.“¹²⁸ Die Lüge will sich von ihrer impliziten Referenz entfernen – die Ironie will deren Explikation. Oder negativ zugespitzt: Wird die Lüge nicht erkannt, ist sie erfolgreich; wird der ironische Gehalt einer Aussage nicht dechiffriert, ist die Ironie und mit ihr das ironische Subjekt gescheitert.

Die beiden für den Doppelcharakter der Lüge wesentlichen Eigenschaften von Täuschungsabsicht und objektiver Unwahrheit lösen sich in der Ironie also voneinander ab, wobei weniger eine Neupositionierung als eine qualitative Verschiebung des Bedeutungszusammenhangs und damit eine Neuorientierung entsteht. Kierkegaards Argument, dass „die moralischen Bestimmungen eigentlich zu konkret für die Ironie sind“, kann dann dahingehend zugespitzt werden, dass moralische Kategorien nicht oder nur *bedingt* an diejenigen Widersprüchlichkeiten heranreichen, die sich in dem Verhältnis von Wesen und Erscheinung entfalten. Besteht dieses in der Lüge einheitlich, einspurig und singulär, wird es in der Ironie verdoppelt. Moral verfährt hier, indem sie den Gegensatz gegen die als abstrakte Einheit vorgestellte Differenz des Verhältnisses sucht. Darin fällt sie

¹²⁵ Ebd., Hervorhebung im Original; zugespitzt: „Der Dissimulant ‚lügt die Wahrheit‘, während der Simulant die Lüge als Wahrheit verkauft“, ebd, S. 115.

¹²⁶ Hansen-Löve, Aage: MIMESIS, S. 385.

¹²⁷ Kierkegaard: Ironie, S. 261.

¹²⁸ Hutcheon: Irony's edge, S. 64, meine Hervorhebung.

auch hinter den sprachlichen Ausdruck des Verhältnisses und dessen ironische Verdopplung zurück, gegen den die Moral sich nur abgrenzen, aber den sie nicht reflektieren, also auf einer qualitativ neuen Ebene in sich aufnehmen kann.

2.3. Schwierigkeit der Ironie: Ideologie

Dabei ist die *Absicht* der Überwindung sowie das Dechiffrieren des Subtexts in der Ironie noch nicht als hinreichende Bedingung für den Wahrheitsgehalt der ironischen Aussage hinzunehmen, oder anders: Der sich aus der Widersprüchlichkeit von Subjekt und Objekt speisende Konnex von Krise und Ironie ist kein Automatismus, der mechanisch ablaufen würde, nur weil er weder Echo ist noch in Form der Täuschungsabsicht besteht. Es scheint der Fall zu sein, dass sich Kritik weder notwendig als Ironie äußert, noch, dass Ironie notwendig Kritik ist; auch ohne täuschen zu wollen, scheint sie im Umkehrschluss nicht wahr zu sein oder einen subversiven, mithin wahren politischen Anspruch auszudrücken.

Die Schwierigkeit einer einheitlichen Bestimmung des ironischen Modus spiegelt sich exemplarisch in der Position Linda Hutcheon, die in *Irony's edge* (1994) sogar so weit geht, dass sie Ironie als transideologisch („transideological“) bestimmt, das heißt, die Form der Ironie als von einem kritischen Inhalt ablösbare und beliebig anwendbare begreift. Ironie kommt hierbei genetisch sowohl eine konservative wie auch eine subversive Dimension zu. Es ist unter anderen dieser auf der Ebene zwischen Subversion und Affirmation als multipolar und nicht einseitig gerichteter und damit definierbarer Charakter, den sie sie als “irony’s edge” beschreibt: „there is no necessary relationship between irony and radical politics or even radical formal innovation“.¹²⁹

Als Gegenpol zu Hutcheons ambivalentem Begriff lässt sich exemplarisch Jelineks eindimensionale und emphatische Auffassung eines an der jüdisch-österreichischen Sprachkritik orientierten Ironiebegriffs und dessen formaler Stellenwert für ihre Textproduktion kontrastieren. Er steht für einen Begriff, in dem Ironie unter dem Primat der Kritik verankert ist. In einem Interview im Dezember 1999 – und damit kurz vor der vor fünfundzwanzig Jahren im Februar 2000 erstmals geschlossenen Koalition von FPÖ und ÖVP unter Jörg Haider – pointiert Jelinek diesen Begriff:

Man kann ja Herrschaft mit Lachen aushebeln, und diese Sprachskepsis, die sich in ihrem Lachen und in ihrer Ironie äußert, ich glaube, das bringt auch die Rechten am meisten auf

¹²⁹ Ebd., S. 10, vgl. S. 53: “Irony’s edge, then, would seem to ingratiate and to intimidate, to underline and to undermine; it brings people together and drives them apart. Yet, however plural these functions, we still seem to want to call the thing itself by a single name: irony.”

die Palme – dem haben sie nichts entgegenzusetzen. Sie haben keinen Sinn für Ironie, *denn der Sinn für Ironie bedingt ja die Distanz zu sich selbst*, und die habe sie nicht. [...] –, gegen Ironie sind sie machtlos.¹³⁰

Die Frage, ob Ironie kritisch im oben skizzierten sokratischen Sinn ist oder ob und wo die Struktur-Analogie von Ironie und Kritik ihre Grenze hat, stellt sich hier zugespitzt: Als Frage, ob entweder Jelineks, sich auf das kritische Moment kaprizierender Ironiebegriff eine sich in den letzten zwanzig Jahren herausgebildete rhetorische Differenz nicht integrieren kann, weil er einer Idealisierung oder unmittelbaren Identifizierung der Ironie mit Kritik aufsitzt.¹³¹ Oder ob Hutcheons Begriff der Ironie als *epistemisch uneindeutiger Form* das wesentlich kritische Moment der Ironie vorschnell nivelliert.

Eine Antwort ergibt sich aus dem Versuch, weder das Beharren auf die transideologische Modalität der Ironie noch die unmittelbare Identifikation der ironischen Aussage mit Kritik zu fixieren. Vielmehr scheint es eine weitere Dimension der Schwierigkeit der Ironie zu sein, den Widerspruch zwischen diesen Polen aufzunehmen und in ihren Prozess integrieren zu können. Gegen die *Annahme der Ironie als transideologische* wäre das von Jelinek unter „Sprachskepsis“ gefasste Potenzial der „Distanz zu sich selbst“ hervorzuheben: Als Weg und *Möglichkeit* die Selbsttäuschung durch das Herausstellen der Differenz zwischen Gesagtem und Gemeintem auf den Subtext des „gesamte[n] historisch, sozial und ideologisch determinierte[n]“ Sprachsystems als Ausdruck gegebener gesellschaftlicher und kultureller Verhältnisse zurückzuführen.¹³² Gegen die *unmittelbare Identifikation von Ironie und Kritik* wäre zunächst auf die prinzipielle Austauschbarkeit des Inhalts zu verweisen, die solange evident ist, wie die Form der Ironie unter der

¹³⁰ Jelinek u.a.: *Ich meine alles ironisch*, S. 29, meine Hervorhebung.

¹³¹ Wofür auf den ersten Blick zwar die Empirie – erwähnt seien hier nur die Diskurse um das „post-truth“-Zeitalter, die ab 2016 geführt werden – zu sprechen scheint, wogegen allerdings auf den zweiten Blick die bereits 1995 veröffentlichte Monographie Hutcheons und ferner Adornos Kritik der Ironie (auf die noch zu kommen sein wird) sprechen. Um die exakte Lagerung dieses empirischen Zusammenhangs soll es im Folgenden nicht gehen – das wäre Aufgabe einer Diskursanalyse und würde Gefahr laufen, sich im Material zu verrennen. Ein cursorischer Blick scheint aber zu zeigen, dass die von Jelinek beschriebene „Distanz zu sich selbst“ heute durchaus Metier von Teilen der neuen Rechten ist. Man denke nur an Donald Trumps Wahlkampfauftritte im Müllwagen oder bei McDonalds; es kann sogar so weit gegangen werden, zu behaupten, dass sich in diesem Fall das Verhältnis umgekehrt hat. Gleichzeitig ist fraglich, inwiefern hier ein spezifisch US-Amerikanisches Phänomen und eine spezifische Trump-Ästhetik bzw. Rhetorik vorliegt und ob das transatlantische Feedback sich, wenn überhaupt, abzeichnen wird. Den „verblüffend[en]“ Eindruck, „dass die Ironie ‚rechts‘ geworden ist“, liefert Gregory, Stephan: „Volk“ und Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf den Rechtspopulismus, 2019, in: geschichtedergegenwart.ch. URL: <https://geschichtedergegenwart.ch/volk-und-ironie-mit-staendiger-ruecksicht-auf-den-rechtspopulismus/>. (03.07.2024).

¹³² Hansen-Löve: Formalismus, S. 34.

unspezifischen Definition des Ausdrucks durchs Gegenteil festgehalten wird. In dieser Form der simplen Ironie ist eine strategische Anwendung der Ironie möglich, die flexibel auf verschiedene politische Inhalte hin zu kaprizieren ist und die gesellschaftlichen Verhältnisse nicht nur befragen, sondern auch affirmieren kann.¹³³ Gleichzeitig kann diese zweite Dimension nicht überbetont- beziehungsweise dahingehend verengt werden, dass die Motivation und konsequente strategische Applikation des Ausdrucks schon den Schlüssel zum Gehalt des ironischen Allusionshorizonts liefern würde. Hutcheon relativiert die transideologische Modalität dahingehend, dass die Intention nicht eine monokausale Garantie für einen spezifischen ironischen Gehalt ist: „Even if an ironist intends an irony to be interpreted in an oppositional framework, there is no guarantee that this subversive intent will be realized.“¹³⁴ Was für die hier evozierte kritische Intention gilt, gilt auch umgekehrt – und beide stehen einer dritten, der unfreiwilligen, das heißt nicht-intentionalen Ironie gegenüber: Diese *unfreiwillige* Form erscheint, wenn das Objekt der Ironie unbewusst und ohne äußeres Zutun auch zum Subjekt derselben wird. Und zwar, indem es sich den Gehalt des kulturellen, politischen und historischen sprachlichen Ausdrucks im falschen Bewusstsein der Besonderheit und Originalität, die es im vermeintlich kritischen Gegensatz anführt, einverleibt. Darauf gibt Adorno einen Hinweis, wenn er bemerkt: „Je selbstherrlicher das Ich übers Seiende sich aufschwingt, desto mehr wird es unvermerkt zum Objekt und widerruft ironisch seine konstitutive Rolle.“¹³⁵ Abstrakt gewendet heißt das, dass nicht von einer starren, automatisch übertragbaren Einheit eines *ironisierenden Subjekts* und eines *ironisierten Objekts* ausgegangen werden kann. Subjekt und Objekt der Ironie begegnen sich also in verschiedenen Konstellationen, die im Folgenden ausgeführt werden sollen, wobei die erste an die von Hutcheon angeführte Schwierigkeit anschließt, den Zusammenhang von Intention und Interpretation zu erklären, der sich im Horizont von Kritik und Affirmation bewegt.

¹³³ Hutcheon: *Irony's edge*, S. 10; dahingehend ist auch die Skepsis gegen Jelineks (jedenfalls auf der Ebene der Rhetorik) siegesgewissen oder engagierten Impetus festzuhalten. Die Nicht-Identität von Intention und Gehalt gilt nicht nur für den regulären Sprachgebrauch, sondern auch für den diesen aufnehmenden und kritisierenden.

¹³⁴ Ebd., S. 15.

¹³⁵ Adorno, Theodor W.: *Negative Dialektik*, in: Ders. *Gesammelte Schriften*, Band 6, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, neunte Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 178; das unfreiwillig ironische Subjekt setzt durch die eigene Überstrapazierung des Gesagten ein Gemeintes, dessen Allusionshorizont ihm weder als Sender noch Empfänger bekannt ist.

2.4. Schwierigkeit der Ironie: Intention und Interpretation

Anstelle einer Einheit der Motivation der ironischen Aussage mit deren Gehalt und in Abgrenzung zur Ironie als simple, inverse Gegensatzkonstruktion tritt bei Hutcheon der „Schauplatz“ („scene“) der Ironie.¹³⁶ In diesem spannt sich eine Konstellation aus verschiedenen Akteuren, einem Kontext und dem Raum dazwischen auf, in dem die Ironie immer wieder bedeutend-, aber auch problematisch oder Schwierig wird: „in the space *between* (and including) the said and the unsaid“.¹³⁷ Zwischen einer Aussage und ihrem Subtext besteht Ironie hierbei als „social and political scene“, in der sich ein Verhältnis zwischen drei wesentlichen Polen aufspannt: „the so-called ironist, the interpreter, and the circumstances“.¹³⁸ Der so umrissene Schauplatz der Ironie wirft sein Licht auch auf den *bühnenessay*: Sowohl in seiner theatralen Konnotation, die auf eine Spezifität des „Raums“ der Ironie verweist, als auch in der Hervorhebung des multiperspektivischen Zwischenraums des Essays, der den Blick auf das Verhältnis lenkt, in dem die Ironie auftritt, ohne dabei einen der Pole in den Vordergrund zu stellen.

Der relativistische Impetus des Schauplatzes der Ironie findet sich in erster Linie in Hinblick auf das *Problem der Intention*. Hutcheon hebt, um die These des prinzipiell transideologischen Charakters der ironischen Intention zu fundieren, unter anderem eine oppositionelle Dimension hervor, die die Ironie konstituieren soll. Unabhängig von dem intendierten Gehalt kann die ironische Aussage demnach unterschiedlich wahrgenommen werden, wobei sich vor allem eine semantische Struktur von Gegensätzen abzeichnet: “what is approved of as polemical and *transgressive* to some might simply be *insulting* to others; what is *subversive* to some might be *offensive* to others.”¹³⁹ Dass Ironie in Hinblick auf ihre Intention sowie auch ihre Wirkung verschiedene Wahrnehmungen zeitigt, scheint ihrem Begriff – spätestens – seit dem von Alkibiades in Platons *Symposium* geäußerten Vorwurf an Sokrates eingeschrieben, dass dieser sich verstellen würde und seiner zuvorderst als Haltung begriffenen *eironeia* so eine Täuschungsabsicht zukomme.¹⁴⁰ Alkibiades Äußerung scheint in Übereinstimmung mit diesem Begriff der oppositionellen Dimension zu sein, wenn dieser behauptet: Sokrates, der die jugendliche Schönheit des ihn liebenden Alkibiades zu verspotten –, selbst aber auf sein Nicht-Wissen zu beharren scheint, „hält vielmehr alle diese Dinge für nichts wert und uns für nichts und verstellt [*eirōneuomenos*] sich nur gegen die

¹³⁶ Hutcheon: Irony’s edge, S. 12, Hervorhebung im Original.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Ebd., S. 11.

¹³⁹ Ebd., S. 49, Hervorhebung im Original.

¹⁴⁰ Siehe Pippich: Ironie, S. 20f.

Menschen und treibt Scherz mit ihnen sein Leben lang.“ (*Symposion*, 216e-d) Relativistisch kann der Intention Sokrates’ – ob subjektiv-intentional dem Prinzip der Mäeutik oder einer Täuschungsabsicht folgend – die durch Alkibiades empfundene Beleidigung und Kränkung entgegengesetzt und für gültig erklärt werden. Was hier zählt, ist allein die Bedeutung, die von einer bestimmten Person relativ zu einem bestimmten „Kontext“ erfahren wird: Der Gehalt der ironischen Aussage schnurrt im Deutungshorizont des Interpreten zusammen. Wird die ironisch gemeinte Aussage als nicht-ironisch Gesagtes erfahren und auf dieser denotativen Ebene sistiert, besteht in der Logik, die die Ironie als oppositionelle Form bestimmt, ein Gegensatz.

Ein Ausweg aus dieser oppositionellen, mitunter nicht nur spöttisch-beleidigenden, sondern auch defensiven, sich entziehenden oder als doppeldeutig bestimmten Dimension der Ironie, scheint im moralisch-reduktionistischen Gegensatz auffindbar zu sein: „a position of Authority and Truth“.¹⁴¹ Unter dem Prinzip einer göttlichen Wahrheit wie auch der Regie einer vorausgesetzten Moral kann derart jedwede Intention gegenüber jeder Interpretation abgedichtet werden, sodass Sokrates Aussage relativ zur Interpretation Alkibiades’ aufgrund einer für wahr erklärten Ethik die richtige Position verkörpern würde. Während die Skepsis Hutcheons gegen eine derartig moralisch vindizierte Hypostasierung der Intention ebenso wie die Vorsicht vor einer vorschnellen Identifikation von Ironie und Kritik zu teilen ist, ist wiederum dagegen noch nicht der unterstellte relativistische Impetus der Ironie zu affirmieren. Vielmehr ist, wie zu zeigen sein soll, das *Spannungsverhältnis von Intention und Interpretation* herauszustellen.

Entgegen dem nach Hutcheon der Ironie zugrundeliegendem Problem der Intention, das dadurch besteht, dass ihr gegenüber die subjektive *Interpretation* in den Vordergrund gerät, kann in Anschluss an die oben skizzierte Argumentation mit Vlastos ausgeführt werden, dass „*eirōneuomenos*“ hier nicht in dem von Alkibiades exemplarisch vorgebrachten Vorwurf der Verstellung aufgeht. *Nicht nur* liegt keine Intention vor, Alkibiades zu *täuschen* – im Gegenteil: Der von Alkibiades antizipierte, mehr oder weniger forcierte und gewünschte Tausch seiner eigenen jugendlichen Schönheit gegen die von ihm verehrte Weisheit und moralische Tugend Sokrates’ wird von diesem ohne den Zweck, ihn zu täuschen, beantwortet. Und in dem Subtext dieser Antwort einer Unterscheidung unterzogen: „O guter Alkibiades, du scheinst wahrlich gar nicht dumm zu sein [...]“. (Ebd.,

¹⁴¹ Hutcheon: *Irony’s edge*, S. 48; zum sich entziehenden Moment der Ironie vgl. S. 50: “for the ironist, irony means never having to say you’re sorry. You can always protect yourself and argue (from an intentionalist perspective) that you were only being ironic.”

218 d-e) Vielmehr ist der Gehalt der Aussage Sokrates‘, dass Alkibiades gerade „dumm“ ist, sofern er glaubt, dass ein solcher Tausch tatsächlich gelingen könnte.

Die Unterscheidung ist keine von Sokrates bloß idiosynkratisch oder subjektiv-moralisch vollzogene, sondern verläuft entlang der widersprüchlichen Einheit des zur Disposition stehenden Gegenstands. So Vlastos: „If moral wisdom is to be understood [...] as the sort of thing which can be handed over in a swap, Socrates will insist that *he has absolutely none: qua repository of such wisdom he is ‘nothing.’*”¹⁴² Gegenstand der Unterscheidung ist die Täuschung, die nicht in Form einer intendierten Verstellung aufseiten Sokrates‘ vorliegt, sondern auf der Seite Alkibiades, der *sich* über die Möglichkeit des Tauschs seiner Schönheit und damit letztlich unmittelbar-leiblich imaginierten Erotik gegen Sokrates‘ Weisheit selbst täuscht, (vgl. ebd., 217a-b) nicht aber durch diesen getäuscht und damit *objektiv* beleidigt wird. Umgekehrt: Vlastos spitzt die durch die Ironie provozierte *Abwehr* der die Identität bedrohenden Differenz von Sein und Schein, wie die Ironie sie antizipiert, zum projektiven *Vorwurf* der Täuschungsabsicht, also Lüge zu. Wobei auch hier der Akt der Unterstellung einer Täuschungsabsicht die Form der Selbsttäuschung indiziert, in der das ironische Wissen des Nicht-Wissens abgespalten werden muss: „Yes, Alcibiades was deceived, for otherwise he would not have hatched that crazy scheme of swapping bloom for wisdom [...]. *Deceived he was, but by whom? Not by Socrates, but by himself.*“¹⁴³ Insofern kann der Vorwurf an die Ironie, dass diese der Abwehr diene, sodass die Denotation einer Aussage unmittelbar als deren Konnotation fixiert wird, also selbst unter Vorbehalt gestellt werden, sofern der Vorwurf potenziell selbst einem projektiven Abwehrmechanismus dient, der sich durch die „Kritik“ der Ironie über die eigene Selbsttäuschung täuscht. So besteht die Täuschung Alkibiades‘ gerade nicht relativ zu der Aussage Sokrates‘ *oder* ihrer Interpretation, sondern die Ironie ist die reflexive Verdopplung des ausgesprochenen Mangels an Selbst-Verständigung,¹⁴⁴ der *abwehrend* als mangelnde intersubjektive Verständigung – als „*eirōneuomenos*“ – erscheint.

¹⁴² Vlastos: Sokrates, S. 36, vgl. S. 36-41, meine Hervorhebung.

¹⁴³ Ebd., S. 41, meine Hervorhebung.

¹⁴⁴ Davon zeugt Alkibiades Beharren auf seine Schönheit und sein Unverständnis Sokrates gegenüber dieses nicht entsprechend wahrzunehmen; (z. B. *Symposion* 217a-b; insb. 219c-d) wobei an dieser Stelle die Täuschung über die Schönheit und die Unterstellung einer Täuschungsabsicht unmittelbar zusammenfallen: Nachdem Alkibiades mit seinem Versuch erfolglos geblieben ist, obwohl er schließlich versucht den Tausch seiner Schönheit gegen die Weisheit Sokrates‘ mit allen Mitteln zu forcieren (diese Erzählung ist nur für die Ohren der anwesenden Philosophen, das heißt Männer bestimmt: „Die Diener aber [...] mögen sich den größten Riegen vor die Ohren schieben.“ Ebd. 218b-c) und seine „Pfeile sozusagen ab[zuschießen]“ (ebd., 219d-c) findet er sich vor „Sokrates Hochmut“ (ebd., 218 c-d) wieder: “in a long night of anguished humiliation, naked next

Der ironische Subtext der Aussage „Alkibiades, du scheinst *wahrlich gar nicht dumm* zu sein“ bedeutet insofern nicht einfach nur das Gegenteil, das Alkibiades „wahrlich dumm“ im Sinne einer Beleidigung wäre, vielmehr konnotiert ‚Dummheit‘ hier die *bestehende Selbsttäuschung*, die die Weisheit als positiv gegebenes und damit sophistisch austauschbares Tatsachenwissen fetischisiert.¹⁴⁵ ‚Dummheit‘ bezeichnet insofern keine individuell-kognitive, sondern eine epistemische Kategorie.¹⁴⁶ Die Fokussierung Alkibiades’ auf die täuschende oder ihn beleidigende Denotation dieser ironischen Zuschreibung, spaltet den Zusammenhang der Frage nach Identität in Form einer spezifischen Ordnung der Abgrenzung nach innen und außen als Konnotation dieser Ironie ab. Die in der Schwierigkeit, Besonderes und Allgemeines in ein Verhältnis zu setzen eingeschlossenen intentionalen und formellen Elemente der Ironie, können in der Terminologie Benjamins dahingehend differenziert werden, dass diese Schwierigkeit vor allem bedeutet, die „im einzelnen Fall *gemeinten*“ und „die allgemein *maßgebenden*“ Gegenstände oder „Sachverhalte“ der Ironie auseinanderzuhalten und auf ihre Verstrickungen abzuklopfen.¹⁴⁷ Und das heißt, die Konstellation, in der Subjekt und Objekt zueinander stehen, als Bedingung und Schwierigkeit der Ironie herauszustellen.

Die Frage, ob die *Intention* einer Täuschungsabsicht vorliegt oder nicht und ob diese ironisch transportiert werden kann oder die *Interpretation* des Subtexts je nach der Position oder Kontext des Empfängers verschieden ist, geht damit am wesentlichen Moment der Ironie vorbei. Schematisch lässt sich formulieren, dass, wenn sich die Analyse auf eine dieser Positionen als Statthalter des Gehalts der ironischen Aussage verengt, sodass deren Subtext als relativ zu seiner Position erfahrbarer verstanden wird, der *performative Widerspruch* des Relativismus virulent wird. Soll diese Annahme gültig sein und die Interpretation

to Socrates, and Socrates a block of ice”: (Vlastos: Socrates, S. 42) „Und obgleich ich dies alles getan, siegte er so sehr und *verachtete und verlachte meine Schönheit* und trieb Übermut [...]“

¹⁴⁵ Dahingehend wird die weitere Antwort Sokrates’ von Vlastos als „complex irony“ interpretiert: „Aber, du Guter, überlege nur besser, ob du dich nicht irrst und eigentlich nichts an mir ist. Das Auge des Geistes fängt erst an scharf zu sehen, wenn das leibliche von seiner Schärfe schon verlieren will, und davon bist du noch weit entfernt.“ (*Symposion*, 219a-b).

¹⁴⁶ Auf der rhetorischen Ebene des Dialogs kann – wenn auch vorsichtig: Dostojewski ist nicht Platon – Michail M. Bachtins Untersuchung der Figur des Dummkopfes herangezogen werden, der mitunter zur Verfremdung des Festgesetzten gebraucht wird: „schon allein kraft seiner nichtverstehenden Anwesenheit verfremdet er die Welt sozialer Bedingtheiten.“ Auch bei Bachtin geht die Dummheit nicht gänzlich in der beleidigenden Haltung gegenüber dem Einzelnen auf, die hier als einfache Ironie evoziert wird; Ders.: Das Wort im Roman, in: Ders.: Die Ästhetik des Wortes, hg. von Rainer Grüber, 10. Auflage Frankfurt am Main 2022, S. 154-301, hier S. 283.

¹⁴⁷ Benjamin: Begriff der Kunstkritik, S. 82, meine Hervorhebung; vgl. die bereits zitierte Aussage Sokrates’, der das allgemeine Moment der Selbsttäuschung gegen dessen Individualisierung hervorhebt; (*Symposion*, 33b).

ausschließlich in Relation zu einem spezifischen Kontext Geltung haben, muss dieser Kontext beziehungsweise die jeweilige Position *selbst* „objektiv anerkannt sein und kann nicht wieder nur als kontextrelativ behauptet werden, ohne in einen infiniten Regress zu geraten.“¹⁴⁸ Der Verweis auf einen relativ zu der Aussage stehenden Kontext wird in der blind ausgeführten Verschiebung der Anerkennung von Objektivität auf eine andere, gleichsam darüberliegende Ebene zum Fetisch eines in seiner partikularistischen Beliebigkeit „alles verschlingenden Kontext[s]“. ¹⁴⁹ Ironisch ist dann diejenige Aussage, die als solche im Deutungshorizont der Interpretation *anerkannt* wird. Das Beispiel Alkibiades’ hat aber paradigmatisch gezeigt, dass, wenn versucht wird, dem Begriff der Ironie eine kritische Form zuzuschreiben, das „Opfer“ der Ironie nicht unmittelbar als Maßstab der Aussage fungieren kann, sofern die Möglichkeit besteht, dass es in seiner Bewertung die Täuschung, über die der eigenen Identität zugrunde liegenden Differenz abwehrt. In *Abgrenzung* zu dieser Bestimmung der Ironie, die sich in der Metapher des Schauplatzes ausdrückt, soll auf den geteilten Zwischenraum, in dem Subjekt und Objekt der Ironie nicht abstrakt-entgegengesetzte Pole, sondern miteinander vermittelt sind. Diese Form der Allgemeinheit löst sich nicht im Fetisch eines „Kontexts“ auf, der einen Moment dieses Allgemeinen unter Absehen von dessen Wirkung hypostasiert. Zugleich soll an der Nicht-Identität der Einheit von Kritik und Ironie einerseits von Intention und Gehalt andererseits sowie der Skepsis gegenüber einer vorausgesetzten Moral als Ausweg aus diesem Spannungsverhältnis festgehalten werden.

Fraglich also, inwiefern gleichsam *vor* dem Problem der Lagerung von Intention und Interpretation, dass als Strukturelement der Verdopplung festgehaltene Moment bedeutsam wird, in dem die ironische Aussage in der Darstellung des Widerspruchs von Sein und Schein formal die Erscheinungsebene hervorkehrt. In der an den *bühnenessay* sowie dessen Rezeption gerichteten Frage, inwiefern ein Kunsttext im selben Moment seine Mitteilungsfunktion bis an den Rand der Unkenntlichkeit destruieren *und* darin eine

¹⁴⁸ Elbe, Ingo: Die falsche Versöhnung von Subjekt und Objekt. Hans-Georg Gadamer's Hermeneutik zwischen Heideggerscher Provinz und postmodernem Historyland, in: Ders.: Gestalten der Gegenauflärung. Untersuchungen zu Konservatismus, politischen Existentialismus und Postmoderne, 2. Auflage Würzburg 2021, S. 112-144, hier S. 131. Soll der Relativismus als radikaler an seiner eigenen Relativität festhalten, kann nicht erklärt werden, wieso nicht jede andere, für sich Geltung beanspruchende Interpretation, die womöglich mit der Selbsterklärung der Intention übereinstimmt, richtig sein sollte.

¹⁴⁹ In anderem Zusammenhang Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main 1988, S. 224; der Verweis auf einen bestimmten Kontext, so kann hier zugespitzt werden, setzt die Abtrennung dieses Kontexts von anderen Kontexten voraus. Eine Allgemeinheit ist damit nicht zu denken.

Interpretation seines Inhalts ausdrücken, somit Kunst und Politik *trotzdem* zusammenführen kann, wird Ironie in der Spannung zwischen Intention und Interpretation, dem einzelnen gemeinten und den allgemein maßgebenden Gegenständen, Subjekt und Objekt, Form und Inhalt bedeutsam. Zunächst ist fraglich, welche Intention das Spiel des *bühnenessays* hier anvisiert, dann welchen Gehalt es ausbildet: Kommt dem *bühnenessay* trotz des Spiels, das er treibt, der Anspruch subversiver, gesellschaftlicher Kritik zu, wie es die dilemmatische Rezeption mitunter suggeriert? Oder bewegt sich die derart formulierte Frage von vorneherein in dem werkimmanenten, konstruktiven Bereich eines Abstellgleises und damit schon gar nicht mehr?

3. Der Essay als ironischer Paratext der (Un)Möglichkeit

Ein anderer Versuch, auf diese Frage eine Antwort zu finden, besteht in der Annahme, dass *reinGOLD*, paratextuell als (*bühnen*)*essay* deklariert, über sich selbst hinausgeht und den Bereich des Materials auf einer emphatischen (*selbst*)*interpretatorischen Ebene* affiziert beziehungsweise bearbeitet. Dahingehend ist es möglich, den Text nicht *nur* auf der Ebene des Kunsttexts zu lesen, und damit nicht nur in Hinblick auf das poetische Prinzip, in dessen Zone sich das Politische in der disparaten Überlagerung und Zerredung der Prätexte negativ ausdrückt. Insofern wäre die fiktive Gattungsbestimmung mehr als nur eine Finte, sondern würde als Formzitat bedeutend werden, durch das der Text die Möglichkeit beansprucht, mehr auszusagen, als er in einer anderen Form ausdrücken könnte. Die dem Kunsttext eigene Vermittlung von Form und Inhalt würde hier einen *Moment* der Abstraktion erfahren und der Inhalt von der Verselbstständigung des poetischen Prinzips momentan zurücktreten, sodass die Vermittlung beziehungsweise ästhetische Funktion, wenn auch nicht aufgelöst, so doch eine Irritation erfahren würde.

In der Frage nach der Strapazierbarkeit dieses peritextuell deklarierten Anspruchs ist der Untertitel als – fiktive – Gattungsbestimmung Wegweiser und doppelter Boden in eins: *Zunächst*, gleichsam als Prämisse der Lektüre vorangestellt, eröffnet er die Möglichkeit, die Frage nach der durch den Wunsch nach Veränderung hervorgerufenen, mehr als ästhetischen Bedeutungsschicht des Texts zu stellen. *Dann* erschwert er eine Antwort dadurch, dass er auch die Möglichkeit repräsentiert, den Ansatz einer Analyse unter – schon immer in doppelten Anführungszeichen gesetztem – ‚falschen‘ Vorzeichen aufs Abstellgleis zu locken. So würde überhaupt erst durch die Billigung der mit dem Untertitel gesetzten Prämisse die falsche Weichenstellung erfolgen. Fiktion und Wirklichkeit, primäre und sekundäre Ebene und damit Kunst und Politik kommen im *bühnenessay* auf eine besondere

Weise zusammen. Fiktiv, das stellt Inge Arteel heraus, ist die Gattungszuweisung des Essays dahingehend qua der durch sie formulierten „Neuprägung“: Diese bezieht die zwei sich widerstrebende Formprinzipien aufeinander, indem „die performative Räumlichkeit der Bühne mit der schriftlichen Denkbewegung des Essayismus“ in eins gesetzt wird.¹⁵⁰ Ein strukturell dialogischer, performativer Textraum wird auf eine immer nur schriftliche, nicht als Dialog mögliche Textform bezogen.

Die derart gestaltete Komposition des *bühnen-essays* soll in dieser Arbeit in Hinblick auf das Formzitat des Essays gelesen werden. Dessen anti-systematische Struktur gilt es weniger auf den Zusammenhang mit der dramatischen Bühnenform abzuklopfen als den sich in der Paratext-Fiktion selbstreflexiv ausweisenden Widerspruch zwischen Essay und Kunsttext in den Mittelpunkt zu stellen.

Zusammengehalten und nach den beiden Seiten – der primären wie sekundären Ebene – untermauert wird dieser im Paratext bezeichnete Widerspruch durch die Ironie, insofern das

ironische – essayistische – Denken [...] nach dem Prinzip des ‚Entweder *und* Oder‘ [erfolgt]: Es entwickelt parenthetisch abschweifend – im Widerspruch zum kausalgenetischen Denken – eine Methode, Heterogenes, Widersprüchliches, Ambivalentes simultan zu denken und als (multiperspektivische) Montage zu präsentieren.¹⁵¹

Im „Prinzip des ‚Entweder *und* Oder‘“ kommt in Fall des *bühnenessays* sowohl der einen *als auch* der anderen durch den Paratext evozierten Möglichkeit ein Anspruch auf Gültigkeit zu – oder er wird simultan der einen durch die andere Seite abgesprochen: Weder *und* Noch: *Unmöglichkeit*. So hat der Widerspruch zwischen Essay und Kunsttext seinen Nexus in der Ironie.

In der ironischen Distanz gegenüber jeder Kausallogik steht bereits der Anfang des *bühnenessays*, der sich hier zunächst formal als Dialog ausweist. Damit wird die deklarierte Form des Essays also bereits im ersten Satz selbstreferentiell gegen die Zitation der Form

¹⁵⁰ Arteel, Inge: Szenisches Schreiben und Räumlichkeit in Jelineks „Bühnenessay *Rein Gold*“, in: Jelineks Räume, hg. von Pia Janke, Wien 2017, S. 45-61, hier S. 47; wobei Arteel in hier über die Metapher des im Essay gegebenen „Denkschauplatzes“ einen Konnex zwischen den beiden Formen herstellt: „Der Essayismus öffnet das Denken erst, indem er die Bühne betritt.“ Der *bühnenessay* wird hierbei mit Fokus auf ihn als Bühnentext gelesen und so dessen theatergenetische Selbstreferenzialität untersucht; Ebd., S. 48.

¹⁵¹ Hansen-Löve, Aage: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung [1978], 2. Auflage Wien 1996, S. 39, Hervorhebung im Original.

des *Ring-Dramas ausgespielt*,¹⁵² dadurch nicht aber schon *überspielt*: „**B**: Ich versuche also zu präzisieren, das ist ein etwas delikates Gebiet, es fällt mir schwer.“ (RG, S. 7, Hervorhebung im Original) Dann kündigt sich in diesem Satz das im Text aufgehobene Verhältnis von Subjekt und Objekt, Intention und Material beziehungsweise Gehalt an. Der Satz, der sich rhetorisch nicht zuletzt in Form einer seitens des Senders übercodierten Captatio Benevolentiae an einen ebenso übercodierten Adressaten herantastet – und dieses Tasten *aufgrund* der beidseitigen Übercodierung im selben Moment aggressiv verwirft –, „mutet wie eine Antwort auf einen vorher formulierten Einspruch an, auf eine Frage nach *Verdeutlichung, nach Verantwortung*“.¹⁵³ Damit stellt sich nicht nur die Frage ein, *was* es ist, das hier durch *wen* „präzisier[t]“ werden soll, vielmehr wird die Antwort schon im Ansatz des Fragens desavouiert und die dialogisch fingierte Kommunikationssituation fallengelassen und konterkariert.

An dieser Stelle sind zwei jeweils sowohl *in sich* als auch *gegeneinander* ambivalente Merkmale des *bühnenessays* reflektiert. Sie sind zunächst zentrales antinomisches Formmoment des scheiternden Schreibens, das die Vergeblichkeit des eigenen Tastens in Richtung eines mehr als scheiternden, sondern resultativen, in den Bereich des Text-Externen hineintretenden Schreibens ausstellt. In diesem Schreiben, das gilt es zu zeigen, wird dann eine sprachkritische, montierende (neo-)avantgardistische Dimension mit einer de-personalisierenden, arrangierenden, de-kontextierenden postmodernen zusammengeführt. Oder anders: Die sprachkritische Dimension wird ihrer Kollision mit der postmodernen überantwortet, sofern in letzterer die Grenzen zwischen poetischem- und Intertext, zwischen Text und Zitat, Signifikat und Signifikant in der hypertrophen Dynamisierung der Strukturmomente eingezogen werden.¹⁵⁴ Diese Kollision ist, wie zu sehen sein wird, gleichsam eine zwischen einer *Kritik des Scheins von Identität* einerseits, also der „Verdinglichung von Bedeutung[], die als fixe, gegenständliche erschein[t], während sie doch historisch bewegt und situativ bestimmt“ ist, sodass hinter diese Bestimmung selbst zurückgegangen, und der in ihr vorhandene Widerspruch aufgeklärt

¹⁵² Diese ist hier mit dem Dialog des vierten Aufzugs des zweiten Teils: *Die Walküre*, zwischen Wotan („**W**“) und Brünnhilde („**B**“) gegeben.

¹⁵³ Arteel: Szenisches Schreiben, S. 48, meine Hervorhebung; vgl. Friedrich Schlegels Qualifizierung der Ironie als verfremdende Unterbrechung in Form „einer permanenten Parekbase“; Ders.: Philosophische Lehrjahre. 1796-1806, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band. 19., 2 hg. von Ernst Behler u. a., München/Paderborn/Wien, 1971, S. 85; dahingehend entwickelt auch de Man seinen nichtbegrifflichen Begriff der Ironie; Ders.: The Concept of Irony, S. 164f.

¹⁵⁴ Vgl. Vogel: Intertextualität, S. 56.

werden kann. *Und* andererseits einer Dekonstruktion von Identität und damit der relativistischen *Auflösung von Identität* überhaupt in Differenz.¹⁵⁵

3.1. *Essay und Montage*

Über das Verhältnis zwischen Subjekt und Objekt und dahingehend entgegen einer identitätslogischen Subsumtionslogik schreibt Theodor W. Adorno in seinem klassischen Essay über den *Essay als Form*, dass dessen „Schwäche [...] von der Nichtidentität selbst [zeugt], die er auszudrücken hat; vom *Überschuß der Intention über die Sache* und damit jener Utopie, welche in der Gliederung der Welt nach Ewigem und Vergänglichem abgewehrt ist.“¹⁵⁶ Die Nichtidentität von Sprache und Sache, Begriff und Begriffenem ist dabei eine doppelte. In ihr geht sowohl die individuelle intentionale Äußerung durch ihren Anspruch über die Sache als auch die Sache als Nichtidentische über den Gehalt des sprachlichen Zeichens hinaus. Diese Spannung wird mittels eines Verfahrens, das die subjektiven und objektiven Impulse in eine Konstellation zueinander stellt, auf die Ebene einer Metareflexion gebracht, insofern Sprache immer schon konstellativ – als organisiertes und historisch gewordenes, darum nicht schon bewusst vollzogenes Bezugssystem von unterschiedlichen Zeichen – funktioniert: Anspruch und Sache werden miteinander konfrontiert, indem die „der Sprache impliziten und in ihrem gewöhnlichen Gebrauch ‚bewußtlosen‘ Konstellationen [expliziert]“ werden.¹⁵⁷ Insofern ist ein Spannungsverhältnis zwischen Intention und Material in der essayistischen Form angelegt.

Sofern der *bühnenessay* an seinen Beginn den Anspruch setzt, „zu präzisieren“, ihn aber als „[V]ersuch[]“ zugleich ironisiert, relativiert *und* reflektiert er seine gattungsspezifische Erkenntnisfunktion und in ihr den Modus, mit dem er sich auf das Bestehende bezieht. Dieser Modus „nötigt“ laut Adorno entgegen einem identifikatorischem, ein- und unterordnendem Verfahren „dazu, die Sache mit dem ersten Schritt so vielschichtig zu denken, wie sie ist [...]“. ¹⁵⁸ Korrespondierend zu diesem Auftakt lautet der letzte, die Öffnung keinesfalls schließende, sondern den Zirkel zum Anfang vollziehende und die Offenheit noch einmal unterstreichende Satz: „Mal sehn, was draus

¹⁵⁵ Tränkle, Sebastian: Nichtidentität und Unbegrifflichkeit. Philosophische Sprachkritik nach Adorno und Blumenberg, Frankfurt am Main 2022, S. 87.

¹⁵⁶ Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form [1954-58], in: Adorno, Theodor W., Gesammelte Schriften, Band 11, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, 7. Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 9-34, hier S. 18, meine Hervorhebung.

¹⁵⁷ Tränkle: Nichtidentität, S. 98.

¹⁵⁸ Adorno: Essay als Form, S. 23, meine Hervorhebung.

wird.“ (RG, S. 222) Der erste wie letzte Satz werden so in Relation zu dem Allusionshorizont der historisch herausgebildeten Krisenrealität gestellt, die sich dagegen sträubt, sich begreifen zu lassen. Fragwürdig, nicht nur, wie sich der Essay auf das Bestehende bezieht, sondern auch, wie das Bestehende im Essay eingeht. Die Schwierigkeit einer präzisen Darstellung der krisenhaften Verhältnisse, *zumal in Form des Kunsttextes*, ist so der ironische Bezugspunkt der Form.

Dahingehend besteht das – Adorno gleichsam beim Wort nehmende – multiperspektivische, jede Identifikationslogik oder tradierte narrative *und* personelle Struktur mit dem Auftakt der Assoziation destruierende Formzitat des ersten Satzes des *bühnenessays* noch vor jedem intertextuellen Zitat.¹⁵⁹ Bereits in diesem Satz verdoppelt der *bühnenessay* die ihm zukommende Nichtidentität von Subjekt und Objekt, Anspruch und Wirklichkeit, die laut Adorno im „Überschuß der Intention über die Sache“ zur Geltung kommt. Dieser intentionale Überschuss äußert sich hier als aufs Ganze gehender und durch den Wunsch nach Veränderung motivierter Versuch der Subversion gesellschaftlicher Verhältnisse, die sich anti-utopisch als alles darstellen, was ist und sein kann. Somit verweist der Überschuss auf die Antinomie des scheiternden Schreibens. Umgekehrt ist mit den Verhältnissen etwas gegeben, das über ihre immer *auch* beziehungsweise *schon* sprachliche Repräsentation hinausgeht. Und zwar dadurch, dass die Verhältnisse in ihrer Krisenhaftigkeit immer schon über sich hinausweisen, indem sie aus dem identitätslogisch bestimmten Zusammenhang hinausfallen, als der sie selbst in Form der Sprache in Erscheinung treten. Werden die Verhältnisse dahingehend widersprüchlich, ist es möglich, einen Widerspruch gegen die Widersprüchlichkeit zu formulieren.¹⁶⁰ Dieses metonymisch im ersten Satz initiierte Moment setzt sich im *bühnenessay* in einer Poetologie fort, die angelehnt an Adornos Begriff des Essays als hypertrophes Formmoment des Essays gelesen werden kann, durch das der Text versucht, im Widerspruch zu der kausalen Identitätslogik einen anderen Modus der Identifikation zu vollziehen.

Die konstitutive Schwäche der essayistischen Form bedingt, dass *in dieser* als Strukturmoment nicht der offene Widerstand gegen die krisenhafte Ordnung der Verhältnisse gesucht wird. Sondern in ihm wird – gleichsam subversiv – diese selbst begriffliche, sich

¹⁵⁹ „Es befinden sich im Essay eine Vielzahl von Stimmen in einem Dialog miteinander, sodass die Dominanz einer einzelnen, singulären Stimme durchbrochen wird“; Dröscher-Teile, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn 2018, S. 41; zur anti-narrativen Struktur des Essays und dessen An- und „Abbruch“ siehe ebd., S.46.

¹⁶⁰ Hierzu ausführlich Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 1., S. 330ff.

andauernd versprachlichende oder eher: aussprechende Ordnung ihrer eigenen Form überführt, indem der Essay *sie sich* aussprechen lässt: „Der Essay [...] führt Begriffe umstandslos, ‚unmittelbar‘ so ein, wie er sie empfängt. Präzisiert werden sie erst durch ihr Verhältnis zueinander.“¹⁶¹ In dieser Immanenz spiegelt sich das (neo-)avantgardistische *Moment der Montage*, das im *bühnenessay* enthalten ist, der nicht nur die zentralen Begriffe aus dem *Kapital* und die Figurenkonstellation aus dem *Ring*, sondern zudem aus dem populären und alltäglichen Diskurs „Floskeln, Sprachschablonen [und] konventionelle[] Phrasen“ *empfängt*, beide miteinander vermengt und in dieser Mixtur sich selbst aussprechen lässt.¹⁶² In dieser Selbstvorführung der Begriffe – oder Lexeme –,¹⁶³ und mit Adorno „durch ihr Verhältnis zueinander“, besteht der eingangs des Texts angeführte „Versuch zu präzisieren“ als *wesentlich passiver*. Sinn wird auch auf dieser Ebene aus einer Sinnleere gewonnen: dem Un-Sinn, der sich andauernd in den Phrasen und Alltags-Diskursen ausspricht. Denn „[i]n Wahrheit sind alle Begriffe implizit schon konkretisiert durch die Sprache, in der sie stehen [...]“ – auch, und selbst dann, wenn diese un-konkret, ver-rückt, also begriffslos und sprachlos ist: So bleibt dem Essay gleichsam ‚nichts‘ zu tun außer die Wörter „reflektierend so [zu] nehmen, wie sie bewußtlos in der Sprache schon genannt sind.“¹⁶⁴ Soll für Adorno hierdurch vor allem die Kritik an einer scheinbar vom Gegenstand und damit dessen historischer Genese ablösbaren Sprache bestehen, findet sich die Passivität der Darstellungsform darin, das „[G]ennant[e]“, oder in F. W. Hegels Diktion, „*Bekannte*“ reflexiv zu verdoppeln und dadurch als nicht schon *Erkanntes* seiner eigenen Sprachlosigkeit zu überführen.¹⁶⁵

Dem aufgrund der in ihnen vorausgesetzten Selbsttäuschung widersprüchlichen Inhalt dieser massenmedialen und lebensweltlichen Diskurse kommt die widersprüchliche ästhetische Form der Montage beziehungsweise Konfiguration der Inhalte zu. Diese hat zum Prinzip, so Adorno an anderer Stelle, dass sie „durch die sich hervorkehrende Disparatheit

¹⁶¹ Adorno: Essay als Form, S. 20; wobei das eingeschobene „‘unmittelbar‘“ sich hier auf den Vorwurf seitens der „Neopositivisten“ in Richtung des Essays bezieht.

¹⁶² Szczepaniak, Monika: Essayistische Texte, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 309-322, hier S. 320.

¹⁶³ Laut Adorno eignet zunächst jedem Phonem eine begriffliche Qualität, wie er an anderer Stelle ausführt: „Noch der stammelnde Laut, soweit er Wort ist und nicht Ton, behält seinen begrifflichen Umfang [...]“. Adorno, Theodor W.: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms, in: AGS 11, S. 431-447, hier S. 435.

¹⁶⁴ Adorno: Essay als Form, S. 20, meine Hervorhebung.

¹⁶⁵ „Das Bekannte überhaupt ist, weil es bekannt ist, nicht *erkannt*.“ Hegel, G. W. Friedrich: Phänomenologie des Geistes, in: Ders.: Werke, Band 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael, Frankfurt am Main 1986, S. 35, Hervorhebung im Original.

der Teile, Einheit desavouiert, wie, als Formprinzip, sie auch wieder bewirkt.“¹⁶⁶ Also aus Un-Sinn *strukturell-verfremdend, nicht unmittelbar inhaltlich*, Sinn entstehen lässt. Dahingehend korrespondiert die Montage beziehungsweise das sie strukturierende Verhältnis von Form und Inhalt mit der erkenntniskritischen Wendung des „Vorrangs des Objekts“.¹⁶⁷ Entgegen der vorherrschenden, identitätslogischen Trennung von Subjekt und Objekt, in der das Subjekt aus dem Erkenntnisvorgang abgespalten und dem Objekt abstrakt entgegengesetzt wird, nur um seine eigentliche Herrschaft über dieses umso vehementer durchzusetzen, zielt dieser Vorrang auf das Vermittlungsverhältnis von Beiden. Subjektivismus herrscht, insofern die durch das abgespaltene Subjekt vollzogene Abstraktion die Herstellung einer Identifikation setzt, die tatsächlich durch jeden Einzelnen hindurch reproduziert wird, indem sie als Privateigentümer vermittels ihrer Ware Arbeitskraft zueinander in unbewußt vorausgesetzte Beziehung treten: Der „Abstraktionsvorgang spielt sich in der tatsächlichen Tauschgesellschaft ab.“¹⁶⁸ Indem *dieses* objektive Moment aus der Subjektivität gestrichen wird, kann das objektive auf das subjektive Moment reduziert und das Nichtidentische in der Identität nivelliert werden.

Dahingehend ist die Trennung von Subjekt und Objekt wirkliche Durchsetzung von falschen, unbewusst verselbstständigten und in dieser fixierten Form so naturalisierten wie enthistorisierten Verhältnissen.¹⁶⁹ Entgegen dieser Form der Trennung stehen Subjekt und Objekt als Verhältnis begriffen weder in totaler Differenz ohne Einheit noch in einer absoluten Einheit ohne Differenz zueinander: „Sie konstituieren ebenso sich durch einander, wie sie vermöge solcher Konstitution auseinandertreten.“¹⁷⁰ Weder das eine noch das andere Moment sind absolut zu setzen oder als solche durch das andere abzuleiten. Dennoch löst sich die Trennung hier nicht in die freischwebende Vermittlung um ihrer selbst willen auf. Vielmehr gilt, und daraus ergibt sich die Wendung des „Vorrangs des Objekts“, dass „[v]on Objektivität [...] Subjekt potentiell, wenngleich nicht aktuell weggedacht werden [kann];“

¹⁶⁶ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 231f.

¹⁶⁷ Hierzu ausführlich Adorno, Theodor W.: Zu Subjekt und Objekt, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 10.2, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, achte Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 741- 759.

¹⁶⁸ Adorno: Negative Dialektik, S. 180.

¹⁶⁹ Vgl. Adorno: Subjekt und Objekt, S. 742; wobei der Subjektivismus gerade in Form des Dogmas der ‚Wertfreiheit‘ als Antisubjektivismus auftritt und damit umso vehementer die – durchaus konstitutive, nicht verrückbare – Vermittlung des Subjekts durch die Objektivität verkennt. Vgl. Ebd., S. 750ff.

¹⁷⁰ Adorno: Negative Dialektik, S. 176.

dagegen aber „nicht ebenso Subjektivität von Objekt.“¹⁷¹ Da Objekt nicht auf dieselbe Weise vermittelt ist wie Subjekt und nicht in derselben Qualität auf dieses zurückgeführt werden kann, ist gegen den herrschenden Subjektivismus das objektive Moment – in dessen konstitutiver Vermitteltheit und damit Nichtidentität – hervorzukehren.

Dieser Wendung entsprechend verläuft im ironischen Entweder *und* Oder – Weder *und* Noch des Essays die Orientierung analog der von Adorno angeführten und nichtidentischen „Sache“ als Konfiguration des Heterogenen, Fragmentierten und von außen an ihn herantretenden. Essay wie Kunsttext ist gemein, dass sie das Heterogene als ein immer schon versprochenes und sich versprechendes im „Moment des Vorrangs von Objektivität [...] *sich ausreden lassen*“,¹⁷² statt sich ihm entgegenzusetzen.

3.2. Grenzen der Montage

Das erkenntnistheoretisch- oder kritisch so konstituierte Moment der Montage kann nicht von dem avantgardistischen Verfahren abstrahiert werden, das, obgleich selbst nur als passives bestehend und damit seine „Ohnmacht gegenüber der spätkapitalistischen Totalität eingestehend“, gescheitert ist.¹⁷³ Dieses Scheitern geht über die Selbstreflexion des Ungnügens hinaus: Die „Antithesis“ der Montage, wie Adorno sie emphatisch reklamiert, gegen einen als organisch erscheinenden Zusammenhang und damit die „Synthese“ der Vergesellschaftung in der Moderne greift – sofern sie jemals gegriffen hat – nicht länger.¹⁷⁴ Der zunächst hoffnungsvolle, von einer Möglichkeit der ästhetischen wie gesellschaftlichen Erneuerung ausgehende Wiederbelebungsversuch der Neo-Avantgarde ist gescheitert. Das Strapazieren der Form ist an eine Grenze gekommen, an der dieser nicht mehr die avantgardistische Bearbeitung des Inhalts zu gelingen scheint. Exemplarisch steht für diese Enttäuschungserfahrung der Schluss, zu dem Enzensberger in einem Aufsatz über die *Aporien der Avantgarde* kommt: „Jede heutige Avantgarde ist *Wiederholung*, Betrug oder Selbstbetrug. [...] Sie handelt mit einer Zukunft, die ihr nicht gehört. Ihre Bewegung ist Regression.“¹⁷⁵

¹⁷¹ Adorno: Subjekt und Objekt, S. 747; ähnlich heißt es an anderer Stelle: „Das subjektive Moment wird vom objektiven gleichsam eingefasst, ist selber, als dem Subjekt begrenzend Auferlegtes, objektiv.“ Ders.: Negative Dialektik, S. 182.

¹⁷² Adorno: Negative Dialektik, S. 185, meine Hervorhebung; in Bezug auf Jelinek hierzu auch Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlos“, S. 27.

¹⁷³ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 232.

¹⁷⁴ Ebd.; vgl. Vogel: Intertextualität, S. 55; vgl. Ernst: Subversion, S. 104, 108; Ernst schlägt dahingehend den Begriff der „Post-Avantgarde“ vor.

¹⁷⁵ Enzensberger: Aporien der Avantgarde, S. 423, meine Hervorhebung.

So tritt an die Stelle der konstruktiven und gerade im Essay sich konstellativ entfaltenden *Diskontinuität* und dem ihr inhärentem Anspruch, eine neue Wahrnehmung durch die Zerrüttung der Alten zu inaugurieren, die *Dekonstruktion*. Jeder optimistische Blick nach vorn ist beschnitten, kein unmittelbarer Bezug auf die vorangegangene ästhetische Bewegung scheint möglich zu sein. Dennoch, um der Hoffnung willen, scheint der Bezug in Jelineks Schreiben nicht losgelassen zu werden. So schreibt Vogel, dass „[a]uch wenn sie das Irritationspotential verweigerter Synthese weiterhin ausschöpfen, [...] Jelineks Texte weniger die Auflösung der alten Faktur als die unaufhörliche Herstellung neuer Kontinuität [inszenieren].“¹⁷⁶ Das Scheitern der (Neo-)Avantgarde und mit ihr der Montage-Praxis ist somit in der wuchernden Intertextualität reflektiert, lebt – oder: west – aber in der mitunter expliziten Anknüpfung an die insbesondere österreichische sprachkritische Tradition paradox fort. Die von Enzensberger pointierte ästhetische „Regression“ und „Wiederholung“ der Neo-Avantgarde wird hier *noch einmal* abgerufen beziehungsweise *noch einmal* mit sich selbst konfrontiert.

Auf das Fortwesen der vergangenen Form hat Jelinek explizit in einem Interview von 1987 verwiesen, in dem sie auf die ihr vorangegangene, insbesondere österreichische Literatur reflektiert und deren Einfluss auf ihr Schreiben erinnert: „[I]ch [stehe] in der Tradition des Sezierens, in der jüdischen Tradition von Karl Kraus und Elias Canetti, die von dem Faschismus vernichtet worden ist oder die eben ausstirbt.“¹⁷⁷ Diese „Tradition des Sezierens“ hat schon früh Walter Benjamin in seinem Aufsatz über *Karl Kraus* paradigmatisch herausgestellt, in der er diesen als einen „Silbenstecher, der zwischen die Silben sticht“ bezeichnet – ein Attribut, das zunächst auch für den Prozess des *bühnenessays* passt.¹⁷⁸ Indes verweist Jelinek in ihrem Interview darauf, dass diese Form des sprachlichen

¹⁷⁶ Vogel: Intertextualität, S. 55; zu der Text-, aber auch Analysekategorie der Dekonstruktion und ihrer Dominanz im Jelinek-Diskurs vgl. v. a. Degner, Ute: Mythendekonstruktion, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 49-55.

¹⁷⁷ Hoffmeister, Donna: Access Routes Into Postmodernism. Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei und Wolfgruber, in: *Modern Austrian Literature* 20, 1987, H. 2, S. 97-130, hier S. 109; diese Linie nachgezeichnet hat auch Stocker, Brigitte: Das satirische Zitat bei Karl Kraus und Elfriede Jelinek, 2014 in: jelinetz. URL: https://jelinetz.com/wp-content/uploads/2014/06/stocker_das_satirische_zitat.pdf (04.10.2024), S. 1; auf die „Tradition der Avantgarde“, in der Jelineks Texte stehen, verweisen auch Degner, Uta/Gürtler, Christa: Provokationen der Kunst – Provokationen als Kunst. Einleitung, in: Elfriede Jelinek: *Provokationen der Kunst*, hg. von Dies., Berlin/Boston 2021, S. 1-19, hier S. 3.

¹⁷⁸ Benjamin, Walter: Karl Kraus [1931], in: Walter Benjamin. *Gesammelte Schriften* II.I., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 334-367, hier S. 347.

Sezierens, sofern sie das Glück hatte, den Faschismus überleben zu können,¹⁷⁹ „eben ausstirbt“. Somit ist fragwürdig, was es bedeutet, sich noch immer auf diese Form zu beziehen, also ein ‚aussterbendes‘ Verfahren als Voraussetzung eines formalen Verfahrens zu setzen: Fragwürdig, inwiefern eine Wiederholung dieser bereits wiederholten Form sich geltend macht.

3.3 Zwischen Kraus und Jelinek: Montage und Arrangement

Für Kraus schien, darauf verweist Benjamin in seinem Aufsatz, die Möglichkeit zu bestehen, in den Silben und Sätzen der sich versprachlichenden Verhältnisse „Requisiten [...] mimischer Entlarvungen“ zu lancieren und mittels der Sprache in Form dieser „Requisiten“ zukommenden Dekontextierung im Text „die Bloßstellung des Unechten“ zu leisten.¹⁸⁰ Diese Entschleierung sollte damit nicht nur die Entwirrung der Sprache, sondern damit korrespondierend auch die der Verhältnisse bewirken: „Was ihn dergestalt verstrickt, ist aber mehr noch als das Tun und Lassen die Sprache seiner Mitmenschen. Seine Leidenschaft, sie zu imitieren, ist Ausdruck für und Kampf gegen diese Verstrickung [...]“. ¹⁸¹ Dabei ist in der Möglichkeit, gegen diese „Verstrickung[en]“ anzuschreiben zum einen der *individuelle Erkenntnisanspruch* vorausgesetzt. Mithin verweist die „Wahrnehmung einer ‚verkehrten Welt‘, die den Anstoß der Polemik gibt, [auf] ein hinter dem satirischen Ausbruch erkennbares Ideal [...]“. ¹⁸² Im Verfahren der Montage macht sich somit ein Anspruch gegenüber der Wirklichkeit geltend. Zum anderen hat dieses Anschreiben gegen die Widersprüchlichkeit der ‚verkehrten Welt‘ aber auch die Möglichkeit der *Unterscheidung des Echten vom „Unechten“*, *Wesen und Erscheinung* zur Bedingung, sodass die Verstrickungen überhaupt als solche erkannt werden können. Darin verweist der Erkenntnisanspruch auf dessen objektive Bedingtheit.

Mithin ist es eben diese objektive Bedingung, die für Jelineks Schreiben nicht mehr in der noch für Kraus gangbaren Form gegeben zu sein scheint – *trotz* des subjektiv ebenso vertretenen Anspruchs. Gegenüber dieser objektiven Bedingung, das soll gezeigt werden, entäußert sich der Mangel an Distanz oder Differenz als Grenze der Montage. Somit tritt,

¹⁷⁹ So bemerkt Jelinek an anderer Stelle im Zusammenhang mit Kraus und dem Verfahren der Ironie: „Aber es ist eben nach 1945 auch die Sprache nie zurückgekehrt [...]“. Jelinek u. a.: *Ich meine alles ironisch*, S. 30.

¹⁸⁰ Benjamin: Kraus, S. 347f; vgl. Pizer, John: Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek, in: Monatshefte 86, 1994, H. 4, S. 500-513, insb. S. 511.

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Stocker: Das satirische Zitat, S. 6; zu den subjektiven wie objektiven Voraussetzungen von Erkenntnis siehe Stapelfeldt: Bedingungen von, insb. S. 19f.

das hat John Pizer bereits in den 90er Jahren in seinem Aufsatz *Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek* detailliert ausgeführt, an die Stelle des von Kraus‘ vorgebrachten Optimismus hinsichtlich der Möglichkeiten einer Reinigung oder „Purifizierung“ der Sprache die pessimistische Haltung, die sich in der Form des selbstreflexiven Scheiterns spiegelt.¹⁸³ Die Ursache für diese Verschiebung liegt in der Beschaffenheit der von beiden, Kraus und Jelinek, zitierten, „in Massenmedien gedankenlos verwendete Redensarten“: Reklamierte Kraus für sein Schreiben noch die Unterscheidung der Sprache in „Allerweltshure“ und „Jungfrau“, unrein und rein, findet sich diese Unterscheidung gegenüber einem *Nivellierungsprozess* als nicht mehr gangbare wieder.¹⁸⁴ Anders kann formuliert werden, dass diese auf der Ebene von *Sprachproblemen* wahrgenommene Verschiebung auch eine von *Sachproblemen* ist und nur in dem Zusammenhang zu diesen entfaltet werden kann.¹⁸⁵ In diesem Zusammenhang kommt dem Nivellierungsprozess ein Doppelcharakter zu: Die individuell-institutionelle Absorption und Konventionalisierung der ironischen „Sprachskepsis“ Jelineks ist mit der Tendenz einer Absorption der Sprache *an sich* in ihrem Verhältnis zur Wirklichkeit vermittelt. Gegenüber diesem Doppelcharakter wird der Versuch Jelineks, sich der Absorption der ironischen Form durch eine, so Degner, „seit den 1990er Jahren festzustellende Intensivierung der ‚Unlesbarkeit‘“ zu entziehen zusätzlich strapaziert.¹⁸⁶

Der Nivellierungsprozess des Verhältnisses von Wesen und Erscheinung, der hier auch als Auflösungsprozess von Form in Inhalt, Text in Meta- und Paratext firmiert, spiegelt zunächst das „*Problem der institutionellen Absorption der neuen ästhetischen Konzepte* [...]“.¹⁸⁷ Die Problematik resultiert wesentlich aus der Neutralisierung des von der historischen Avantgarde erschlossenen und von der Neo-Avantgarde wiederbelebten Montage-Verfahrens sowie von dem beiden gemeinsamen Anspruch. Das mitunter demonstrative, irritierende Verfahren als metapoetische Selbstreflexion und damit über den tradierten, konventionalisierten Zusammenhang des Kunstwerks qua Verfremdung und Provokation herausgehendes wird *selbst konventionell*.¹⁸⁸ Der gleichsam zur Binsenweisheit

¹⁸³ Pizer: *Modern vs. Postmodern*, S. 506ff.

¹⁸⁴ Stocker: Das satirische Zitat, S. 7; Kraus, zitiert nach Pizer: *Modern vs. Postmodern*, S. 503; der mit der Dualität von Heiliger/Hure spielende Aphorismus in Gänze lautet: „Meine Sprache ist die Allerweltshure, die ich zur Jungfrau mache.“

¹⁸⁵ Vgl. Tränkle: *Nichtidentität*, S. 22.

¹⁸⁶ Degner: *Unmögliche Ästhetik*, S. 24, vgl. S. 28.

¹⁸⁷ Ernst: *Subversion*, S. 100, Hervorhebung im Original.

¹⁸⁸ Das Montageverfahren spaltet sich in zwei Lager, wobei den „offenen“, die „integrierenden (verdeckten)“ gegenüberstehen; hierzu Žmegač, Viktor: *Montage/Collage*, in: *Moderne Literatur in Grundbegriffen*, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegač, Berlin 1994, S. 286-292;

in der Diskussion um die Avantgarde avancierte Verlust der Fähigkeit des Kunstwerks, Schock und/oder Provokation zu bewirken, bedeutet zugleich die Subsumtion des sich als revolutionär verstehenden Verfahrens in den Bereich, der immer nur als abgetrennten Bereich bestehenden ‚Kultur(sphäre/-szene)‘, die zu transzendieren die Avantgarden angetreten sind: Musealisierung und Kanonisierung sind ihr paradoxes Erbe. Auch dahingehend sind diese Bewegungen gescheitert oder – im blinden Anrennen gegen diese zugespitzt von Enzensberger beschriebenen Tendenzen – zum Dogma regrediert.¹⁸⁹

Das Dogma eines naiven, unmittelbar ansetzenden revolutionären Gestus‘ ist in den frühen Texten Jelineks als Antwort auf das kurze Moment, dessen mitunter pseudopraktischer Impetus mit der Chiffre ‚68‘ gegeben ist, bereits aufgekündigt.¹⁹⁰ Gleichwohl trifft das Problem der Absorption der politischen Kunst in die Institution und ästhetische Konvention auch für die Rezeption Jelineks zu. Diese ist, so Ernst in dem Aufsatz *Ein Nobelpreis für die Subversion?*, dessen Titel einen FAZ-Artikel aus dem Jahr der Nobelpreisverleihung als Stichwortgeber nimmt, bis in die 90er Jahre noch zurückhaltend und von „Ausschlussverfahren gegen die Autorin, ihre Theatertexte und entsprechende[n] Aufführungen“ der Texte geprägt gewesen: Dagegen ist die Autorin seit Beginn der 2000er Jahre, spätestens aber seit 2004, „etabliert“ und firmiert mitunter als nicht nur mit dem – in keiner Feuilleton-Besprechung unerwähnt bleibenden – Nobelpreis, sondern mit sämtlichen (Staats-)Preisen ausgezeichnete „Ikone ‚Jelinek‘“. ¹⁹¹ Zwar war die Nobelpreisvergabe 2004 nicht nur von Diskussionen um, sondern auch Anfeindungen und Ressentiments gegen die Autorin begleitet, als Symbol eines Bruchs stellt er dennoch die Fragen nach dem Konnex der Absorption und Institutionalisierung auch dieser selbstreflexiven Poetologie.¹⁹²

ausführlich zu der Semantik der Montage siehe Hansen-Löve: Formalismus, S. 287ff; die These der Konventionalisierung vertritt paradigmatisch Bürger, Peter: Nach der Avantgarde, Weilerswist 2014.

¹⁸⁹ Enzensberger schreibt 1962 plakativ wie emphatisch: „Eine Avantgarde, die sich staatlich fördern lässt, hat ihre Rechte verwirkt.“ Ders.: Aporien der Avantgarde, S. 79f.

¹⁹⁰ Degner/Gürtler: Provokationen der Kunst, S. 8.

¹⁹¹ Vgl. Ernst, Thomas: Ein Nobelpreis für die Subversion? Aporien der Subversion im Theater Elfriede Jelineks, in: Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? Hg. von Inge Arteel und Heidy M. Müller, Brüssel 2008, S. 113-129, hier S. 118f.

¹⁹² Zuletzt ist hier der Angriff von Identitären 2016 auf die Aufführung der *Schutzbefohlenen* in Wien anzuführen. Fragwürdig allerdings, inwiefern für diese pseudopraktische Demonstration von Verwilderung die komplexe ästhetische Form der Aufführung oder die des zugrundeliegenden Texts ausschlaggebend gewesen ist und nicht vielmehr der spezifische, politische Inhalt ausreichend gewesen ist, der freilich durch die Prominenz der Autorin wie der Aufführung eine wirksame Zielscheibe für das Propaganda der Identitären darstellte.

Der These eines so wahrnehmbaren Bruchs und der konsequenten Absorption widersprechen weitestgehend Degner und Gürtler, die die „provokative Kraft“ der Autorin in ihrer Einleitung des Sammelbands *Provokationen der Kunst* (2022) als treibendes Element auch noch ihres gegenwärtigen Schreibens beanspruchen.¹⁹³ Die von ihnen anvisierte „provokative Kraft“ der Kunsttexte Jelineks bestehe allerdings nicht in einem unmittelbaren Anknüpfen an die (neo-)avantgardistische Bewegung, sondern kraft der immer wieder etablierten irritierenden Wirkung, sodass zwar keine „allumfassende und dauerhafte Revolution der Realität [in] der Kunst möglich [ist], aber doch *ein punktuelles Durchstechen der Grenze zwischen Kunst und Nicht-Kunst* und damit eine Irritation des Bisherigen.“¹⁹⁴ Irritation und Provokation bar ihres Potenzials in die bestehenden Verhältnisse einzugreifen, verfahren passiv und selbstreflexiv – auch noch durch ihre Institutionalisierung und Konventionalisierung hindurch: Provokation und Erneuerung gehen Hand in Hand. So sei es möglich, dass trotz der „Position einer arrivierten Avantgarde“, in der sich Jelineks Kunsttexte wiederfänden, diese das „Spiel“ einer Brechung fortführen und dahingehend die Position der Avantgarde bestätigende „Ablehnung“ erfahren würden, die sich insbesondere auf die Person Jelinek konzentriere.¹⁹⁵

Auffällig ist in dieser Argumentation nicht nur, dass sich Degner und Gürtler ausschließlich auf Quellen berufen, die um die Zeit der Nobelpreisverleihung datiert sind oder noch weiter zurückreichen – neuere Beispiele einer solchen diskursiven „Ablehnung“ scheinen nicht in einer ebensolchen Quantität und Qualität vorzuliegen. Sondern auch, dass für die avantgardistische Provokation mit Pierre Bourdieus Feldtheorie im Anschlag, in tendenzieller Absehung von ihrem *Gegenstand* und damit in der Abstraktion von jeglichem der Form zukommenden Inhalt und der ihm zukommenden Intention argumentiert wird. So werden zwei Annahmen gesetzt, wenn behauptet wird, dass „[d]ie aggressive Tabula rasa-Geste der Avantgarde, [...] sich bei Jelinek nicht mit einer neuen Setzung, sondern mit einer Öffnung des Diskurses [verbindet], deren Potential nicht zuletzt in einer reflexiven Abstandnahme gegenüber den angesagten Parolen liegt [...]“.¹⁹⁶ Zwar ist der Aussage zuzustimmen, dass dieses nicht mehr unmittelbar avantgardistische Verfahren passiv,

¹⁹³ „Von Beginn ihrer Karriere an hat Jelineks Literatur [...] eine außergewöhnliche Provokationskraft gezeigt und fungierte in den letzten Jahrzehnten immer wieder als Unruheherd, von dem gewichtige gesellschaftliche Debatten ausgingen und der seinerseits immer wieder zum Gegenstand von Polemiken wurde.“ Degner/Gürtler: *Provokationen der Kunst*, S. 1.

¹⁹⁴ Ebd., S. 5, meine Hervorhebung.

¹⁹⁵ Ebd., 6.

¹⁹⁶ Ebd., S. 8.

selbstreflexiv und darin in einer Weise verfährt, die sich in Form der essayistisch-reflektierenden Konstellation um das Nichtidentische herum bildet oder öffnet und dahingehend der Fokus auf die Form des Kunsttexts legt. Gleichwohl ist fragwürdig, ob diese „Öffnung“ erstens gänzlich ohne „neue Setzung“ auskommt, also rein negativ bleibt und zweitens sich konsequent gegen die „angesagten Parolen“ richtet, also angesichts des Problems der Aktualität das innovative Movens für sich beanspruchen zu können, *ohne* dass ihr ein Moment der Identifikation eignet.¹⁹⁷ Schließlich wird die provozierende Irritationskraft Jelineks von Degner und Gürtler zwar auch keinesfalls in Hinblick auf das große Ganze und damit einer umfassenden Neuordnung des Zusammenhangs von Kunst und Gesellschaft reklamiert, sodass die Kunst gegenüber der Wirklichkeit passiv bleibt. Dennoch wird der kritische Impetus der Irritation als „Indikator für die anhaltende Avantgarde-Position Jelineks im literarischen Feld gewertet“ und somit beansprucht: „auch wenn nur ein ‚kleines Loch‘ gebohrt wurde, hat sich etwas ‚im Außen‘ manifestiert“.¹⁹⁸ Die provokante Manifestation „im Außen“, für die neuere Belege abzugehen scheinen, setzt dieses „Außen“ dabei voraus und abstrahiert vor allem von dessen historischer Dynamik, auf die in dem Beitrag der Autorinnen nicht eingegangen wird. Der Gegenstand beziehungsweise das Ziel der Provokation schwebt dort gleichsam über der mit Bourdieus Feldtheorie gefassten Ästhetik: Ungeachtet davon, ob die 1970er oder 2020er Jahre den Zusammenhang darstellen, in dem das Schreiben firmiert.

Demgegenüber soll hier argumentiert werden, dass die mit Bourdieu lancierte „Brüskierung der ‚Fundamente der herrschenden Denkweise [...]‘“ als Beleg für die „anhaltende Avantgarde-Position Jelineks“ selbst in einer Weise auf das Äußere gesellschaftlicher Verhältnisse verwiesen bleibt, die nicht (nur) auf der spiralförmig fortschreitenden Relationalität der Innovationsmöglichkeiten von Kunsttexten im Feld der Literatur besteht.¹⁹⁹ Demnach wäre je ein weiterer, quasi-evolutionär fortschreitender Bruch mit dem bestehenden Wahrnehmungshorizont möglich. Diese Engführung kommt dabei einer Kommunikations- und Rezeptionstheoretischen Verengung gleich. Vielmehr ist herauszustellen, dass die „Avantgarde-Position Jelineks“ dagegen selbst durch eine historische Dynamik vermittelt ist, die sich im gesellschaftlich und historisch bedingten Material niederschlägt. „[N]icht die etwaige[] Wirkung der Werke *auf* die Realität, sondern

¹⁹⁷ Degner spricht dahingehend von der Jelineks Texten eignenden „Präsenzqualität“; Dies.: unmögliche Ästhetik, S. 12.

¹⁹⁸ Degner/Gürtler: Provokationen der Kunst, S. 6, 8.

¹⁹⁹ Ebd., S. 6.

[...] die Realität *in* den Werken [...]“ ist es, die untersucht werden muss, um der Situation, in der sich der Kunsttext wiederfindet, gerecht zu werden.²⁰⁰ Nicht die Kategorien von Subjektivität, Intention und Interesse stehen dann im Vordergrund, sondern die sich durch das Material im Kunsttext sedimentierten gesellschaftlichen Verhältnisse. In ihnen stößt die Fähigkeit zur Etablierung neuer subversiver und auch selbstreflexiver Verfahren auf eine objektive Schranke: Die Ironie als Konnex des Bruchs zwischen Wesen und Erscheinung besteht nur in Hinblick auf die herauszustellende Dynamik der Verhältnisse und die mit ihr einhergehende Denk-, Sprach- und Wahrnehmungsform. Der subjektive, intentionale Pol des Kunsttexts wird so als selbst in einem Prozess zwischen der subjektiven Intention und dem objektiven Material als vermittelter kenntlich.²⁰¹ Der Gehalt, der sich in dieser Vermittlung ausbildet, ist somit keinesfalls identisch mit dem in den Kunsttext hereingelegten Wunsch nach Veränderung.

So drückt sich in dem beschriebenen institutionellen und ästhetisch-genetischen Nivellierungsprozess als andere, objektive Seite des Doppelcharakters die Einrichtung einer Welt aus, die solche Verstrickungen in der „Welt der Sprache“ bedingt, innerhalb derer kaum eine unmittelbar zugängliche Referenz einer ‚rein‘ erscheinenden Sprache mehr vorhanden scheint, wie Kraus sie für seine Montagen lanciert hatte.²⁰² Die beiden in dieser Vermittlung

²⁰⁰ Kleesattel: Ästhetische Distanz, S. 77, Hervorhebung im Original.

²⁰¹ Vgl. Adorno: Ästhetische Theorie, S. 227; „[...] in steigendem Maß [siedelt] der Gehalt in dem von subjektiven Intentionen der Künstler Unbesetzten sich an, während Gebilde, deren Intention [...] sich vordrängt, den Gehalt blockieren. Daß ein Kunstwerk allzu reflektiert sei, ist nicht nur Ideologie, sondern hat seine Wahrheit daran, daß es zu wenig reflektiert ist.“ Ebd., S. 226.

²⁰² Tränkle: Nichtidentität und Unbegrifflichkeit, S. 47; Adorno etwa beschreibt Ende der 50er Jahre die tendenzielle Auflösung und „Annäherung“ zwar keinesfalls der ökonomischen, aber der in der Sphäre der Kultur sich ausdrückenden Klassendifferenzen, die seitdem zweifellos weiter vorangeschritten ist (man denke an Figuren wie Donald Trump oder Elon Musk, die, wenn überhaupt, in etwa dieselben ‚Kulturgüter‘ konsumieren, die für einen großen Teil der im sogenannten Westen lebenden Menschen abrufbar oder zugänglich sind), sodass immer weniger ein emphatischer Kunst-, Kultur- und damit Sprachbegriff als Referenzpunkt dienen kann, der gegenüber einer darunter liegenden Dimension in Anschlag gebracht werden kann, ohne sich selbst als brüchig auszuweisen: Vielmehr zeigt sich jeder Versuch einer solchen Bezugnahme oder (und immer öfter) Instrumentalisierung als in sich leerer Plastikdiskurs. ‚Hohe Kultur‘ ist hier das, was man am Wochenende und notgedrungen zur sogenannten ‚Erholung‘ oder als ‚Ausgleich‘ zur Arbeit macht und damit schon gar keine Kultur, und zwar für Jeden: „Aber die Bedingungen der materiellen Produktion selber dulden schwerlich jenen Typus von Erfahrung, auf den die traditionellen Bildungsinhalte abgestimmt waren [...]“. Adorno, Theodor W.: Theorie der Halbbildung, in: Ders. Gesammelte Schriften, Band 8, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1987, S. 93-112, hier S. 100f; zu der simultan stattgefundenen Integration einer Vielzahl an Menschen aus der Arbeiterklasse in die Sphäre der Kultur und damit, als Bedingungszusammenhang, auch der Sprache als einen Prozess der Desintegration, beziehungsweise als ideologischen siehe Greenberg: Avant-Garde and Kitsch, S. 9ff; Greenberg zeichnet hier einerseits die damit verbundene Literarisierung und Alphabetisierung breiter, ehemals von diesen Bereichen ausgeschlossener

zwischen den Verhältnissen und ihrem sich andauernd versprachlichenden Ausdruck gegebenen Funktionen der Sprache, „Orientierung und Kanalisierung“, scheinen sich in Hinblick auf die hier vorliegende Form des Schreibens verschoben- beziehungsweise sich ihr Widerspruch – noch weiter – verhärtet zu haben.²⁰³ Ideologie kennt keinen Gegensatz, keine Utopie mehr, sodass die Brüchigkeit der Verhältnisse zu einem immer höheren Grad naturalisiert wird.²⁰⁴

Das hat auch für die Ironie Konsequenzen: Diese wird insofern gehemmt, als die essayistische Montage selbst diese Brüchigkeit zur Bedingung hat, indem sie die Tendenzen der Kanalisierung dadurch einer ironischen Metareflexion unterzieht, dass sie deren Selbstwiderspruch ausstellt, also verdoppelt. Dahingehend hat Jelinek in der als Gebrauchsanweisung paratextuell ausgeführten Explikation ihres Ironiebegriffs die „Distanz zu sich selbst“ als konstitutives Merkmal ausgewiesen.²⁰⁵ Überlappt die Kanalisierungsfunktion allerdings über die Orientierungsfunktion, bricht diese sich negativ durch die Verdopplung des kanalisierenden Moments orientierende Bewegung der Vermittlung des außerästhetischen Materials in den Kunsttext oder Essay zusammen. Denn dem Essay gelingt die Verdopplung der Kanalisierung der Sprache durch die gleichzeitige Distanzierung, die den Spielraum schafft, um die Differenz zwischen den beiden Momenten zu greifen zu bekommen.²⁰⁶ Fällt die Bedingung der Möglichkeit, eine Unterscheidung zu vollziehen, weg, so auch die der Distanznahme. Hat Jelinek das Fehlen der Distanz noch als Kriterium der Vulnerabilität der in ihren Texten kritisierten Herrschaftsverhältnisse anerkannt, scheint diese „Distanz zu sich selbst“ auf einer allgemeinen Ebene in die Krise geraten zu sein. Antizipiert wird diese Krise bereits in einem Aphorismus Adornos, in dem die Schwierigkeit beschrieben wird, die der ironischen Verdopplung angesichts der

Klassen nach, die andererseits nur durch die Produktion und Reproduktion von industriell gefertigtem „Kitsch“ entstehen konnte: „The preconditions for kitsch [...] is the availability close at hand of a fully matured cultural tradition [...]“. Adorno wie Greenberg heben in dieser Dialektik zwischen Kultur und Kitsch die mit diesem gesellschaftlich vermittelten Prozess einhergehende *Produktion des Bedürfnisses* nach Kitsch hervor, sodass der billige Vorwurf eines Elitarismus (der paradox aus selbst elitären, oder im heutigen Jargon: „privilegierten“ Bereichen kommt und nur aus ihnen kommen kann) an die Adresse der kritischen Theorie hier fehlgeht, oder sich vielmehr als ressentimentaler ausweist.

²⁰³ Ebd., S. 20.

²⁰⁴ Hierzu ausführlich Stapelfeldt, Gerhard: Dialektik der Ökonomischen Rationalisierung. Von der Kritischen Theorie zur Kritik der Politischen Ökonomie, in: kritiknetz.de, 2013. URL: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Dialektik_der_oekonomischen_Rationalisierung.pdf. (10.10.2024).

²⁰⁵ „[D]enn der Sinn für Ironie bedingt ja die Distanz zu sich selbst“; Jelinek: *Ich meine alles ironisch*, S. 29.

²⁰⁶ Dröschner-Teile: Essayistische Poetik, S. 45.

ideologischen Verdopplung, dem für Jeden herrschenden Zwang die blind vorausgesetzten Verhältnisse zu antizipieren und in das Denken, Handeln und somit die Sprache zu übersetzen, heute zukommt.

3.4. Adornos Ironiebegriff zwischen Identifikation und Gegenidentifikation

Unter den verstreuten und marginalen Bemerkungen Adornos über den Begriff der Ironie sticht der Aphorismus *Juvenales Irrtum* (1951) hervor. Der Gehalt des kurzen Texts gibt einen Hinweis auch auf den Krisenprozess der – im Text nicht berücksichtigten – essayistischen Form, insofern in ihr Ironie und Montage konvergieren: „Schwer, eine Satire zu schreiben. Nicht bloß weil der Zustand, der ihrer mehr bedürfte als je einer, allem Spottes spottet. Das Mittel der Ironie selber ist in Widerspruch zur Wahrheit geraten.“²⁰⁷ Adorno anerkennt einerseits eine Notwendigkeit der Ironie gegenüber den gesellschaftlichen Zuständen, womit er ihren kritischen Impetus zu affirmieren scheint; andererseits konfrontiert er diese Notwendigkeit mit der ihr zukommenden *Schwierigkeit*, wobei der zunächst verwendete weitere Gattungsbegriff der Satire durch den des Verfahrens der Ironie ersetzt wird.²⁰⁸ Erklärungsbedürftig ist also, inwiefern das „Mittel der Ironie“ in einen Widerspruch zu ihrem hier supponierten Zweck der Kritik geraten ist. Doch was macht nach Adorno das Mittel der Ironie aus?

Zunächst muss nach der Konstellation gefragt werden, in der dieses sich hier wiederfindet. In dem Aphorismus werden drei wesentliche Bestimmungsmerkmale hervorgehoben:

Ironie überführt das Objekt, indem sie es hinstellt, als was es sich gibt, und ohne Urteil, gleichsam unter Aussparung des betrachtenden Subjekts, an seinem Ansichsein mißt. Das Negative trifft sie dadurch, dass sie das Positive mit seinem eigenen Anspruch auf Positivität konfrontiert. Sie hebt sich auf, sobald sie das auslegende Wort hinzufügt.“²⁰⁹

²⁰⁷ Adorno, Theodor W.: *Minima Moralia*, Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Ders. *Gesammelte Schriften*, Band 4, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 2003, S. 239; der Paratext „*Juvenales Irrtum*“, evoziert mit der Nennung des antiken römischen Dichters Juvenal die Begriffsgeschichte, sodass der kurze Text einen Bogen ausgehend von dem antiken Satirebegriff des ersten Jahrhunderts ins 20. Jahrhundert spannt und unmittelbar diesen mit jenem konfrontiert. Wobei Satire und Ironie tendenziell in eins gesetzt werden: Seit unter anderem „Juvenal [kommt es] zu einer quantitativen und poetologisch-programmatischen, mustergebenden und vorbildlichen Verdichtung durch Exemplifikationen der Satire“; Zymner, Rüdiger: *Satire*, in: *Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch*, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 21-25, hier S. 24.

²⁰⁸ Zum nicht an eine konkrete Form gebundenen Begriff der Satire siehe Hanuschek, Sven: *Satire*, in: *Handbuch der literarischen Gattungen*, hg. von Dieter Lamping u.a., Stuttgart 2009, S. 652-662.

²⁰⁹ Ebd.

Erstens besteht ihr kritisches, „überführ[endes]“ Moment durch die Verdopplung des Objekts, wobei eine Unterscheidung – eben darin liegt das kritische: *krinein* – zwischen dem, was das Objekt ist, und dem, „als was es sich gibt“, das heißt wie es im „Ansichsein“ erscheint, markiert wird. Die Verdopplung verfährt dabei *zweitens*, ohne selbst ein moralisches „Urteil“ vorauszusetzen oder dass sie auf die Position und damit Intention eines „Subjekts“ kapriziert werden könnte. *Drittens* besteht das Potenzial der ironischen Verdopplung dann darin, dass der Gegenstand nicht nur nicht als das erscheint, was er ist, sondern vielmehr eine Differenz zwischen dessen entäußerten „Anspruch“ und seiner realen Substanz besteht. Diese Differenz ist hier der Maßstab des Ironischen als Kritik, dass durch die Verdopplung des „Positiven“, sich entäußerndem, auf das „Negative“, in seiner Widersprüchlichkeit der Wahrnehmung nicht unmittelbar Zugängliche Moment verweist. Diese Differenz stellt sich dabei selbst dar. Und zwar in einer symbolischen Ordnung, deren Primat sich im Medium der Sprache wiederfindet und deren adäquate Ausdrucksform, die ist, die Adorno exemplarisch in dem Aufsatz über den *Essay als Form* ausführt. Der Essay zeichnet sich durch das passive Strukturmoment der Verdopplung aus, durch das er die Verhältnisse sich selbst aussprechen lässt.

Sprache selbst nicht nur für Adorno vor dem Hintergrund der Erfahrungen des 20. Jahrhunderts eine in krisenhafter Form sistierte. Sofern Sprache als solche betroffen von diesen Krisenprozessen den „Verhältnisse[n] nachstottert,“ agieren auch diejenigen medialen Ausdrucksformen, die diesen Krisenprozessen widersprechen wollen, sie sprachlos kanalisierend aus.²¹⁰ Virulent wird dieser Zusammenhang dann dadurch, dass Adorno, indem er der Sprache eine Krise attestiert, gleichzeitig an der „konstitutiven Funktion der Sprache für das Denken“ festhält.²¹¹ Somit fällt die Krise auf die Sprache innerhalb des Denkens selbst zurück: Sachprobleme reproduzieren sich als Sprachprobleme und umgekehrt perpetuieren Sprachprobleme Sachprobleme, sofern das die äußeren Zwänge und die alltägliche Erfahrung verdoppelnde Denken sich in der Sprache nicht nur ausdrückt, sondern durch sie hindurch vielmehr „mitkonstituiert, artikuliert und reflektiert [wird].“²¹²

²¹⁰ Sonnemann, Ulrich: Thesen zur Frage der Sprachkritik und sprachlichen Praxis (1977), in: Ders.: Schriften in 10 Bänden, Band 7. Land der Sprachlosigkeit, Deutsche Reflexionen (4), Springer 2020, S. 195-205, hier S 196; eine Dimension dieses Distanzverlusts stellt für Sonnemann dabei die zunehmend einheitsloser werdende Ausdifferenzierung der Sprache in verschiedene, „vor sich hin wuchernde[] Spezialsprachen“ dar, unter denen die der Philosophie nur eine weitere „gestrüppartige[] mit Hauptwörtern vollgeprofft[e]“ ist. Ironie droht, ständig der Spezialisierung hinterhereilend, in Ironien zu zerfallen und damit das Moment der Allgemeinheit hinter sich zu lassen

²¹¹ Tränkle: Nichtidentität, S. 39.

²¹² Ebd., S. 43.

Das macht für Adorno die Programmatik einer Selbstreflexion der Sprache innerhalb des Denkens notwendig – jedenfalls sofern die Sprache (der Philosophie) eine sein soll, der das Potenzial des Widerspruchs zukommt. Dahingehend wird das Montageverfahren, wie es in der Form des Essays vorliegt, zentral. In der Inkorporierung des Heterogenen in den Essay besteht ein Verhältnis zwischen der Form der Sprache und dem auch außersprachlichen oder mehr als sprachlichen Material.

Abstrakter formuliert heißt das, dass mithin jeder Aussage unabhängig von ihrem unmittelbaren Bedeutungszusammenhang beziehungsweise dem Gemeinten ein Gehalt zukommt, der nicht unmittelbar in Reduktion auf das Gesprochene kenntlich wird. Sondern der Gehalt bildet sich in einem Verhältnis von Subjekt und Objekt, Besonderen und Allgemeinen heraus. Nicht zuletzt darauf, dass das „*Verhältnis der Sprache zur Welt* [...] und der *Zustand der Welt der Sprache* [...] sich gegenseitig [bedingen]“ und einen unwiderruflichen Zusammenhang ausbilden, rekurriert die Ironie.²¹³ In der „Welt der Sprache“ bricht sich die Spannung der Sprache gegenüber der Welt Bahn: Drückt sich in der Welt der Sprache der Anspruch gegenüber der Welt aus, tritt deren Wirklichkeit als Spannungsverhältnis zu und in der Sprache beziehungsweise *parole* hervor. Somit verfährt der Widerspruch gegen die widersprüchlichen Zustände nicht auf einer isolierbaren gesellschaftlichen Ebene, sondern schließt die der Sprache notwendig ein, in der die Differenz, dass die Gegenstände nicht innerhalb des Gesprochenen aufgehen, reflektiert wird.

In der Sprache verweist die Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit mithin auf die von Hansen-Löve evozierte Dynamik der „gesamte[n] historisch, sozial und ideologisch determinierte[n] synchronen“ Vollzugsform, innerhalb deren Form dann notwendig auch der Allusionshorizont jeder ironischen Aussage konstituieren ist.²¹⁴ Eine solche, sich konstellativ aussprechende Sprache evoziert Adorno im Aphorismus *Juvenals Irrtum* respektive der Ironie, wenn er betont, dass diese „[d]abei [...] die Idee des Selbstverständlichen, ursprünglich der gesellschaftlichen Resonanz voraus[setzt].“²¹⁵

²¹³ Ebd., S. 47, meine Hervorhebung.

²¹⁴ Hansen-Löve: Formalismus, S. 34; darin unterscheidet sich der Ironiker von der Figur des Narren, der zwar ebenso die gesprochene Sprache dialogisch verfremdet, dabei aber in der *parodistischen* Form des Gegensatzes steht, die den Allusionshorizont gleichsam frei-Haus und in reduziertem Umfang mitliefert. Der Ironiker vertraut dagegen darauf, dass die zu „entstellende“ Sprache zu ihrer eigenen Entstellung hinreicht, wobei er zwar in die Nähe der Parodie gerät, nicht aber in dieser aufgeht: „der Narr ist derjenige, der das Recht hat, nicht anerkannte Sprachen zu sprechen und die anerkannten Sprachen böswillig zu entstellen.“ Bachtin: Wort im Roman, S. 284.

²¹⁵ Adorno: Minima Moralia, S. 239.

„Selbstverständlich[]“ ist dabei das, was allgemein in der Gesellschaft gesprochen wird, ohne dass in dieser Form dahinter zurückgegangen wird, sodass Ironie hier nicht eine Form sein kann, deren Inhalt ein *nur* Partikulares, sich in einzelnen Sprechakten erschöpfendes ist. Vielmehr drückt die Subjektivität, auf deren vorrangig sprachlichen Ausdruck die Ironie in ihrem dialogischen Charakter bezogen bleibt sich in ihrer immer schon gegebenen Vermittlung zur Objektivität der Welt der Sprache aus. In dieser Betonung der sich aus der Objektivität der Subjektivität formenden semantischen „Resonanz“, die daraus resultiert, dass „das Subjekt meist automatisch den consensus omnium nach[betet]“, ²¹⁶ konvergiert Adornos Begriff der Ironie mit dem, den Arendt Sokrates zuschreibt: Dieser versucht in seiner Prüfung, die Bürger Athens „von dem zu entbinden, *was sie ohnehin dachten*“ – und damit auch aussprechen. ²¹⁷ Das heißt, Ironie inkorporiert in ihrer Aussage die Spannung zwischen dem subjektiven, „konkrete[n] Vollzug“ und der diesen kanalisierenden „Form“ der Sprache. ²¹⁸

3.5. Schwierigkeit der Ironie: Sprachlosigkeit

Schwierig wird die Ironie und durch diese vermittelt auch die Montagepraxis des Essays, weil die Möglichkeit des Protests der Ironie angeschlagen ist – ihr Widerspruch gegen die Widersprüchlichkeit der Verhältnisse selbst widersprüchlich, wenn nicht aporetisch geworden ist. Und zwar laut Adorno zunächst dadurch, dass

Einverständnis selber, das formale Apriori der Ironie, [...] zum inhaltlich universalen Einverständnis geworden ist. Als solches wäre es der einzig würdige Gegenstand von Ironie und entzieht ihr zugleich den Boden. *Ihr Medium, die Differenz zwischen Ideologie und Wirklichkeit, ist geschwunden.* Jene resigniert zur Bestätigung der Wirklichkeit durch deren bloße Verdopplung. ²¹⁹

²¹⁶ Adorno: Negative Dialektik, S. 172.

²¹⁷ Arendt: Philosophie und Politik, S. 386; gleichzeitig besteht zwischen den Bürgern Athens und den modernen Sozialatomen des 20. oder 21. Jahrhunderts eine Differenz in der Sprache, die das jeweils ohnehin Gesagte ausdrückt. Ersterer kommt im Vergleich zu Letzterer ein Abstraktionsdefizit zu, der dagegen ein konkret-sinnliche, metaphorische, im Gleichnis verankerte Form eignet, der noch nicht die zur allseitigen Abstraktion notwendige Trennung von Subjekt und Objekt und die Identifikation von Besonderem unter der Subsumtion des Primats des Begriffs zukam. Zugleich weist die antike Einheit von Subjekt und Objekt bereits über sich hinaus auf eine immanente „Aufhellungen des Mythos“; Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen, 9. Auflage Göttingen 2009, S. 178-204, insb. S. 190; vgl. Stapelfeldt: Individuum, S. 36f.

²¹⁸ Tränkle: Nichtidentität, S. 17.

²¹⁹ Adorno: Minima Moralia, S. 241, meine Hervorhebung.

Angeschlagen ist der Protest qua der Inhibition, die sich aus der historischen Bewegung der ironischen Form selbst ergibt – und damit die des Essays, und zwar nicht nur qua der institutionellen Appropriation der avantgardistischen Form: Die Verdopplung des Widerspruchs von Sein und Schein, das heißt *die Verdopplung der Verdopplung*, also der Anpassungsleistung im Denken wie Handeln, die das „Einverständnis“ mit den vorausgesetzten Verhältnissen ist, füllt zunehmend alle Bereiche des Bestehenden aus. Notwendig ist dieses Einverständnis mit den vorgefundenen Verhältnissen, insofern der Zwang besteht, sich verwertbar zu machen, also sich im Handeln wie Denken an jene Verhältnisse anzupassen. Obgleich also die Verdopplung der notwendige und sogar „einzig würdige Gegenstand“ der Ironie ist, liegt *in* ihm ihre Schwierigkeit.

Asaf Angermann führt das in seiner Studie über die *Beschädigte Ironie* (2013) als einen Widerspruch innerhalb des Verhältnisses von Subjekt und Objekt aus, insofern das ironische Subjekt in dieser Konzeption einer Ironie, die gleichsam aufs Ganze geht, Subjekt der von ihm kritisierten Verhältnisse ist. Analog der Kritischen Theorie Adornos heißt das, dass die Sprache als simultanes Medium der Kritik wie der Ideologie zunehmend krisenhaft wird: Auch das ironische Subjekt ist dem Zwang ausgesetzt zu denken, sprechen und schreiben, was ohnehin gesprochen, gedacht und geschrieben wird. So besteht nach Angermann die „Beschädigung“ der Ironie im Verfall zunächst der objektiven und damit auch subjektiven Bedingungen von Erkenntnis: Darin, dass „[d]as kritische Subjekt [...] in den Verblendungszusammenhang genauso hineingezogen [wird] wie das identische, affirmative.“²²⁰ Die dem Einziehen der Distanz resultierende subjektive Inhibition spiegelt sich auf der Seite des Objekts. Dieses Verhältnis drückt Adornos, von Angermann zitierte Wort-Komposition des „Verblendungszusammenhangs“ aus. Der Gehalt dieser Komposition bezieht sich auf die Verhärtung der Struktur der Voraussetzungen gegenüber ihrer Wahrnehmbarkeit und drückt damit die Widerständigkeit dieser Struktur gegen ihre Differenzierung, und das heißt gegen Kritik aus: „Wesen [geht] über in das unter der *Fassade*

²²⁰ Angermann, Asaf: *Beschädigte Ironie*. Kierkegaard, Adorno und die negative Dialektik kritischer Subjektivität, Berlin/Boston 2013, S. 228; vgl. die ähnliche Bemerkung Adornos: „Der Verblendungszusammenhang, der alle Menschen umfängt, hat Teil auch an dem, womit sie den Schleier zu zerreißen wännen.“ Ders.: *Negative Dialektik*, S. 362, vgl. S. 183; Angermann geht respektive des Ironiebegriffs noch einen Schritt weiter, wenn er festhält, dass es wiederum auf einer höheren, dabei nicht mehr in einer im Dialog fassbaren Form, eine Ironie zeitigt, dass das beschädigte Subjekt selbst keine Kritik gegenüber den ihn schädigenden Verhältnissen entwickelt. Die „Ironie der Geschichte“ ist die, in der Elend und Leid nicht (nur) zur Abschaffung der Quellen von diesen führen, sondern zu deren Perpetuierung; vgl. ebd. S. 273.

des Unmittelbaren, den vermeintlichen Tatsachen Verborgene, das sie zu dem macht, was sie sind [...].“²²¹

Gleichwohl bildet dieses Tatsachenwissen kein gänzlich abgeschlossenes System, in dem die identische Erscheinungsform der Gegenstände alles ist und somit deren – sprachlich reflektierte und konstituierte – Erfahrung restlos determinieren würde. Sofern das in dieser Form erscheinende „Wesen [...] vorab Unwesen [ist]“, kehrt es sich als Nichtidentisches auch nach außen: Allerdings in gebrochener Form: „[...] verummmt in seinen eigenen Widerspruch. *Nur am Widerspruch des Seienden zu dem, was zu sein es behauptet, läßt Wesen sich erkennen.*“²²² Auch in Bezug auf diese Vermummung hebt Adorno das sprachliche Moment als eines der beredten Sprachlosigkeit hervor. Die Fassade als „Vorderwelt“ entäußert sich gegenüber dem Einzelnen in der Verdopplung, „der er abkauft, was sie ihm mit Worten und stumm aufschwätzt.“²²³ Entsprechend dieser Vermittlung versucht der Ironiker nicht mit der Vorderwelt des Objekts innerhalb der Ironie in Konkurrenz zu treten. Es geht ihm nicht um das Einreißen derselben, sondern er verharret auf der Ebene der Täuschung, ohne dieser in der Form des Gegensatzes zu begegnen – so wie der Essay dem Nichtidentischen in einer Konstellation begegnet. Denn hinter der Fassade ist gleichsam nichts, die Fassade selbst *ist* bereits das Ganze. Indem er die Entäußerung der Fassade reflektiert, wird diese Widersprüchlichkeit erst intelligibel. Das bedeutet, dass sich der *Maßstab der Kritik* immanent an dieser Widersprüchlichkeit und das heißt der Möglichkeit, sie zu erkennen, bemisst.

Das Tatsachenwissen ist das Selbstverständliche, das, was ohnehin der Fall ist. Der Maßstab der Kritik, und das heißt korrespondierend: der Ironie, wird dann, so Angermann, dahingehend problematisch, „dass es immer schwieriger wird, blinde Affirmation des

²²¹ Adorno: *Negative Dialektik*, S. 169, meine Hervorhebung.

²²² Ebd., S. 170, meine Hervorhebung; siehe in diesem Zusammenhang auch die Ausführung Adornos in seinem *Beitrag zur Ideologienlehre*, in dem er die zunehmende Widerspenstigkeit der Ideologie gegenüber ihrer Kritik beschreibt. Diese besteht „als überhöhende Verdoppelung und Rechtfertigung *des ohnehin bestehenden Zustandes*, unter Einbeziehung aller Transzendenz und aller Kritik.“ Jetzt wird auch erkenntlich, dass der *transideologische Begriff* der Ideologie den Hutcheon anbringt auf einer anderen Ebene operiert als der hier entwickelte gleichsam weitere Begriff: Ideologie, die Ironie herausfordert und gleichzeitig ihre *strukturelle* Bedingung ist, umfasst selbst *beide Pole* („Links“, „Rechts“) der transideologischen Konzeption. Ideologie ist „Verschränkung des Wahren und Unwahren, das von der vollen Wahrheit ebenso scheidet wie von der bloßen Lüge“; Ders.: *Beitrag zur Ideologienlehre* [1954], in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 8., hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 8. Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 457-477, hier S. 476, 465.

²²³ Ebd., S. 172; vgl. Adorno: *Philosophische Terminologie*, S. 162.

Bestehenden und kritische Haltung des Einzelnen sicher voneinander zu unterscheiden.“²²⁴ Das ohnehin Gedachte und Gesprochene *verselbstständigt sich in dessen Widersprüchlichkeit zunehmend*, sodass es tendenziell mit der Form der ironischen Aussage zusammenzufallen droht. Sieht sich die kritische Sprachpraxis „dem Verlust ihrer Distanz zur gesellschaftlichen Realität“ ausgesetzt, trifft das paradox auch die der Ironie und darin die Form des Essays.²²⁵ Paradox dahingehend, dass die Sprache der Ironie immer schon die des ironisierten Gegenstandes ist, die Distanz also eine der Immanenz. Aber auch die Bedingung dieser *immanenten Distanznahme* schwindet. Denn in der sich jeweils in den Ausdrücken des synchronen Vollzugs der Sprache spiegelnden Verselbstständigung wird die Form der Ironie in ihrer *Möglichkeit, auf einen kohärenten und von dem Gehalt der Aussage unterscheidbaren Allusionshorizont verweisen zu können, beschnitten*. Das macht ihre Schwierigkeit aus; so heißt es in *Juvenales Irrtum* weiter: „Ironie drückt aus: das behauptet es zu sein, so aber ist es; heute jedoch beruft die Welt noch in der radikalen Lüge sich darauf, daß es eben so sei [...]“²²⁶ Nichts weist mehr über den bestehenden Zustand hinaus – wobei die totale, naturalisierte Identität paradox als Identitätslosigkeit, als Beliebigkeit erfahren wird. Das heißt auch, dass der Allusionshorizont selbst in einer Kaskade von Allusionen untergeht, in der jedes Ironiesignal als überdeterminiertes erscheinen muss.²²⁷ Die Ironie droht, da sie keinen Maßstab mehr hat, an den sie sich halten kann, leerzulaufen und so absolut selbstreferenziell zu werden.

Hervorzuheben ist dann die *Konsequenz* dieser widersprüchlichen Situation, in der sich die Ironie wiederfindet. Das ironische Subjekt ist in einem Versuch befangen, in dem es bemüht ist, seine Identität gegenüber dem Zusammenhang, gegen den es protestiert, abgrenzen zu können. Die Möglichkeit zwischen Innerem und Äußerem, Besonderem und Allgemeinem, Inhalt und Form unterscheiden zu können, ist unter den bestehenden gesellschaftlichen Verhältnissen nivelliert worden. Indes greift Adorno auf eine Raummetapher zurück, um die sich in der Schwierigkeit der Ironie formende Konstellation von Subjekt und Objekt einzuholen: Es besteht mithin „[k]ein Spalt im Fels des

²²⁴ Angermann: Beschädigte Ironie, S. 228.

²²⁵ Tränkle: Nichtidentität, S. 38.

²²⁶ Adorno: Minima Moralia, S. 24.

²²⁷ In einem kurzen Text, in dem Umberto Eco die Ironie in der Postmoderne skizziert, scheint, wenn auch unter verschobenem Vorzeichen, dieser Zusammenhang auf, der nach Eco einer ist, in dem „man nicht mehr unschuldig reden kann“, da jede Aussage bereits eine gewissermaßen abgegriffene, immer schon als Allusion fungierende ist. Wird diese bestehende Verweisstruktur in einer Aussage missachtet, verbleibt die Kommunikationssituation in einer „falsche[n] Unschuld“, in der die nivellierte Differenz blind übergangen wird; Ders.: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen, in: Wege aus der Moderne, S. 75-79, hier S. 76.

Bestehenden, an dem der Griff des Ironikers sich zu halten vermöchte. Dem *Stürzenden* schallt das Hohngelächter des tückischen Objekts nach, das ihn entmächtigte.“²²⁸ Das Verfahren der Ironie wird darin aporetisch, dass sie sich an das hält – und halten muss –, wogegen sie sich richtet. Stärke und Schwäche der Ironie fallen in eins und erhärten sich wechselseitig.

In der tendenziellen Nivellierung des Inneren – dem „Spalt im Fels“ – gegenüber dessen äußerem Widerspruch – dem formalen „Griff“ – droht der Ironiker in die identitätslose *Figur des „Stürzenden“* abzugleiten, der sich an nichts mehr halten kann. Es besteht einerseits die Gefahr, dass diese selbstbezügliche Bewegung in Abkehr gegenüber jedem Maßstab, jeder Sinnstruktur affirmiert wird.²²⁹ Andererseits besteht die Gefahr, dass der Ironiker als Stürzender dazu tendiert, innerhalb des Positiven selbst Halt zu finden: Wenn der Griff des Ironikers nichts mehr greifen kann, liegt ein anderer Versuch nahe, sich doch noch an etwas festhalten zu können. Dieser Versuch greift neben die Verdopplung der Verdopplung – oder, post-avantgardistisch: die Wiederholung der Wiederholung – in die bloße Verdopplung und damit in die Identität, der die Funktion des Maßstabs zukommen soll, der in der kritischen Form der Ironie selbst nicht mehr auffindbar scheint. Die Schwierigkeit, darin kann Angermann gefolgt werden, zeitigt schematisch eine zweifache, subjektive wie objektive, *Beschädigung* der Ironie: „als eine Grundbestimmung jener negativen – das heißt: kritischen, singulären, abweichenden – Subjektivität kehrt sich die Ironie häufig gegen sich selbst und dient fremden, oft ideologischen Zwecken“, die wiederum auf sie zurückstrahlen.²³⁰

In Hinblick auf diese Form der selbstzerstörerischen Selbstbehauptung kann auch der Schluss des Aphorismus Adornos interpretiert werden, in dem das Phänomene der Sprachlosigkeit mit dem des Identitätsverlusts konvergiert. So scheint die den Aphorismus abschließende Evokation der Rolle des „Opfers“ das Moment zu antizipieren, in dem neben der real sich im Einzelnen auswirkenden Gewalt das identifikatorisch-antizipierende, konformistische Verhalten des Einzelnen gegenüber den Verhältnissen hinzutritt: „Der Gestus des begriffslosen so ist es ist genau der, den die Welt einem jeglichen ihrer Opfer zukehrt, und das [...] *Einverständnis*, das der Ironie innewohnt, wird lächerlich vor dem

²²⁸ Adorno: *Minima Moralia*, S. 241, meine Hervorhebung.

²²⁹ Schematisch hält auch Adorno diese relativistische Konsequenz einer Affirmation der einheitslosen Differenz, an der *keinerlei* Maßstab mehr anzubringen ist, fest: „Wem alles Erscheinende gleich viel gilt, weil er von keinem Wesen weiß, das zu scheiden erlaubte, macht [...] gemeinsame Sache mit der Unwahrheit [...]“. Ders.: *Negative Dialektik*, S. 170.

²³⁰ Angermann: *Beschädigte Ironie*, S. 2.

*realen derer, die sie zu attackieren hätte.*²³¹ Greift das ironische „Einverständnis“ – die doppelte Verdopplung – dadurch nicht länger, dass sich das objektiv notwendige Einverständnis angesichts „[d]er unermüdlichen geistigen Verdopplung dessen, was ohnehin ist [...]“, verhärtet hat, scheint es schwer für das Verfahren der Montage sich dieser Affizierung durch die Sprachlosigkeit zu entziehen.²³²

3.6. Jelinek nach Kraus

Diese, sich in der Ironie spiegelnde Grenze der Montage wird in dem Schreiben Jelineks als konstitutiver Pessimismus und selbstreflexives Scheitern hervorgekehrt. Angesichts des Kurzschlusses von Sprach- und Sachproblemen ist in diesem Schreiben prinzipiell *jede* sprachliche Entäußerung und *jedes* Medium Gegenstand des intertextuellen, parodistischen und ironisierenden Vertextungsprozesses. Alles ist problematisch: Ein Außerhalb *dieser* einer Sprache und damit ein Gegensatz, auf den sich im Versuch, die Sprache ihrer Verstrickungen zu überführen, subjektiv bezogen werden könnte und der somit über diese Verstrickungen hinauswiese, betritt hier nicht die Bühne.²³³ Und er erscheint desto abwesender, je notwendiger ein Einspruch gegen den totalen Textstrom- und ein Subjekt, das ihn erheben könnte, wären. Ein solcher Gegensatz bestand dagegen für Kraus, dem nicht alle Diskurse als zitierbare und damit selbstsprechend ihrer Sprachlosigkeit zu überführende galten. Für ihn bestand die Möglichkeit eines ‚heiligen‘ Gegensatzes *in* der Sprache *gegen* die zu kritisierende Sprachlosigkeit: Texte bestimmter Autoren wie J. W. Goethe wurden durch Kraus als für seine Montagen infrage kommendes Text- und Sprach-Material bewusst exkludiert. So hat Kraus etwa Goethes Sentenz: „Ein jeder, weil er spricht, glaubt auch über die Sprache sprechen zu können“ der Essaysammlung *Die Sprache* unter anderem als Motto emphatisch vorangestellt.²³⁴ Der sich in dieser Geste exemplarisch ausdrückende Impetus der Unterscheidung einer ‚reinen‘, von einer ‚unreinen‘ und damit zu bereinigenden Sprache trifft auf Jelineks Schreibpraxis keineswegs zu. Diese ist, so expliziert Jelinek selbst, gerade damit beschäftigt, „das Hohe ins Niedrige herunterzuziehen“, sodass die gesellschaftlich gesetzte Trennung von Hohen und Tiefen permanent destruiert, devaluiert und karikiert wird,

²³¹ Adorno: *Minima Moralia*, S. 241, meine Hervorhebung.

²³² Adorno, Theodor W.: *Gesellschaft* [1965], in: Ders.: *Gesammelte Schriften*, Band 8, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 2003, S. 9-20, hier S. 18.

²³³ Vgl. Scheit: *Kritik des Engagements*, S. 674f.

²³⁴ Vgl. Pizer: *Modern vs. Postmodern*, S. 502; Kraus, Karl: *Die Sprache* [1937], in: Ders.: *Schriften in zwölf Bänden*, Band 7, hg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1987, S. 7

indem insbesondere seit den 80er Jahren programmatisch gerade diejenigen Texte des ‚hoch‘-kulturellen und tradierten Kanons im Mittelpunkt des intertextuellen Prozesses stehen.²³⁵

Konzentriert kommt dieser Zusammenhang in der von Jelinek prominent in der autopoetologischen Nobelpreisrede *Im Abseits* (2004) positionierten Metapher der Sprache zur Geltung, die als „der Hund, der sie ist, [...] Gehorsam vortäuscht“, aber tatsächlich die Hundebesitzerin an der Leine durch die Gegend führt. Diese Passivität des sprechenden Subjekts ist nicht die eines Einzelnen beziehungsweise eine der einzelnen Autorin: „In Wirklichkeit ist sie nicht nur mir, sie ist auch *allen anderen ungehorsam*. Sie ist für sich.“²³⁶ Intention und Gehalt stellen dahingehend keine Einheit dar. Läuft die Sprache „allen anderen“ vorweg und redet über diese hinaus, sodass die (objektive) einverständene Kanalisierungsfunktion über die (intentionale) mimetisch-kritische Orientierungsfunktion überlappt,²³⁷ dann gilt das auch für jeden Bezug auf die Sprache von Goethe und Co.: Hoch- und Populär-Literatur bewegen sich in dieser Poetologie auf einem gemeinsamen Spielfeld. Die vertikale Dimension wird in der sich selbst aussprechenden Sprache auf die horizontale Dimension überführt.

Gemäß dieser poetologischen Gebrauchsanweisung ist auch im *bühnenessay* reflektiert, dass Verdinglichung – und das heißt die Fixierung eines Vermittlungszusammenhangs – die Verdinglichung von Subjekt und Objekt damit sowohl (subjektive) Sprachlosigkeit als auch (institutionelle) Absorption bedeutet: Der subjektiven Sprache gleitet die souveräne Montage als „ein[] Dialog zwischen Texten, den das satirische Ich leitet und kommentiert“ *und* durch den hindurch es eine Irritation der Verhältnisse zu provozieren versucht, aus den Händen.²³⁸ Und zwar nicht nur, weil die Montage zur

²³⁵ Bloomberg: Ein nicht ganz gewöhnliches Interview mit Elfriede Jelinek, zitiert nach Acker, Marion: Affirmierte Autorität: Zu Elfriede Jelineks Wagner-Bearbeitung „Rein Gold“, 2014, in: jelinek.hypotheses.org. URL: <https://jelinek.hypotheses.org/1219>. (10.10.2024); vgl. Vogel: Intertextualität, S. 58f.

²³⁶ Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*, in: nobelprize.org, 2004. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/>. (10.10.2024), meine Hervorhebung; vgl. auch Weirauch: Das entfernte Ich, S. 1f.

²³⁷ Vgl. auch die Rede Jelineks anlässlich der Verleihung des Heinrich-Heine-Preises *Österreich. Ein deutsches Märchen* (2002): „Man spricht nicht einfach wie man spricht, sobald man schreibt. Es treibt einen dazu, mit oder ohne Begeisterung, über sich hinauszugehen und gleichzeitig auf sich zurückzuschauen. Ohne immer genau zu wissen was man da schreibt.“ Intention und Gehalt treten hier bis zu dem Grad auseinander, an dem das „Wissen“ über den Gehalt des Geschriebenen hinter die Intention zurücktritt; Jelinek, Elfriede: *Österreich. Ein deutsches Märchen*, 2002, in: elfriedejelinek.com. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/fheine.html>. (10.10.2024).

²³⁸ Stocker: Das satirische Zitat, S. 8; Ernst spricht, im Versuch, einen Begriff der Subversion mit Pierre Bourdieu zu reklamieren, davon dass, wenn auch kein direkter Angriff, so doch ein

(ästhetischen) Konvention regrediert, die Subversion zur (politischen) Ohnmacht, sondern auch durch die zunehmende Ununterscheidbarkeit von ironischer Allusion und eines immer schon überdeterminierten, simultan kritischen und affirmativen Allusionshorizonts.²³⁹

Jüngst hat Jelinek anlässlich eines Vorworts zur Neuauflage von Karl Kraus' *Die letzten Tage der Menschheit* (1918/2024) auf den Zusammenhang von Montage und

„Austauschprozess“ zwischen den gesellschaftlichen Feldern etwa der Politik und Kunst stattfände, durch die die Post-Avantgarde die Grenzen des ästhetischen Diskurses sprengen würde. Dabei ist fragwürdig, ob die „Diskursgrenzen“ nicht nur einseitig überschritten werden: der ästhetische in den politischen Diskurs eintritt, dieser aber nichts als wohlmeinendes Desinteresse gegenüber der politischen Irrelevanz der Kunst aufbietet. So sind die „Wirkung[en]“ des Überschreitens meist keine (gesellschaftlichen) „Störungen“, sondern nichts weiter als momentane Irritationen ohne Folgen auf den Ablauf der Verhältnisse, deren Selbstverständnis hier an der Oberfläche gekratzt wird; es ließe sich dahingehend argumentieren, dass die „Austauschbewegung“ weit jenseits des proklamierten Anspruchs liegt und vorrangig dadurch zum Ärgernis taugt, dass sich politische Akteure wie etwa die aus den Reihen der FPÖ ärgern *wollen*; Ernst: Subversion, S. 117f; ähnlich reklamiert auch Gerald Heidegger, auf den sich Degner und Gürtler als Beleg für den „Status einer streitbaren Autorin“ berufen, die subversive Kraft Jelineks anhand eines literarischen und epitextuellen Streits, den die Autorin 2007f mit Rainald Goetz geführt hat. Ausschlaggebend ist, dass hierbei gerade nicht die Grenze des „literarischen Feldes“ überschritten wird, die Störung oder Provokation also eine Kunst-immanente bleibt und über diesen Bereich hinaus wohl auch niemand auf die Idee kommen würde, sich an so etwas zu stören; Heidegger, Gerald: „Schmuggeln uns in eine neue Zeit hinein“, in: orf.at, 2016. URL: <https://news2.orf.at/stories/2362247/2362492/>. (10.10.2024); Degner/Gürtler: Provokationen der Kunst, S. 1; interessant ist in diesem Zusammenhang auch eine Rezension der Inszenierung des nach der US-Wahl 2024 auf der Website von Jelinek erschienenen Texts *Endsieg*, in der Bettina Röhl die Inszenierung weniger aufgrund von dessen Form als ausgehend von dessen Inhalt und vor allem des begleitenden Paratexts Anstoß nimmt. Wobei dieser Anstoß (keinesfalls befreit von dem Ressentiment der konformistischen Revolte, in der sich Röhl bewegt) weniger auf eine erfahrene ästhetische Provokation reagiert, sondern der Inszenierung vielmehr als bemitleidenswerten Versuch des Anrennens wertet und als solchen belächelt. Dabei bezieht sich Röhl auf den für sie fundamental erscheinenden (und verkürzt behandelten) Anspruch der Avantgarde, der in keinem Verhältnis zu dessen Umsetzung mehr steht, und zwar vor allem qua des Ungenügens einer ironischen Ästhetik gegenüber dem Gegenstand Trumps, der selbst als *Parodie einer Parodie* auftretend nicht weiter parodiert oder ironisiert werden kann: „Das Stück ist nicht auf der Höhe der Zeit! Oh je, das Theaterpublikum hat selber schon all die Bilder von Trump und dem US - Wahlkampf im Internet gesehen.“ Dahingehend, das drückt sich in der Rezension ressentimental aus, besteht ein Leerlaufen der Form, der gegenüber der Primat des Inhalts des als avantgardistisch gewerteten Stücks in den Vordergrund tritt: „Heute allerdings wirkt Jelineks aufgesetztes depressiv-manisch anmutendes Geschwafel noch abgestandener, noch belangloser. Jeder ‚Bruch‘ in ihren Texten ist inzwischen noch vorhersehbarer und damit toter geworden.“ Somit ist es „ganz klar, ein Belehrungs- und Propagandastück“, das durch den Doppelcharakter des primären Inhalts und Paratexts gelesen- und gegen das sich hier auf dieser inhaltlichen Ebene das Ressentiment geltend macht. Diesem gegenüber steht aber keine Gefahr, kein Angriff, keine subversive Kraft, sondern nur noch die „Verliererseite“ auf der „ihr Theaterdonner ungehört verhallen wird.“ Röhl, Bettina: „Endsieg“ – das neue Elfriede Jelinek – Stück gegen Donald Trump, in: dermainstream.com, 2024. URL: <https://dermainstream.com/endsieg-am-deutschen-schauspielhaus-in-hamburg/>. (10.10.2024).

²³⁹ Dementsprechend greift die These zu kurz, dass Ironie *nur* dadurch Schwierig geworden wäre, dass „sie als gesellschaftlich dominante, allgegenwärtige Rede- und Darstellungsweise auftreten würde[]“ – die Lage der Schwierigkeit ist nicht auf die Seite der Institution oder Konvention zu verkürzen; Schober: IRONIE, S. 17.

Scheitern verwiesen: Es seien zwar „Ironie und Sarkasmus“, mittels derer der „Sinn für diese Brechung der Wirklichkeit, [...] erst die Klarheit eines Tatbestands herbeiführt“, wobei der Ironie die Rolle zukommen soll, die gegen jeden Wahrheitsanspruch widerspenstige Verdinglichung zu reflektieren, indem sie diese verdoppelt: „Da aber die Wirklichkeit meist ungebrochen bleibt, auch wenn man sie noch so sehr biegt,²⁴⁰ muß das Wort sich immer eine zweifache Möglichkeit zu sprechen erlauben: erlauben!“²⁴¹ Dahingehend „[könnte] [d]ie Sprache [...] auch anders, aber sie kann halt oft nicht anders. [...] Und oft kann sie gar nichts.“²⁴² Einerseits spricht hieraus die Ironie, andererseits wiederum das Scheitern der für Kraus noch virulenten Montagepraxis. Indes, so viel, *das Nicht-Können nicht zu können, die Wiederholung zu wiederholen* und damit zu inszenieren, kann die Sprache schon. Das Reflektieren und Vortragen des Scheiterns erfolgt unter der Regie des scheiternden Schreibens permanent und penetrant, sodass das nicht-gekonnte Nicht-Können in der Wiederholung als traditionell primäres Ironiesignal signifikant wird. In dieser ironischen Verdopplung des Gesprochenen drückt sich aus, „dass“, so Gerhard Plumpe in einem Aufsatz von 2001, „Avantgarde in der Gegenwart [...] nur noch reflexiv und ironisch sein kann als Inszenierung vergangener Gesten im *Rahmen* moderner Kunst und ihrer spezifischen Kommunikationskonventionen.“²⁴³ Aus der Avantgarde ist die Post-Avantgarde geworden; aus der „*künstlerisch-avantgardistischer Subversion*“ zu Beginn des 20. Jahrhunderts ist in den 90er Jahren die „*dekonstruktivistische Subversion*“ entstanden.²⁴⁴

Diese Bewegung kann mit Uwe Wirth noch einmal präzisiert werden: Soll die Ironie als kritische Form trotz der Aporie effektiv bleiben, besteht die Drohung, dass „sie in eine Art ‚*performativen Selbstwiderspruch*‘ [gerät]“, sofern sie unmittelbar mehr will, als ihr in

²⁴⁰ Ähnlich hat Jelinek 1993 ihr Verfahren als negatives herausgestellt, wobei hier der engagierte Anspruch stärker in den Vordergrund tritt und sich in der Satire zuspitzt: „Ja. meine literarische Technik liegt in der Negativität, in einer satirischen Beugung der Wirklichkeit und im auf-die-Spitze-Treiben des Wirklichen, und das Wirkliche ist einfach schrecklich.“²⁴⁰ Jelinek, Elfriede/Berka, Sigrid: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: *Modern Austrian Literature* 26, 1993, H. 2, S. 127-155, hier S. 129.

²⁴¹ Jelinek, Elfriede: *Der Wortklauber*, in: elfriedejelinek.com, 2024. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/der-wortklauber/>. (14.10.2024); Vorwort zu Kraus, Karl: *Die letzten Tage der Menschheit. Dramatische Chronik des Ersten Weltkriegs in 1500 Photographien und 431 Zitaten*, hg. von Paulus Manker, Wien 2024.

²⁴² Ebd.

²⁴³ Plumpe, Gerhard: *Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme*, in: *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden*, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2001, S. 7-14, hier S. 14, Hervorhebung im Original; vgl. Ernst: *Subversion*, S. 111.

²⁴⁴ Ernst: *Nobelpreis für die Subversion?* S. 114, Hervorhebung im Original.

ihrer ästhetischen Vermittlung gelingt.²⁴⁵ Einerseits sucht sie ihre Form der doppelten Verdopplung aufrechtzuerhalten. Andererseits scheitert diese Form qua des Mangels an Differenzierbarkeit in den sprachlichen Ausdrücken dieser Verdopplung. Gehen Gesagtes und Gemeintes tendenziell unterschiedslos ineinander auf, muss dem Implizite Charakter der Ironie durch Explikation beigegeben werden. Somit „sagt sie ‚etwas Positives‘, womit sie sich festlegt“, also die Kritik fallenlässt.²⁴⁶ Darin liegt der performative Widerspruch, der sich allerdings aufteilt in eine *unbewusste Variante* und eine *bewusste* und damit wiederum emphatisch ironische Variante, die als die „strategische Inszenierung eines performativen Widerspruchs“ fungiert.²⁴⁷

Programmatisch steht für diesen inszenierten Selbstwiderspruch ein Satz des *bühnenessays*: „Es stimmt, daß nichts stimmt“. (RG, S. 59) Wobei diese Aussage nicht nur Negation als Bestimmung dessen, was falsch ist, sein kann – sie muss für sich selbst Gültigkeit beanspruchen: Wenn die Aussage, „daß nichts stimmt“, stimmen soll, ist sie falsch, schließt sie doch die Aussage selbst ein; wenn sie falsch ist, ist sie schlicht widersinnig. Programmatisch ist diese Paradoxie, insofern sie nicht eine isolierte Aussage – wie das einen Auflösungsversuch provozierende Lügenparadoxon des Vorsokratikers Epimenides – darstellt, sondern der Nexus des automatischen Vertextungsprozesses zu sein scheint, das in seiner autopoietischen Regelhaftigkeit das „*Selbstbeschreibungsprogramm*“ des Texts ist.²⁴⁸ In dieser Verselbstständigung des Prozesses liegt auf ästhetischer Ebene ein metapoetisch inszenierter performativer Widerspruch vor.

Wo das Moment der Montage für Adorno und ähnlich auch Kraus also erkenntniskritisches Mittel ist, den *Vorrang des Objekts* in der essayistischen Darstellungsform, die eine wesentlich passive ist, zu konfigurieren, wird es im *bühnenessay* als konstruktives, sich *tendenziell* selbstverständigendes ironisch oder, sofern Ironie keine Gattung ist, *satirisches* Formelement dieses Kunsttexts. Die von Benjamin herausgestellte „Bloßstellung des Unechten“ und damit die Kritik eines naturalisierten und enthistorisierten Herrschaftszusammenhangs kann tendenziell nicht mehr – oder noch weniger – auf die notwendige Differenz zwischen Wesen und Erscheinung rekurren. Dieses *in nuce* im

²⁴⁵ Wirth, Uwe: Ironie, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 16-21, hier S. 19; Ders.: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen, in: Performativität und Praxis, hg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch, München 2003, S. 153-175, hier S. 165.

²⁴⁶ Ebd.

²⁴⁷ Ebd.

²⁴⁸ Dröscher-Teile: Essayistische Poetik, S. 43, meine Hervorhebung.

Aphorismus *Juvenales Irrtum* ausgeführte Scheitern als Bedingung setzend beziehungsweise reflektierend, wird im *bühnenessay* die Montage der in sich zertrümmerten Wirklichkeit, die Adorno vor Augen hatte, tendenziell abgelöst: Wo in der Montage die „Einzelmomente des Werks einen höheren Grad an Selbstständigkeit“ erlangen, tritt nun sukzessive die Hypertrophie der damit nicht mehr nur relativen, sondern absoluten „Selbstständigkeit“ der diskursiven „Einzelmomente“, also des Zitatmaterials ein.²⁴⁹ Dieses schließt sich intertextuell zu einer *beinahe* einheitslosen Differenz zusammen: Der Zusammenhang der Einzelmomente untereinander wird gesprengt und durch einen intertextuellen Prozess substituiert, in dem „die zitierten Prätexte einander so stark überlagern, dass sich die Zahl der möglichen Verknüpfungen potenziert, so dass sich in der Dichte der Textur weder genealogische Linien noch andere traditionelle Strukturen rekonstruieren lassen,“ so Vogel.²⁵⁰

3.7. Der Essay als Aporie

Trotz der horizontalen, sekundären Dimension als dominierender bleibt das Formzitat des Essays virulent. Wenn auch als vermitteltes und der Interferenz der hypertrophen Intertextualität keinesfalls übergeordnetes Prinzip, wie es der Untertitel suggerieren könnte, sondern als prekäres *Moment* der Form des *bühnenessays*. Diese Spannung ist nicht zuletzt dadurch plausibel, dass Jelineks „Textuniversum“ nur die Indetermination und damit das Kontinuum, nicht aber die manifeste, offen liegende Trennung zwischen verschiedenen Textgattungen kennt.²⁵¹ Der Essay als der Ironie adäquate Form schließt in dieser Logik nicht unmittelbar andere Formen aus. Vielmehr signalisiert er in dieser antagonistischen Vermengung gerade den Protest der – in der scheinbar unüberwindbaren Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit – seinen widersprüchlichen Gegenstand selbst nur widersprüchlich hervorbringen kann:

Die dialektische Spannung zwischen der *Sinnlosigkeit des Sprechens* bzw. der Wirkungslosigkeit des dichterischen Wortes [...] und dem *Bedürfnis, in der Sprache Widerstand zu leisten*, [...] ist für Jelineks Sprachspiele charakteristisch und wird in ihren essayistischen Texten nicht nur reflektiert, sondern auch performativ vorgeführt.²⁵²

In Bezug auf den empathischen Wunsch, „Widerstand zu leisten“ spricht der *bühnenessay* para- beziehungsweise peritextuell negativ den für ihn zentralen und alle seine Momente

²⁴⁹ Ernst: Subversion, S. 111.

²⁵⁰ Vogel: Intertextualität, S. 56.

²⁵¹ Szczepaniak: Essayistische Texte, S. 319.

²⁵² Ebd., S. 316, meine Hervorhebung.

bestimmenden *Zusammenhang von Notwendigkeit und Unmöglichkeit, Anspruch und Wirklichkeit*, aus, der die Spezifik der ironischen Form dieses Text-Kompositums ausmacht. Der Widerspruch, in dem sich der Text durch dieses Moment hindurch zu seiner eigenen Form unweigerlich bewegt, kann – und darin mag die „Schwelle“ (Gérard Genette) dieses Paratexts gegenüber diesem Text liegen – zugespitzt werden. Es ist weniger die konstruktive Sinnkonstitution durch Un-Sinn, die der *bühnenessay* dahingehend vollzieht, als die emphatische Suche nach einer Möglichkeit angesichts des Unmöglichen. Beides kommt in ihm zusammen, sodass der Text weniger widersprüchlich ist, als dass er *aporetisch* wird und in dieser aporetischen Situation die Form des Texts strapaziert. Dahingehend kann seine Form zusammengefasst werden:

Der Kunsttext simuliert nicht eine Philosophie, die er nicht ist, professionell nicht sein kann (es sei denn als ideologisches Genre), der Kunsttext macht seine spezifische Wahrhaftigkeit evident, indem er sich tautologisch präsentiert: Er repräsentiert eine Repräsentation, er mißversteht ein ‚missreading‘ (Harold Bloom) als eine Fehllektüre, er macht ‚Fehler über Fehler‘, indem er diese überschreibt, überbietet, übervorteilt, sodaß zuletzt doch immer aus dem Mangel die Fülle erwächst [...].²⁵³

Was also passiert, wenn der Anspruch des Protests über den Widerspruch beziehungsweise die widersprüchliche Form hinausgeht, ihr gegenüberzutreten und *trotzdem* Widerstand leisten will? Wie, wenn sich der Anspruch im Kunsttext gegen den eigenen, als Prozess gesetzten Mangel des Mangels und darin den Defätismus zu verselbstständigen beginnt, der verdoppelnden Repräsentation die Identifikation – wenn auch nur momentan – entgegenhält: Den Gegensatz hierzu dadurch zu finden, dass er sich auf Theorie oder „Philosophie“ nicht *nur* negativ, simulierend bezieht?²⁵⁴

Ironisch gespiegelt scheint *reinGOLD* ein Text zu sein, der zwar weiß, was er nicht ist, aber nicht sein will, was er (nicht) ist und von dem – zumindest tendenziell – etwas anderes als das ihm durch die Form des Kunsttexts zukommende Nicht-Sein-Wollen gewollt

²⁵³ Hansen-Löve, Aage: MIMESIS – MIMIKRY – MNEMOSYNE: Vladimir Nabokovs Bioästhetik, in: *Poetica* 43, 2011, H. 3-4, S. 355-389, hier S. 387.

²⁵⁴ Alternativ lesen Degner und Gürtler diese Destruktion der Unterscheidung „von Kunst und Nicht-Kunst innerhalb eines literarischen Textes“ dahingehend, dass Jelinek dadurch „unseren Blick darauf [lenkt], dass Fiktionalität vielleicht eher als eine fragwürdige Übereinkunft denn als eine ‚natürliche‘ Essenz literarischer Texte verstanden werden muss.“ Dies.: Provokationen der Kunst, S. 2; dieser Argumentation ist angesichts der inflationären Rede von ‚Narrativen‘ und darin der Verallgemeinerung oder Naturalisierung von Ideologie mit Vorsicht zu begegnen, scheint in der Allgegenwart des ‚Narrativs‘ doch eine ähnliche, die Grenze von Literarizität und Referenz nivellierende Tendenz vorzuliegen und der Begriff diese so zu verdoppeln beziehungsweise als Dogma zu verfestigen; siehe hierzu Mohnkern, Ansgar: *Gegen die Erzählung. Melville, Proust und die Algorithmen der Gegenwart*, Wien/Berlin 2022, S. 7-49.

wird: Philosophie *und* Simulation. Auch wenn Seitens der Rezeption relativierend betont wird, dass der Text durch das Moment des Essays zwar „keine fertigen Antworten liefern, sondern Fragen stellen“ will, wird dabei aber die Möglichkeit übergangen, dass er nicht nur falsche Fragen stellen könnte, sondern darüber hinaus auch auf richtige Fragen mitunter falsche Antworten folgen.²⁵⁵ Ernst bemerkt ebenso wie Degner und Gürtler apropos der aporetischen Situation, in der sich die Subversion wiederfindet, Jelineks Texte schreiben „am Diskurs über die Subversion mit und diesen weiter, [...] als Impulsgeber kritischer Selbstreflexion, innerhalb derer die Wirkungslosigkeit, Paradoxien und Aporien subversiver Strategien offenbar werden.“²⁵⁶ Wie lange aber können die in diesem Reflexionsprozess gestellten Fragen, die sich in ihnen ausdrückende Ohnmacht und das Scheitern ausgehalten werden, bevor sie nurmehr Wiederholung sind. Befindet sich die „kritische[] Selbstreflexion“, das selbstreflexive, tautologische und als Gebrauchsanweisung beigelegte Scheitern des Scheiterns des Schreibens, doch scheinbar in einer prekären Lage, die darüber hinaus schon seit längerer Zeit als das primäre „Bestimmungsmerkmal ästhetischer Innovation“ erhalten muss und damit Gefahr läuft, in der Wiederholung reduktiv zu werden.²⁵⁷ Das wäre eine mehr als nur formale Wiederholung, die bar der kritisch-ironischen Verdopplung fungieren würde. Höchstens würde sich diese *nicht-intendierte Wiederholung* dann um eine Ironie der Geschichte handeln.

3.8. „Kein Kunstwerk ist nur...“

In der Ausstellung der Antagonismen des *bühnenessays* durch den *bühnenessay* besteht also eine Spannung nicht nur zwischen Form und Inhalt und damit zwischen Kunst und Politik, sondern auch zwischen Subjekt und Objekt und damit potenziell zwischen Intention und Material beziehungsweise Gehalt: „Kein Kunstwerk ist nur, was es will, aber keines ist mehr,

²⁵⁵ Szczepaniak: Essayistische Texte, S. 320.

²⁵⁶ Ernst: Nobelpreis für die Subversion? S. 201; affirmativ beschreiben auch Degner und Gürtler diesen Zusammenhang beinahe analog für die Kunsttexte Jelineks: „So sehr also Jelineks Provokationen in der literarischen Avantgarde beheimatet sind, erschöpfen sie sich nicht in deren Provokationsgestus, sondern entfalten eine eigene reflexive Dynamik, die sich aus den und durch die jeweiligen künstlerischen Verfahren entwickelt.“ Dies.: Provokationen der Kunst, S. 9; die literaturwissenschaftliche Reflexion der Selbstreflexion scheint selbst selbstreferentiell geworden zu sein.

²⁵⁷ Degner: Unmögliche Ästhetik, S. 14; Pippin pointiert dieses sich ästhetisch spiegelnde Phänomen als Ausdruck der Wiederholung des unbewusst Vorausgesetzten. In nuce ist darin die zentrale These dieser Arbeit gegeben; Ders.: History of Nonbeing, S. 5; dahingehend bezeichnend ist auch, dass Degner (und ebenso Degner und Gürtler) sich auf Bourdieus Interpretation Flauberts beziehen, um diese mit der gegenwärtigen Tendenz der Avantgarde zu vergleichen; vgl. ebd., S. 15ff.

ohne daß es etwas will.“²⁵⁸ (Vgl. PS, S. 1) Subjekt und Objekt des ironischen Texts und damit der Anspruch der Subversion der gesellschaftlichen Objektivität, an die sich die Ironie zu assimilieren versucht, deren Subjekt die Autorin aber immer schon ist, bilden ein Spannungsverhältnis, in dem beständig das eine über die Andere hinauszugehen droht. Ebenso droht die Kontrolle, *eingeschlossen des kontrollierten und auktorial-autoritär gesteuerten Kontrollverlusts*, verloren zu gehen – oder umgekehrt: Versucht der Text seinen inhaltlichen Anspruch über die ihm zukommende ironische Form hinaus durchzusetzen, sodass er sich über seinen Gegenstand setzt und das, was er „will“, diesem abstrakt *entgegensetzt*? Fragwürdig, ob an diesem Punkt die von Vogel pointierte paradoxe „negative[] Form der Textherrschaft“ doch nicht *ganz* negativ ist.²⁵⁹ Was dann vom Text übrigbliebe, ist – immer schon ein bisschen – mehr als nur die „uneingestandene Rückkehr ins Haus der Sprache, [...] ans *Rednerpult eines Meta-Diskurses*, der als alleinige Referenz [...] der Unmöglichkeiten und Aporien des Kunstmachens“ die letzte Verteidigungslinie markieren würde.²⁶⁰ Auf dem Pult wäre noch ein wenig mehr Platz übrig: Für den Anspruch, der kein nur text-interner, ästhetischer zu sein scheint. Tritt die Identifikation und damit Ent-Automatisierung zu der ästhetischen Aporie, verdinglicht sich diese zu einem auf der epistemischen Ebene vollzogenen performativen Widerspruch, der mehr ist als nur die Inszenierung von diesem.

Somit ist fragwürdig, ob oder inwiefern der Text an einem bestimmten Punkt die Bewegung des Gegenstands fixiert, sodass diese Fixierung wiederum zu einer – allerdings unbewussten – Voraussetzung wird, die in sich die Gewitterwolke der unbewussten, nicht-intendierten Wiederholung trägt. Fragwürdig, inwiefern das, was der Text nicht sein will, weil er es als Kunsttext nicht sein kann, von Teilen der Rezeption übergangen wird und sie – jedenfalls partiell – die im Scheitern der Subversion gegebene Verdopplung des zugrunde liegenden Gegenstandes affirmiert. Dahingehend ist die Rezeption der Gradmesser des Anspruchs wie auch des Scheiterns – und damit auch des programmatischen, sich inszenierenden Scheiterns.²⁶¹

²⁵⁸ Adorno: Ästhetische Theorie, S. 254.

²⁵⁹ Vogel: Intertextualität, S. 61; wenn Vogel im Folgenden (ebd., S. 62) von der Interpretationsleistung der Texte Jelineks spricht, die zweifellos vorliegt, stellt sich im Falle *reinGOLDS* dennoch die Frage, welche Interpretation hier vollzogen werden soll, beziehungsweise, die *positiven* Stellen der Zitateansammlung weisen auf die Schwierigkeit dieser Interpretation selbst hin. Darin liegt das Scheitern der Methode des scheiternden Schreibens auch auf dieser Ebene vor.

²⁶⁰ Hansen-Löve: Medium des Verdachts, S. 160.

²⁶¹ Vgl. Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlos“, S. 35.

4. 1848: Zwischen Hoffnung und Enttäuschung – „Manifest“ und „Die Revolution“

Der Zusammenhang von Krise und Kritik ist in *reinGOLD* nicht nur durch den Dialog intertextuell aufgehoben, in dem Marx und Wagner, *Kapital* und *Ring* miteinander verwickelt sind, sondern vielmehr dadurch, dass der Dialog zwischen beiden auf der mit Zitaten aus populären Medien ausgestaffierten Bühne, die die Krise von 2008ff darstellt, vorgetragen wird. Auf ihr spielt sich das Arrangement der zitierten Prätextfragmente ab, die sich zwischen Wagner und Marx, zwischen revolutionärer Hoffnung und Enttäuschung, zwischen der Krise um 1847ff und der von 2008ff in eine Konstellation begeben. (PS, S. 10) Das Bild der so skizzierten Bühne ist dabei erklärungsbedürftig, der Zusammenhang von Krise und Kritik und dessen Destruktion liegt auf ihr nicht unmittelbar zutage und es ist unklar, worauf man sich mit dem Dialog, der sich auf ihr abspielt, eingelassen hat.

Im Fall von Marx erschließt sich der Zusammenhang durch die dem *bühnenessay* nachgestellte Quellenangabe, in der neben dem „*Ring des Nibelungen*“ nicht nur „Karl Marx: *Das Kapital*“ zu finden ist, sondern auch – als ältester Prätext – „Karl Marx und Friedrich Engels: *Das kommunistische Manifest*“. (RG, S. 224) Am Vorabend der Revolution von 1848/49 haben Karl Marx und Friedrich Engels das *Manifest der Kommunistischen Partei* in einer Haltung der revolutionären Antizipation verfasst. Die Autoren wurden im Dezember 1847 durch den *Bund der Kommunisten* mit der „Abfassung eines [...] Parteiprogramms“ beauftragt, das im Januar 1848 fertiggestellt und bis März in London gedruckt werden sollte.²⁶² Weniger paradigmatisch als ikonisch steht das Pamphlet für den virulenten Zusammenhang von Krise und Kritik: kurz nach dessen Erscheinung ereignen sich die revolutionären Erhebungen in Frankreich, dem Deutschen Bund und Österreich.

Dabei ist die Krise um 1847 die Bedingung für die Verfestigung eines Widerspruchs gegen die zunehmend von einer neuen Qualität an Armut, lebenswidrigen Lebensumständen und Hungersnöten der arbeitenden Klasse gezeichneten Verhältnisse innerhalb des liberalen Industriekapitalismus.²⁶³ Zugleich ist die stetig anwachsende „ungeheure Warensammlung“,

²⁶² Marx, Karl/Engels, Friedrich: Vorwort zur deutschen Ausgabe von 1872, in: MEW, Band 4, Berlin 1974, S. 573-574, hier S. 573.

²⁶³ Siehe hierzu die klassische empirische Arbeit von Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England [1844], in: MEW, Band 2, Berlin 1972, S. 225-556, im Folgenden „MEW 2“; siehe insb. das Kapitel über *Die großen Städte*, S. 256ff, wobei hier die Elendsquartiere der Städte Englands und vor allem die der City of London nur den fortgeschrittensten Ausdruck der Verhältnisse der sich im Herausbilden begriffenen proletarischen Klasse darstellten.

von der Marx eingangs des *Kapitals* schreibt,²⁶⁴ nur die schroff entgegengesetzt scheinende Seite des um sich greifenden Elends, in dem bis in den Tod hinein Massen an „überflüssigen“ Menschenleben produzierend werden. (MEW 2, S. 475) In diesem Gegensatz zwischen den sich im *Wealth of Nations* (Adam Smith, 1776) abbildenden, entwickelten Produktivkraftverhältnissen und dem in seiner fortgeschrittensten Form von Engels in seiner klassischen Studie über *Die Lage der arbeitenden Klasse in England* (1844) festgehaltenem „Krieg aller gegen Alle“ werden die liberalen bürgerlichen Verhältnisse zusehends krisenhaft und damit brüchig. (Ebd., S. 257)²⁶⁵ In diesem Gegensatz von – scheinbarem – Reichtum und Elend wird, so Gerhard Stapelfeldt, dass „System der bürgerlichen Ökonomie“ selbst fragwürdig und erscheint im Anschluss an die radikal-liberalen Utopien von 1789 theoretisch so begreifbar wie utopisch überwindbar:

Das ‚System der bürgerlichen Ökonomie‘ wird durch die Krisen von 1837 und 1848/49 erschüttert. *Theoretisch* scheint die Möglichkeit einer *Erkenntnis der gesellschaftlichen Totalität* durch eine *dialektische Theorie der Gesellschaft* auf. *Praktisch* scheint analog die Möglichkeit einer *proletarischen Revolution* zu bestehen, die das Erbe der bürgerlichen Revolution antritt.²⁶⁶

Die Erwartung der Revolution wie der Erfüllung der bürgerlichen Versprechen schlägt dabei innerhalb kurzer Zeit in eine Enttäuschungserfahrung um. Auf die revolutionäre Hoffnung folgt nicht die Überschreitung, sondern die umfassende Restauration der bestehenden Ordnung. Ebenso verliert der dogmatische Impetus der liberalen Utopien „seinen utopisch-vernünftigen Gehalt und fixiert[]“, anstelle von deren Aufklärung und Überwindung „die gesellschaftliche Bewusstlosigkeit zur gesellschaftlichen Irrationalität.“²⁶⁷ Emanzipation geht über in Dogmatismus.

Die Revolutionäre Marx und Engels hatten sich in dem historischen Augenblick geirrt, der anstelle der „*allgemein menschliche[n]* Emanzipation“ und damit der Befreiung aus dem Elend nur die Perpetuierung und Verfestigung des Bestehenden brachte. (MEW 1, S. 388) Ausdruck dafür ist, dass die Kritik von Marx und Engels dem Bestehenden dahingehend verhaftet blieb, dass sie den im *Manifest* ausgedrückten theoretischen wie

²⁶⁴ Marx, Karl: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, in: MEW, Band 23, Berlin 1962, S. 49, im Folgenden „MEW 23“.

²⁶⁵ Den Gegensatz beschreibt Engels eindrücklich in der Oberfläche der „kommerziellen Hauptstadt der Welt“, London, die dem Beobachter Engels auf den ersten Blick ein Bild nicht des Elends, sondern seines Gegenteils darbietet: „das alles ist so großartig, so massenhaft, daß man gar nicht zur Besinnung kommt und daß man vor der Größe Englands staunt, noch ehe man englischen Boden betritt.“ Ebd., S. 256.

²⁶⁶ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs. 3.1., S. 562, Hervorhebung im Original; vgl. PS, 3.

²⁶⁷ Stapelfeldt: Bedingungen von Erkenntnis, S. 30.

praktischen Impetus der Revolution und damit die Gründung der Wahrheit der Gesellschaft auf überhistorische und somit tönerne Beine stellten. (PS, S. 3) In Form des Gegensatzes gegen den in die Krise geratenen liberalen Kapitalismus durch das im *Manifest* antizipierte revolutionäre Subjekt der „proletarischen Revolution“ (MEW 4, S. 472) unterstellt Marx eine geschichtsphilosophische Totalität: „Die Geschichte aller bisherigen Gesellschaft ist die Geschichte von Klassenkämpfen.“ (Ebd., S. 462) Die Kritik weicht in dieser Ontologie der Arbeit einer Rationalisierung der Verhältnisse, deren bestimmter Ausdruck, die Arbeit und das damit einhergehende Produktions- und Klassenverhältnis aus ihrer historischen Spezifität herausgelöst und als überhistorische fixiert werden. Die in dieser Form gesetzte Geschichte ist, indem sie die Logik der kapitalistischen Form des „Widerspruch[s] von Produktivkräften und Produktionsverhältnissen“ auf sämtliche Geschichte projiziert, bereits die ganze Geschichte und die sich aus dieser Form speisende Kritik eine ohne Hoffnung, so Stapelfeldt: „Überhistorische Gesetze sind gesellschaftlich wie geschichtlich unüberschreitbare Gesetze – sie drücken die Geschichte unter der Voraussetzung der Geschichtslosigkeit aus.“²⁶⁸ Am 16. Mai 1849 wird Marx aus Preußen ausgewiesen, emigriert zunächst nach Paris und kurze Zeit darauf nach London.²⁶⁹

1850 beginnt Marx in London die Arbeit am *Kapital*. Hier entfaltet er die Dogmen seiner in den Frühschriften formulierten Geschichtsphilosophie zu einer dialektischen *Kritik der politischen Ökonomie*: den Fetischismus der Produktivkräfte zu einer Kritik der Arbeit. So wird in den bis 1857 ausgearbeiteten Vorarbeiten zum *Kapital*, den *Grundrissen der Kritik der politischen Ökonomie* (1858), die im *Manifest* ausgedrückte Fetischisierung des Proletariats durch die Kritik der abstrakten, gleichsam depersonalen „Herrschaft der Verhältnisse“ überwunden, die sich durch den monadologisch Einzelnen hindurch reproduziert: „Die Gesellschaft besteht nicht aus Individuen, sondern drückt die Summe der Beziehungen, Verhältnisse aus, worin diese Individuen zu einander stehn.“²⁷⁰

Im Fall von Wagner scheint zunächst eine analoge Situation vorzuliegen. 1848 beginnt dieser nicht nur die Arbeit am Prosaentwurf des Ring-Zyklus: *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama*, sondern agiert am Vorabend der Mai-Revolution 1849 in Dresden als Revolutionär. Hier, inmitten der sich aus der Wirtschafts- und Nahrungsmittelkrise herausbildenden liberalen, demokratischen Bewegung in Sachsen und

²⁶⁸ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 3.1, S. 595.

²⁶⁹ Siehe Heinrich, Michael: Karl Marx und die Geburt der modernen Gesellschaft. Band 1, Biographie und Werkentwicklung, Band 1: 1818-1841, Berlin 2018, S. 15f; vgl. PS, S. 4.

²⁷⁰ Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, in: MEW, Band 42, Berlin 1983, S. 98, 189, im Folgenden „MEW 42“; vgl. PS, S. 8.

der parallel erfolgenden Herausbildung und Organisation einer Arbeiterklasse aus dem Handwerks- und Manufakturwesen, veröffentlicht Wagner unter Pseudonym Aufsätze in Zeitschriften und Zeitungen, die seine revolutionäre Erwartungshaltung in der politischen wie ästhetischen Sphäre spiegeln.²⁷¹ Wenig mehr als ein Jahr nach der Veröffentlichung des *Manifests* erscheint Wagners *Die Revolution* im April 1849 – kurz vor der am dritten Mai beginnenden Erhebung gegen das sächsische Königshaus in Dresden, die von der Weigerung Friedrich August II. ausgeht, die gerade durch die provisorische Regierung entschiedene neue Reichsverfassung für rechtmäßig zu erklären.²⁷² Auch in diesem Pamphlet beziehungsweise „Hymnus auf die Revolution“ drückt sich die Krise des liberalen Kapitalismus als eine umfassende Erschütterung des Bestehenden aus, die auch für Wagner das Potenzial einer Umwälzung dieser Ordnung in sich zu tragen scheint.²⁷³ Wie Marx und Engels „Gespenst des Kommunismus“ (MEW 4, S. 465; vgl. RG, S. 208) enthält bereits der erste Satz die ganze Anspannung der ins Neue drängenden revolutionären Hoffnung:

Sehen wir hinaus über die Länder und Völker, so erkennen wir überall durch ganz Europa das Gähren einer gewaltigen Bewegung, deren erste Schwingungen uns bereits erfaßt haben, deren volle Wucht bald über uns hereinzubrechen droht.²⁷⁴

Aus dieser mit dem Neuen schwanger gehenden Drohung erhebt sich dann „die erhabene Göttin Revolution“ zwischen Gut und Böse, Katastrophensehnsucht und Erlösungsphantasie, Gewalt und Zeugungsmythos:

Sie kommt daher gebraust, die ewig verjüngende Mutter der Menschheit, vernichtend und beseelend fährt sie dahin über die Erde, [...] Doch hinter ihr, da eröffnet sich uns, von lieblichen Sonnenstrahlen erhellt, ein nie geahntes Paradies des Glückes, und wo ihr Fuß vernichtend geweilt, da entsprossen duftende Blumen dem Boden und frohlockende Jubelgesänge der befreiten Menschheit erfüllen die noch vom Kampfgetöse erregten Lüfte!²⁷⁵

Aber ebenso wie Marx und Engels „Gespenst“ ereilt auch diese eschatologische „Göttin Revolution“ ihr Schicksal: Sechs Tage nach dem Beginn der Mai-Revolution, am neunten Mai 1849, setzen preußische und sächsische Truppen der revolutionären Hoffnung auf eine

²⁷¹ Ausführlich zur Revolution in Sachsen siehe Rupieper, Hermann-Joseff: Sachsen, in: 1848. Revolution in Deutschland, hg. von Christof Dipper und Ulrich Speck, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 69-82, hier insb. S. 75ff.

²⁷² Ebd., S. 81.

²⁷³ Bermbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, 2. Auflage Stuttgart 2004, S. 77

²⁷⁴ Wagner, Richard: Die Revolution, in: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 12, Leipzig 1907, S. 243-247, hier S. 243; vgl. PS, S. 4f.

²⁷⁵ Ebd., S. 244; vgl. PS, S. 5.

„befreite Menschheit“ ein Ende. Nicht in das „nie geahnte[] Paradies des Glückes“ gelangt Wagner, sondern er wird in die Emigration nach Zürich gezwungen, wo sich das Erlebnis der gescheiterten Revolution und konsequenten Restauration als eine „lang wirkende und folgenreiche politische Enttäuschungserfahrung[]“ niederschlagen wird.²⁷⁶

Diese Erfahrung ist konstitutiv für die in der Schweiz fortgesetzte Arbeit am *Ring*: Der Zyklus ist von einer ästhetischen wie gesellschaftlich „revolutionären Komponente“ durchdrungen.²⁷⁷ Allerdings schließt diese an die bereits in den Texten aus der (prä-) revolutionären Zeit in Dresden enthaltene erlösungsphantastische „Dualität der Weltsicht“ an, in der sich ästhetisch „Effekt“ und Natürlichkeit, gesellschaftlich Künstlichkeit und die völkische Wurzelsuche gegenüberstehen.²⁷⁸ Beides kommt programmatisch in der parallel entstandenen Schrift über *Das Judenthum in der Musik* (1850) zum Ausdruck, wobei hier insbesondere die antikapitalistische und antisemitische Hypostasierung des künstlichen und jüdischen („Wucher“-)Geldes gegen die Ursprünglichkeit des Deutschen die Dualität von Destruktion und Erzeugung bezeichnen: „Er [der Jude] steht nur mit denen in Zusammenhang, welche sein Geld bedürfen: nie hat es aber dem Gelde gelingen wollen, ein gedeihenvolles Band zwischen Menschen zu knüpfen.“²⁷⁹ Die ästhetisch-revolutionär eingekleidete Dualität schlägt um in den Gegensatz von Konkretem und Abstraktem, wobei das Abstrakte von Wagner in einer Form von Arbeit und Geld fetischisiert wird, die projektiv als „*Geldgewinn ohne eigentliche Arbeit*, d. h. der Wucher“ erscheint.²⁸⁰ Und dieser steht immer schon im Gegensatz zur konkreten, als ursprünglich imaginierten Arbeit und einem entsprechend naturwüchsig imaginierten Geld *ohne* Wucher innerhalb des „gedeihenvolle[n] Band[es]“ der Volksgemeinschaft. (Vgl. PS, S. 7f)

4.1. „Der Ring des Nibelungen“ als Kritik der politischen Ökonomie?

Die scheinbar von der Jahreszahl 1848 ausgehende und des öfteren unterstellte Nähe zwischen Marx und Wagner zersetzt sich spätestens in der Entfernung zwischen London und Zürich. Marx‘ anschließend verfasste dialektische *Kritik der politischen Ökonomie* und Wagners mit dem *Ring*-Zyklus verfasster Nationalmythos stehen zwar durch dieses im

²⁷⁶ Bermbach, Udo: Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation, in: *Aus Politik und Zeitgeschichte* 63, 2013, H. 21-23, S. 8-15, hier S. 9; PS, S. 6.

²⁷⁷ Voss: *Von Siegfrieds Tod zum Ring des Nibelungen*, S. 461.

²⁷⁸ Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 68; vgl. Voss: *Von Siegfrieds Tod zum Ring des Nibelungen*, S. 462.

²⁷⁹ Wagner, Richard: *Das Judenthum in der Musik* [1850], Leipzig 1869, in: [wikisource.org](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik_(1869)). URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik_\(1869\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik_(1869)). (10.10.2024), S. 18.

²⁸⁰ Ebd, meine Hervorhebung.

historischen Augenblick bezeichnete Scharnier der Erfahrung der Restauration ohne Revolution in Verbindung zueinander. Es ist dabei aber fraglich, inwiefern dieses mithin in der Rezeption des *bühnenessays* explizit oder implizit überstrapaziert worden ist und wird. So verweist Franziska Schöblier insbesondere auf die durch das *Wagnerbrevier* (1908; zuerst *The Perfect Wagnerite*, 1898) des britischen Sozialisten Bernhard Shaw etablierte Lesart Wagners, durch die hindurch *reinGOLD* „an die marxistischen Interpretationen zu Wagners *Ring* an[knüpft]“. ²⁸¹ Was allerdings eine „marxistische Interpretation“ ist und ob dieses Prädikat an sich schon für den Inhalt der Interpretation bürgt, der in ihr anscheinend mit dem Prädikat identifiziert wird, – der Vollzug einer „Kapitalismuskritik“ – ist fragwürdig. ²⁸² Zunächst soll versucht werden zu zeigen, dass Shaws „Marxismus“ hinter Marx selbst zurückfällt; dann, wie die dadurch etablierte Lesart des *Rings* die Interpretationen des *bühnenessays* affiziert und damit einhergehend, dass dieser selbst mitunter einen Anlass für diesen interpretatorischen (Ab)Weg bietet.

Shaw interpretiert den *Ring* als einen an die Erfahrung von 1848 anschließenden „Versuch der politischen Philosophie“ seitens Wagners. ²⁸³ Als ein solcher Versuch ist der *Ring* nach ihm dadurch „ein Drama von heute“, und nicht etwa eines aus den Zeiten der mittelhochdeutschen Nibelungensage, „[d]ass Wagners Schilderung des Nibelungenheims unter der Herrschaft Alberichs *nichts als eine poetische Vision des zügellosen industriellen Kapitalismus*“ ist. ²⁸⁴ Explizit widerspricht Shaw mit dieser These dem Seitens des historischen Wagner-Kanons geäußerten Ressentiment, das – noch längere Zeit – gegen die angebliche Vereinnahmung Wagners als Revolutionär geltend gemacht wurde. ²⁸⁵ Das Ressentiment allein ist allerdings noch kein Gütesiegel dafür, dass Wagner beziehungsweise

²⁸¹ Schöblier: *Rein Gold*, S. 202; vgl. ebenso Schmitt/Schöblier: *Was ist aus der Revolution geworden?* S. 91; vgl. auch Acker: *Affirmierte Autorität*; vgl. auch Britta Kallin, die zwar nicht auf den Intertext Shaws eingeht, aber dennoch ein „unusual reading of Wagner“ darin erkennt, dass: „*Bühnenessay* reads and employs the opera and the essay ‘Die Revolution’ as socialist and democratic works [...]”. Also auch ohne Shaw zu demselben Schluss kommt; Kallin: *Intertextualities*, S. 119.

²⁸² Ebd.

²⁸³ Shaw, Bernhard: *Ein Wagnerbrevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen*, übersetzt von Siegfried Trebitsch, Berlin 1908, S. 19.

²⁸⁴ Ebd., S. 17f, 22, meine Hervorhebung.

²⁸⁵ Und das sich noch weit länger hartnäckig halten sollte: So spricht Bermbach in Bezug auf Shaws Wagner-Text von „Einsichten, die sich erst in den späten siebziger Jahren des 20. Jahrhunderts durchzusetzen begonnen haben, um zugleich auch wieder von jenen bestritten zu werden, denen es angeblich auf die Wahrung der Integrität der Kunst und des Künstlers ankommt.“ Bermbach: *Der Wahn des Gesamtkunstwerks*, S. 86.

der *Ring* im Umkehrschluss in dieser ihm abgesprochenen Rolle des Revolutionärs auch eine Würdigung erfahren sollte.

Auch Shaw bedient das Scharnier von *Ring* und *Manifest*, wobei er letzteren Text synekdochisch für den ganzen Marx, einschließlich den des *Kapitalis* setzt – das er jedoch an keiner Stelle seiner Arbeit zitiert.²⁸⁶ Umgekehrt wendet sich Shaws Verteidigung Wagners gegen die Dogmen der zeitgenössischen Rezeption praktizistisch und theoriefeindlich gegen die durch den „beschränkte[n] Einsiedler“ Marx in London unter den Bedingungen der Bestände der British Library einerseits, dem fortgeschrittenen Stand der Produktivkräfte andererseits aufgenommene Arbeit am Kapital: „Es ist möglich, mehr von der Welt zu lernen, indem man eine einfache Oper hervorbringt, oder sogar indem man eine einfache Orchesterprobe leitet, als dadurch, daß man zehn Jahre lang in der Bibliothek des Britischen Museums liest.“²⁸⁷

Textimmanent spiegelt sich die Figur des Revolutionärs Wagner für Shaw vor allem im ersten Teil des *Ring*-Zyklus: dem *Rheingold*. Und zwar nicht deshalb, weil hier kein „Schimmer von einem hübschen jungen Mann und einem netten Weibe“ – wohl Siegfried und Brünnhilde – zu sehen wäre, oder „das alles nur einen Kampf um einen Ring“ bedeuten würde, der sich zwischen den Rheintöchtern und Alberich abspielt.²⁸⁸ Gegen ein dahingehend karikiertes Verständnis pointiert Shaw seine Interpretation als eine, die die Aktualität des *Rings* in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu begreifen beansprucht. In diesem Scheinwerferlicht der Aktualität spiegelt sich das *Rheingold* als Bild für „die ganze Tragödie der Menschheitsgeschichte und die ganze Furchtbarkeit des Widerstreits, der die Welt heute mit Grauen erfüllt.“²⁸⁹ Die „Tragödie“ und „Furchtbarkeit“ der realen Welt teilt

²⁸⁶ Vgl. Shaw: Wagnerbrevier, S. 156f.

²⁸⁷ Ebd., S. 162; vgl. PS, S. 8; mit Verweis auf die Wagner-Kritik von Lukács lässt sich diese Bemerkung ironisch in Shaws Mund herumdrehen. Es ist gerade die relative polit-ökonomische Rückständigkeit des Deutschen Bundes im Vergleich zu England, die eine Erkenntnisshranke respektive des industriellen Liberalismus bedeutete: “Due to the backwardness of Germany, political economy as a scientific reflection of capitalist production could not develop there as it developed, for example, in England, and therefore German materialism was very far from the pathos of the development of productive forces that is so characteristic of the materialism of the British.” Unter anderem aus dieser Verwurzelung in den deutschen Zuständen kommt Lukács zu dem Urteil, dass Wagner durch dessen Begriffslosigkeit die vermeidlich kritisierten Zustände nur verdoppelt, keinesfalls, auch nur in Form der von Shaw lancierten Allegorie begreift: “Wagner has not the slightest idea of the actual social relations which he first attacks and which he subsequently acquits.” Lukács, György: Richard Wagner as a “True Socialist” [1937], in: marxists.org. URL: <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/1937/richard-wagner.htm>-. (10.10.2024).

²⁸⁸ Ebd., S. 57.

²⁸⁹ Ebd., S. 56.

Shaw in der so verstandenen Allegorie als dreiteilige Typologisierung entlang der Sortierung des Personals des *Rings* auf:

Die Zwerge, Riesen und Götter sind tatsächlich Dramatisierungen der drei Hauptgruppen der Menschheit: zur *ersten Gruppe* gehören: die instinktiven, räuberischen, lüsternen, geizigen Menschen; zur *zweiten*: die geduldigen, schuftenden, dummen, demütigen, geldanbetenden; und zur *dritten*: die geistigen, moralischen, talentierten Menschen, die Staaten und Kirchen ersinnen und verwalten.²⁹⁰

Darin ist das *Rheingold* für Shaw eine auf die Bühne gebrachte Identifikation einer ressentimentalen Typologie des Klassenverhältnisses – Kapitalist; Proletarier; Klerikale, Kleinbürgertum sowie Beamtenapparat – und damit nichts anderes als eine theatrale Personifizierung der de-personalen „Herrschaft der Verhältnisse“. (MEW 42, S. 189)

Aus dieser dreiteiligen Sortierung setzt sich dann das ganze Bild der Allegorie und damit der „zügellose industrielle Kapitalismus“ zusammen. In den Vordergrund treten vor allem die Zwerge als Abbild des Kapitalisten, der hier die Personifizierung des abstrakten Zwangs der Wertverwertung in der Form ist, dass er „instinktiv[], räuberisch[], lüstern[], geizig[]“ ist und sich *darin* seine Eigenschaft als eine „der drei Hauptgruppen der Menschheit“ abzeichnet. Die referentielle Leistung der Allegorie ist nach Shaw die Naturalisierung dieser negativ bestimmten Eigenschaft im Menschen selbst. Marx dagegen hatte 1867 anlässlich der ersten Auflage des *Kapitals* noch folgendes im Vorwort hervorgehoben:

Zur Vermeidung möglicher Missverständnisse ein Wort. Die Gestalten von Kapitalist und Grundeigentümer zeichne ich keineswegs in rosigem Licht. Aber es handelt sich hier um die Personen nur, soweit sie die Personifikation ökonomischer Kategorien sind, Träger von bestimmten Klassenverhältnissen und Interessen. Weniger als jeder andere kann mein Standpunkt, der die Entwicklung der ökonomischen Gesellschaftsform als einen naturgeschichtlichen Prozeß auffaßt, den einzelnen verantwortlich machen für Verhältnisse, deren Geschöpf er sozial bleibt, sosehr er sich auch subjektiv über sie erheben mag. (MEW 23, S. 16)

Dabei bedeutet der Begriff des „naturgeschichtlichen Prozeß[es]“ bei Marx gerade nicht die anthropologische Setzung des Kapitals, sondern hat einen kritischen, tendenziell ironischen Gehalt, sofern damit die gegebene Naturalisierung der Genese dieser „Gesellschaftsform“ gemeint ist. Er wendet sich gerade gegen eine solche Übersetzung der unbewusst herrschenden Verhältnisse in die Herrschaft von Naturgesetzen und sieht in der Kritik von

²⁹⁰ Ebd., S. 63, meine Hervorhebung.

diesen die Aufklärung des historisch „bestimmte[n] gesellschaftliche[n] Verhältnis[ses] der Menschen selbst“. (MEW 23, 86; vgl. PS, S. 9)

Shaw hingegen, in direkter Umkehrung der von Marx angeführten „Personifikation ökonomischer Kategorien“, liefert für die fetischistische – antisemitische – Setzung des Klassenverhältnisses selbst frei Haus die Probe aufs Exempel, wenn er bemerkt, dass „Solche Zwerge [...] in London sehr häufig [sind]“, wo sie als „unsere Alberiche“ anscheinend durch „die Macht des Goldes“ gleichsam auf die Weise verführt werden wie Wagners Alberich durchs Rheingold, das durch die Rheintöchter angepriesen wird:²⁹¹ „Der Welt Erbe / gewänne zu eigen, / wer aus dem Rheingold / schürfe den Ring, / der maßlose Macht ihm verleiht“. (RN, S. 24) Dahingehend den Paratext für die Allegorie liefernd, fasst Wagner in seiner Prosaskizze *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* (1848) die „herrsüchtige Verschlagenheit“ Alberichs zusammen: Aus dem gestohlenen, ursprünglich-naturhaften „klaren edlen Rheingold[]“ schmiedet dieser den Ring und mit diesem „ausgerüstet strebte Alberich nach der Herrschaft über die Welt und alles in ihr Enthaltene.“²⁹²

Worin und wodurch besteht aber diese „Macht des Goldes“, die Shaws in London herumspazierenden, metonymisch gedachten „Zwerge“ ebenso intensiv zu beschäftigen scheint wie Wagners Alberich? Was also macht den Gehalt dessen aus, was in der Rezeption des *bühnenessays* unter anderem als Wagners „initial anticapitalist political leanings“ und „Wagner`s Marxist tendencies“, beschrieben wird?²⁹³ Wo und wie kommen hier Wagner und Marx zusammen?

Die wesentliche Leistung der Allegorie scheint für Shaw eine karikatureske Übersetzung der im *Manifest* gegebenen personifizierten Lehre des kapitalistischen *Reichtums* als – zugespitzt – der durch die *Ausbeutung* der *Arbeiter* für den *Geldgewinn* des Kapitalisten gegebenen Herrschaftsform. Der größere Teil der Menschen steht hier der Macht des als Gold-Geld gedachten und von seiner natürlichen Form entfremdeten Geldes gegenüber, der sie schutzlos ausgeliefert scheinen und die sich durch die oben zitierte

²⁹¹ Ebd., S. 32f.

²⁹² Wagner, Richard: *Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama* [1848], in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*. Zweiter Band, 4. Auflage Leipzig 1907, S. 156-166, hier S. 156; Schmitt/Schöblier weisen darauf hin, dass sich „Jelinek [...] diesem Ursprungsmythos [verweigert], also der Phantasie, es gäbe einen naturhaften Zustand, in dem das Gold einzig dem Spiel und der Lust diene“, den es zu restituieren gälte und der in dieser Form an die bei Wagner gegebene, allerdings immer auch prekäre Motivik der Reinheit anschließt; Dies.: *Was ist aus der Revolution geworden?* S. 92.

²⁹³ Kallin: *Intertextualities*, S. 117; vgl. hierzu PS, S. 23.

„instinktive, räuberische, lüsterne, geizige“ Haltung der Zwerge als Kapitalisten nach ihnen ausstreckt, indem sie das gewonnene Geld einsetzen, um daraus mehr Geld zu gewinnen: „Der selbe Wohlstand, den sie durch ihre Arbeit hervorbringen, wird eine weitere Kraft, sie auszusaugen; denn kaum von ihnen geschaffen, schlüpft er aus ihren Händen in die ihres Herrn und macht ihn [den Aktionär] mächtiger als zuvor.“²⁹⁴ Das „Aussaugen“ des durch die Arbeit der Menschen geschaffenen „Wohlstands“ ist die Übersetzung der im ersten Teil des *Rings* erzählten Herrschaft Alberichs über die Nibelungen, die durch den in ihm personifizierten Zwang den Nibelungenhort anhäufen: „nun zwingt uns der Schlimme in Klüfte zu schlüpfen, / für ihn allein / uns immer zu mühn. / Durch des Ringes Gold / errät seine Gier [...] und schmieden den Guß, / ohne Ruh und Rast / den Hort zu häufen dem Herrn.“ (Ebd., S. 59) Die blut-mythologische Gegenüberstellung von „Wohlstand“ und „Aussaugen“ evoziert dabei das Bild eines unbeschadeten, naturhaften Körpers, in den ein fremdes, unbekanntes und ungreifbares Äußeres eindringt. Darin werden in Shaws *Wagnerbrevier* Arbeit und Kapital, Proletarier und Kapitalisten ebenso hypostasiert und in eine Logik von Konkretem und Abstraktem überführt wie in Wagners *Ring* das „edle Rheingold“ und Alberichs „Gier“. (Vgl. ebd., S. 97) Zwar korrigiert beziehungsweise aktualisiert Shaw diese Übersetzungsleistung ansatzweise,²⁹⁵ verbleibt aber letztlich innerhalb der Personifizierung von Alberich zum „Aktionär“: Wie dieser versucht, durch die Macht des Rings weiteres Gold im Nibelungenhort anzuhäufen, versuchen auch jene ihren Reichtum zu akkumulieren. Der akkumulierte – oder in der Allegorie des *Rheingolds*:

²⁹⁴ Shaw: *Wagnerbrevier*, S. 33.

²⁹⁵ Shaw verweist mitunter darauf, dass sich das „Ringdrama von den ökonomischen Linien der Allegorie fort[biegt].“ (Ebd., S. 158) Dabei zielt er auf den Widerspruch, der sich zwischen der Darstellung Fafners als Schatzbildner und dessen „ökonomischer Linie“, die realitätsgerecht im Kapitalisten endet, ergibt. Der im *Ring* gegebene Fafner erscheint so als Relikt, der nicht (mehr) angemessen der Ausdruck der Reinvestition des angehäuften Geldes in Form von Kapital ist, die nunmehr die Wirklichkeit bestimmt, so Shaw. Das Kapital wiederum wird hier weiterhin durch Alberich symbolisiert, sodass Shaw die Korrektur vornimmt, das Fafner seinen Schatz aus der Höhle zu Alberich bringen müsse, mit dem Zweck aus dem eingesetzten Geld mehr Geld, also Kapital zu schlagen: „Auf diese Weise durch Kapital gestützt, beutet Alberich seine Mitzwerge genau so aus wie früher, ebenso wie Fafners Mitriesen, die kein Kapital haben.“ (Ebd.) Dieser Fortschritt vom Schatzbildner zu Kapitalisten bleibt dabei dem skizzierten Schematismus verhaftet. Beansprucht Shaw hier über Marx (und Wagner) hinauszugehen, die mit der Revolution „halt [machen] und [...] den Raum zwischen 1848 und dem Ende leer [ließen]“, (ebd., S. 161) fällt er dabei hinter Marx *Kapital* zurück. Dieser charakterisiert bereits dreißig Jahre zuvor, 1867, den Geld-Hort des Schatzbildners auf der Ebene der politischen Ökonomie als einen obsolet gewordenen. So betont Marx im *Kapital*, dass das im Hort angehäuften Geld gerade der „Verschluß [...] gegen die Zirkulation“ ist: Mithin „wäre [der Schatz] grade das Gegenteil seiner Verwertung als Kapital und Warenakkumulation im schatzbildnerischen Sinn reine Narrheit“. (MEW 23, S. 615) Diese Stelle unter anderen scheint Shaw nicht zur Notiz genommenen zu haben.

angehäufte – Reichtum wird dabei ausschließlich in der Geldform wahrgenommen, die durch die supponierte „Gier“ auf sich selbst zurückgeführt wird.

Im Jahr 1848, am Vorabend der Mai-Aufstände in Dresden und damit in der Zeit, in der Wagner die Prosaskizze zum *Nibelungen-Mythus* verfasst, formuliert dieser seine Vorstellung des Geldes ausgehend von der Hoffnung, dieses als Hort allen Übels bald überwunden zu haben: „Wie ein böser nächtlicher Alp wird dieser dämonische Begriff des Geldes von uns weichen mit all seinem scheußlichen Gefolge von öffentlichem und heimlichem Wucher, Papiergaunereien, Zinsen und Bankiersspekulationen“.²⁹⁶ Geld wird hier mit „Wucher“, „Zins“ und „Spekulation“ identifiziert und diese werden analog der in *Die Revolution* gegebenen Erlösungsphantasie zugleich als das zu Überwindende und an sich Schlechte identifiziert. In dieser Rolle tritt es dann wiederum im Nibelungenhort des *Rings* auf, der seinerseits Symbol der Macht des Gold-Geldes ist.

4.2. Die Währung des „bühnenessays“

Unter dem Vorzeichen einer dementsprechend prädiszierten Gold- beziehungsweise Geldkritik wird die intertextuelle Konstellation innerhalb des *bühnenessays* mitunter „als antikapitalistische Allegorie“ gelesen, sodass das Scharnier zwischen Marx und Wagner durch die Behauptung beansprucht wird, dass „[d]er Kampf um den Nibelungenschatz in mythologischer Vorzeit über Karl Marx in *Das Kapital* bis zur Gegenwart [...] die Bedeutung von Gold und Geld und ihre umfassende Wirkungsmacht [zeigt]“.²⁹⁷ Woraus aber ergibt sich die „Bedeutung“ und „Wirkungsmacht“ des Geldes das hier qua Konjunktion unmittelbar neben das „Gold“ gestellt wird und die gemeinsam den Bogen über *Kapital* und *Ring* bis 2008 spannen sollen? Wie stellt sich die Bedeutung des Geldes im *bühnenessay* dar und inwiefern wird in dieser Darstellung – dem prätextuellen Gold-Geld-Wert-Gemenge – das Scharnier zwischen Marx und Wagner (über)strapaziert?

Um diese Frage beantworten zu können, ist es notwendig, die verschiedenen zitierten und fragmentierten Stellen aus dem *Kapital* aufeinander zu beziehen und in ihrem Zusammenhang mit dem anderen intertextuellen Material darzustellen. Vorrangig zählen zu

²⁹⁶ Wagner, Richard zitiert nach: Nemtsov, Jascha: Richard Wagner und Kapitalismuskritik, 2022, in: dhm.de. URL: <https://www.dhm.de/blog/2022/07/27/richard-wagner-und-kapitalismuskritik/>. (10.10.2024).

²⁹⁷ E. Jirku, Brigitte: Rein Gold; Das schweigende Mädchen, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 254-257, hier S. 255; genauso bei Polt-Heinzl, Evelyne: Ökonomie, in: Jelinek-Handbuch [2013], S. 262-266, hier S. 266; vgl. Kallin: Intertextualities in Rein Gold, S. 117; ähnlich auch Acker: „Bereits George Bernard Shaw interpretierte den *Ring* in seinem Essay *The Perfect Wagnerite* (1898) als eine Allegorie auf den industriellen Kapitalismus.“ Acker: Affirmierte Autorität.

diesen die Intertexte Proudhon und Graeber, die maßgeblich den Gehalt des *bühnenessays* ausmachen. Auf einer heuristischen Ebene indiziert bereits die Auswahl der zitierten Stellen aus dem *Kapital*, aus denen sich weite Teile des zitierenden Textkörpers des *bühnenessays* zusammensetzen, den Kern des Materials. Dieses Zusammensetzen bildet ein spezifisches „Moment eines Treffens in Zeit und Raum“ zwischen Text und Zitiertem aus – auch wenn dieses Treffen durch die scheinbar dem Text abgehende Autorität und damit der Diffusität, in der er dem Material begegnet, konstant konterkariert wird.²⁹⁸ Aber trotz der scheinbaren Willkür des Über- und Zer-Redens des Vertextungsprozesses über sein Material lassen sich (bis auf wenige Dopplungen, die sich auf mehr als eine Stelle zurückführen lassen) Zusammenhänge herausstellen. Die Stellen konzentrieren sich auf die folgenden Kapitel und Abschnitte des *Kapitals*: (Eine ausführliche Darstellung findet sich in PS, S. 13-41)

1. Kapitel. *Die Ware*, 1. Abschnitt, Ware und Geld.

3. Kapitel. *Das Geld oder die Warenzirkulation*, 1. Abschnitt, Ware und Geld.

4. Kapitel. *Verwandlung von Geld in Kapital*, 2. Abschnitt, Die Verwandlung von Geld in Kapital.

22. Kapitel. *Verwandlung von Mehrwert in Kapital*, 7. Abschnitt, Der Akkumulationsprozeß des Kapitals.

23. Kapitel. *Das allgemeine Gesetz der kapitalistischen Akkumulation*, 4. Abschnitt, Das allgemeine Gesetz der kapitalistischen Akkumulation.

Der überwiegende und am häufigsten re-arrangierte Teil des Zitatmaterials stammt dabei aus dem 4. Kapitel über die *Verwandlung von Geld in Kapital*, das das zentrale Kapitel für die von Marx im *Kapital* vollzogene „logisch-systematisch[e]“ Darstellungsform der Genese des Kapitals ist.²⁹⁹ In diesem Kapitel kommen die Kategorien der Ware (1. Kapitel) und des Geldes (3. Kapitel) zusammen, wobei die Darstellung der Zirkulationsebene in diesem

²⁹⁸ Benninghoff-Lühl, Sibylle: „Figuren des Zitats“. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede, Stuttgart/Weimar 1998, S. 19; in ihrer Untersuchung kommt Benninghoff-Lühl auch auf den Zusammenhang von Zitat und Material-Ökonomie zu sprechen: „Zitat-Definitionen greifen gerne zur Illustration des Reichtums“, um der Schwierigkeit der Theorie des Zitierens beizukommen. Dahingehend lassen sich sämtliche Begriffe der Ökonomie auf die Praxis des Zitierens legen, wie etwa in Hinblick auf „[d]ie Stelle, an der die Anhäufung, das Kapital, der Glaube, die Autorität umzukippen droht in dies andere: den Überdruß am Zitieren und Zitiert-Werden, diese Stelle, an welcher der Kredit überzogen wird [...]“. Ebd., S. 251. Ein solcher „Überdruß“ liegt in den Texten Jelineks programmatisch vor und könnte auf der Ebene einer solchen Zitat-Ökonomie untersucht werden.

²⁹⁹ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 1., S. 149.

Verhältnis nur durch den Rekurs auf die Warenproduktion, und das heißt die Kategorie der Arbeit fortschreitet.³⁰⁰

Sofern der Vertextungsprozess zwar ein rekonstruierbares Muster aufweist, aus dem sich ein Gehalt ergibt, dabei aber keine in sich konsistente Abfolge der zitierten Stellen arrangiert, kann ein Einstieg über den Ausdruck des Phänomens der Krise 2008ff in der Textfläche gefunden werden. Durch dieses hindurch treten die Zitate in eine Konstellation zueinander, die zugleich mit dem Dialog, den die Prätexte miteinander führen, untereinander vermittelt ist. Das Phänomen der Krise stellt die Bühne, auf der der Dialog mehr mit „Worthülsen“ ausgefochten als aufgeführt wird, dar.³⁰¹ Dabei drücken die *Kapital*-Stellen angesichts des durch die Krise gegebenen Aktualitätsanspruchs nicht nur das aus, was die Intention des Texts zu sein scheint beziehungsweise was diesem von außen durch die Rezeption aufgezwungen und mitunter als Intention der Autorin identifiziert wird: Eine Kritik der „Macht des Geldes“ in wenn auch gebrochenem Anschluss an Wagner, wie sie exemplarisch auch – um ein „o“ verschoben – der verlegerische Paratext auf der Rückseite der Umschlaghülle des Buches zum Ausdruck bringt und dieses damit als der Aktualität angemessen *anpreist*: „Die Macht des Goldes aber wirkte ungebrochen weiter, und was bei Richard Wagner in der ‚Götterdämmerung‘ endete, findet in Elfriede Jelineks ‚Rein Gold‘ seine Fortsetzung ins Heute, bis hin zur aktuellen Bankenkrise.“

Das (Bühnen)Bild der Krise von 2008ff entsteht aus einer Kulisse der Überbewertung von Schuldtiteln, Krediten und Aktien: Über dieses Agglomerat an Papieren sei in den *bühnenessay*, so Schmitt/Schöblier „eine kleine Geschichte des Geldes“ eingeschrieben.³⁰² Diese „Geschichte des Geldes“ ist der Spiegel, den die Text-Ökonomie der politischen Ökonomie und damit der Gesellschaft vorhält, sodass sich in ihm „Geldkritik und Theater miteinander [...] verbinden [...]“.³⁰³ Dabei rekurriere die Geschichte innerhalb *reinGOLDS* auf der historischen Zuspitzung einer funktionalen Tendenz des Geldes im ausgehenden 20. Jahrhundert: „ausgehend von der Golddeckung [...] führt [Jelinek] also, wie bereits Karl Marx, diejenigen Geldformen als problematische vor, die auf Temporalisierung“ fußen.³⁰⁴

³⁰⁰ Zu einer ausführlichen Untersuchung der inneren Darstellungslogik des *Kapitals* siehe ebd. S. 137-165.

³⁰¹ Vill: Mit Worten komponieren, S. 5.

³⁰² Schmitt/Schöblier: Was ist aus der Revolution geworden? S. 97f.

³⁰³ Ebd., S. 99.

³⁰⁴ Ebd.

Ungeachtet davon, dass von Schmitt/Schössler nicht ausgeführt wird, wie oder wo Marx gerade diejenigen „Geldformen“ kritisiert haben soll, die auf „Temporalisierung fußen“, bildet der antizipatorische Charakter des im dritten Band des *Kapitals* – noch auf der zu Marx‘ Zeiten gegebenen Ebene der Möglichkeiten und damit in eingeschränkter Form – untersuchten „fiktiven Kapitals“ den Kern der Krise von 2008 aus. Dieser tritt im *bühnenessay* in den Vordergrund. Wie gezeigt werden soll, ist diese Kapitalform und damit Kredit und Zins zwar temporal bedingt, stellt aber nicht den „problematische[n]“ Kern der Geldform beziehungsweise des Geldes *an sich* dar, wie er in der „Geldkritik“ des *bühnenessays* durch die Rezeption mithin anvisiert wird. Vielmehr ist hiermit die historische Dynamik der Kapitalform und die in ihr sich ausdrückende Konsequenz der Krise des staatsinterventionistischen beziehungsweise fordistischen Verwertungsprozesses gegeben. Um diesen Zusammenhang darstellen zu können, muss zunächst die Vermittlung von Form und Inhalt, also das Arrangement der *Kritik der politischen Ökonomie* innerhalb des *bühnenessays* skizziert werden.

Die Begriffe Ware, Gold/Geld, Schulden und der des Kapitals werden in der im *bühnenessay* gegebenen „Geschichte des Geldes“ miteinander vermengt, wobei es unter anderem eine zentrale Stelle aus dem *Kapital* ist, die wiederholend zitiert-, fragmentiert und in verschiedenen intertextuellen Formationen re-arrangiert wird. Sie soll als Anstoß der De-Fragmentierung des zitierten Materials und damit der Analyse des Gehalts des Texts dienen. In ihr werden drei wesentliche Begriffe der *Kritik der politischen Ökonomie* aufgegriffen, wobei ironisch und kalauernd die Dopplung der jeweiligen semantischen Ebenen gegeneinander ausgespielt werden:³⁰⁵ Ware(nform), Geld, mehr Geld und damit Kapital:

Also die Ware ist das *wundertätige Mittel, um aus Geld*, das wandern muß, das zu einem bestimmten Zweck, nämlich diesem, wandern muß, sonst kann man sich dafür nichts kaufen [...], *um aus Geld mehr Geld zu machen*, um mehr aus sich zu machen. [...] Auch das wird einmal nicht mehr stimmen. Dann wird nämlich das Geld selbst ausziehen, *ohne Warenform*, um aus sich selbst heraus mehr zu machen. Das ist die Zukunft. Das Geld wird keine Ware mehr brauchen, das wird alles von selber und selbstständig machen können [...]. (RG, S. 125f; MEW 23, S. 169)

Prätextuell abgerufen wird hier zunächst die im zweiten Abschnitt des vierten Kapitels unter der Überschrift der *Verwandlung von Geld in Kapital* zu findende Kapitalform, die sich genetisch aus der von Marx als „einfache Warenzirkulation“ bezeichneten Form

³⁰⁵ Zur verfremdenden Funktion des Kalauers und ihrer historischen Genese siehe Hansen-Löve: Formalismus, S. 165ff.

herausbildet. Dann wird die Loslösung des Geldes von der „Warenform“ und ihre dahingehend geformte „Zukunft“ – die die Aktualität des Texts und damit das Problem des Texts ausmacht – evoziert, zu der es im selben Absatz des *Kapitals* heißt: „Ohne die Annahme der *Warenform* wird das Geld nicht Kapital.“ (MEW 23, S. 169) Wie kommt das Arrangement zustande, in dem das Geld „ohne Warenform“ in die Textfläche einzieht und dennoch seinen kapitalförmigen Selbstzweck – „um aus Geld mehr Geld zu machen“ – erfüllt? (Ebd.) Dahingehend sollen zunächst die drei für den *bühnenessay* wie für dessen Marxschen Prätext grundlegenden Kategorien Ware, Geld, Mehrwert untersucht werden. Dann erst kann auf das Problem des Geldes, das „ohne Warenform“ besteht, zurückgekommen werden.

4.3. Gold, Geld und Kapital

Die Kategorien des *Kapitals* sind auf komplexe Art in der Textfläche arrangiert und darüber hinaus mit dem Prätext des *Rings* verknötet, dessen kanonische In-Wert-Setzung und theatrale Qualität hier gleichsam auf den entweihten Boden der bespielten Krisensituation von 2008ff heruntergezogen wird: „Das Geld, Auftritt Held [...] dieselbe Geschichte spielt täglich vor unsren Augen, kein Ruhetag, wir spielen durch, das Kapital betritt jetzt den Markt, [...]“. (RG, S. 85) Der *Ring*-Mythos wird überführt in die endlose Dynamik der Wertverwertung, in der das „Geld“ kalauernd und ironisch als „Held“ ausgewiesen wird und der *bühnenessay* so die Verschränkung von Ware, Geld und Kapital aufgreift. Das theatrale Spiel der Figuren auf der evozierten Theaterbühne doppelt sich indes als reale „Geschichte“, die sich tagtäglich und pausenlos abspielt. Wiederum wird dabei Zitatmaterial aus dem Abschnitt über die *Verwandlung von Geld in Kapital* arrangiert:

Es dehnt sich aus. Es überzieht die ganze Welt [...] *Kapital ist Geld*, zu dem was dazukommt, ist Arbeit, zu der was dazukommt, ist eine Ware, zu der schon etwas dazugekommen ist, Ware, in die etwas Rhein reingeflossen ist [...]. Schauen Sie, hier sehen Sie die *Verwandlung von Ware in Geld und Rückverwandlung von Geld in Ware. Verkaufen, um zu kaufen*. (RG, S. 86f; MEW 23, S. 161f)

In dieser Stelle werden Teile des ersten Kapitels dieses Abschnitts *1. Die allgemeine Formel des Kapitals* zitiert. In dieser De-Kontextierung des Materials passiert zweierlei: Zunächst wird die Totalität des Kapitals und deren Konstitution durch die Kategorien der Arbeit und Ware evoziert; dann tritt die Vertextung gleichsam einen Schritt in der Systematik des Prätexts zurück und zitiert einen Satzteil, der dem Begriff der „einfachen Warenzirkulation“ zugehört und systematisch die Kapitalform antizipiert.

Marx stellt die „einfache Warenzirkulation“ im Schema „W-G-W“ dar: „Die unmittelbare Form der Warenzirkulation ist W - G - W, *Verwandlung von Ware in Geld und Rückverwandlung von Geld in Ware, verkaufen, um zu kaufen.*“ (MEW 23, S. 162) Der Zweck des Warentauschs verbleibt in der Form der einfachen Warenzirkulation noch außerhalb der monetären Zirkulationssphäre, innerhalb des einfachen Kaufs und Verkaufs eines Produkts beziehungsweise Gebrauchswerts. Diese Bewegung ist in sich abgeschlossen. Der Akt zu „verkaufen[, um zu kaufen“ ist ein endlicher Ablauf zwischen Käufer und Verkäufer, der zwar als einzelner, nicht aber als ein auf sich selbst bezogenen bleibender Kreislauf wiederholt werden kann, sodass das Geld nur in der „Erneuerung oder Wiederholung“ dieser auf gleicher Stufe ablaufenden Bewegung von neuem in die Zirkulation eintreten kann. (Ebd., S. 129) Geld kreist hier nicht aus sich selbst heraus. Die „Wertgestalt“ der „Warenmetamorphose“, das Geld, erscheint hier nur, „um sofort wieder zu verschwinden“, und das impliziert, dass dieser „Kreislauf“ der Waren „den Kreislauf des Geldes aus[schließt]. Ihr Resultat ist beständige Entfernung des Geldes von seinem Ausgangspunkt, nicht Rückkehr zu demselben.“ (Ebd., S. 142; 129) Die in der zweifachen Metamorphose (W zu G und G zu W) vollzogene Verwandlung endet in der Ware beziehungsweise in ihrem Konsum und damit jenseits der monetären Zirkulationssphäre.

Die historische Durchsetzungsbewegung des Kapitals, und das heißt die Herausbildung der Kapitalform aus der einfachen Warenzirkulation, wird im *bühnenessay* dann auf die laxen Um-Drehung – oder eher: Umstülpung – reduziert. In dieser ironischen Wendung wird die Totalität der Bewegung des Kapitals als Allusionshorizont evoziert: „Schauen Sie, hier sehen Sie *die Verwandlung von Ware in Geld und Rückverwandlung von Geld in Ware. Verkaufen, um zu kaufen.* [...] man muß es nur umdrehn“. (RG, 87) Aus dem Verkauf zum Kauf (W-G-W) wird qua Umstülpung des Schemas der Kauf zum Verkauf um seiner selbst willen. In diesem kommt der Ware ein bloß akzidentieller Status in der Zirkulation zu: Darin ist das schematisch ausgedrückte Gegenteil beziehungsweise die Umstülpung von „W-G-W“ die Formel „G-W-G“, womit die Kapitalform als der ironische Allusionshorizont der im *bühnenessay* zitierten einfachen Warenzirkulation gegeben ist. Dementsprechend zitiert der *bühnenessay* die – zentrale und klassische – Stelle im *Kapital*, die diesen systematischen Übergang der einen in die andere Formebene und analog der einen in die andere Darstellungsebene lanciert:

Neben dieser Form finden wir aber eine zweite, spezifisch unterschiedne vor, die Form G - W - G, *Verwandlung von Geld in Ware und Rückverwandlung von Ware in Geld, kaufen, um zu verkaufen.* Geld, das in seiner Bewegung diese letztere Zirkulation beschreibt, verwandelt

sich in Kapital, wird Kapital und ist schon seiner Bestimmung nach Kapital. (MEW 23, S. 169)

Der Ausgangspunkt des Geldes in der einfachen Warenzirkulation ist dessen außer ihm selbst liegender Zweck: die Vermittlung zwischen den zwei qualitativ unterschiedlichen Waren oder Gebrauchswerten, die den jeweiligen Abschluss der Bewegung im Konsum des Gebrauchswerts der Ware setzen. (Ebd., S. 163, vgl. S. 167)

Der die Geldform betreffende Fortschritt besteht in der Kapitalform dann in der selbstzweckhaften Bewegung des Geldes und das heißt dessen Verwandlung zum Kapital. Diese, in den oben zitierten Stellen unvollständige Bewegung, wird fragmentiert im *bühnenessay* an einer anderen Stelle wieder aufgenommen, sodass das Zitatmaterial auch in dieser Stelle wiederum kongruent mit dem bereits zitierten Abschnitt über die *Verwandlung von Geld in Kapital* aus dem *Kapital* ist:

Aber wenn man das Geld wegwirft, wenn man es aufs Spiel setzt, wenn man es zirkulieren läßt, dann *funktionieren* plötzlich *beide*, das Geld und das, was man sich fürs Geld kaufen kann, *Ware und Geld* [...]. *Ware und Geld*, Ware und das, wofür man sie kauft, sie *funktionieren beide* nicht, ich meine, sie *funktionieren* natürlich schon, das will ich ja sagen, sie *funktionieren beide nur als verschiedene Existenzweisen des Werts selbst*, *Ware und Geld*, *Ware und Geld*, *beide nur verschiedene Existenzweisen des Werts* [...] *das Geld seine allgemeine, die Ware seine besondere* [...]! Und *beide gehen unaufhörlich und ohne Pause von ihrer eigenen Form in die andre über und umgekehrt, sie wechseln die Gestalt*, sie wechseln die Form, *sie wechseln die Gestalt* [...]. (RG, S. 120ff; MEW 23, S. 168f)

Innerhalb der Textfläche ergibt sich so der, wenn auch reduzierte und durch Repetitionen auf sich selbst zurückbezogene, begriffliche Kern des Abschnitts über die *Verwandlung von Geld in Kapital*. Die für eine die Darstellung Marx' nachzuvollziehende Argumentation notwendigen oder zentralen Stellen und Begriffe sind gegeben – wenn auch dem Programm des Texts überantwortet und somit einem systematisch-kohärenten Zusammenhang zunächst entzogen. Was nicht heißt, dass das Text-Programm keinen Gehalt ausbildet oder keine Neujustierung des in seiner Form unscharf werdenden intertextuellen Materials vornimmt – im Gegenteil.

In dieser Textflächen-Stelle wird gleichsam eines Palimpsests die im *Kapital* vorzufindende Begrifflichkeit zwar unter Spannung gesetzt, aber dadurch noch nicht vollständig unkenntlich gemacht beziehungsweise sie schwimmt hierdurch nicht gänzlich. Scheint die Zitation der *Kapital*-Stelle hin zum Paralogischen zu kippen, ist der Fortschritt von „W-G-W“ zu „G-W-G“ gleichwohl in der Textfläche wiedergegeben. In dieser Stelle wird, das gilt es zuerst zu zeigen, wesentlich die Form des Geldes in ihrer

kapitalförmigen Erscheinung, und das heißt der Zusammenhang von Geldform, Kapitalform und Warenform behandelt. Allerdings, wie in einem zweiten Schritt zu zeigen sein soll, konstituiert das im *bühnenessay* vollzogene und mit weiteren Intertexten vermengte Arrangement dieses Zitatmaterials ein Bild des Geldes, das vom Gehalt des – inhaltlich – primär zitierten Prätexts, dem *Kapital*, auf spezifische Art differiert und darin über die dominante Devaluierung und Sinndestruktion hinaus- und in einen neuen Sinnkomplex hineinschreibt. Aus der relativen Unschärfe des intertextuellen Arrangements ergibt sich eine erneute Scharf-Stellung oder Fokussierung des Geldes, die nicht zuletzt mit den anderen Intertexten und dem zweiten Prätext, dem *Ring*, korrespondiert. In dem Maß, in dem der *bühnenessay* den Gehalt der hinzutretenden Intertexte aufnimmt, weicht er von dem des *Kapitals* ab.

4.4. Der Wert des Texts oder die Wertabstraktion als Vertextungsprogramm

Die fragmentierte Stelle des *Kapitals*, an der sich das Programm des *bühnenessays* abarbeitet, soll also zunächst im Ganzen auf die *trotz* der Unschärfe nicht völlig destruierten Verschränkungen abgetastet werden, dann erst treten die *aufgrund* der Neujustierung innerhalb des Textprogramms sich ergebenden Ent-Schränkungen zwischen Prätext und Text hervor. Der Absatz aus dem *Kapital* hebt mit der einfachen Warenzirkulation an:

Die selbständigen Formen, die Geldformen, welche der Wert der Waren in der einfachen Zirkulation annimmt, vermitteln nur den Warenaustausch und verschwinden im Endresultat der Bewegung. In der Zirkulation G - W - G *funktionieren dagegen beide, Ware und Geld, nur als verschiedene Existenzweisen des Werts selbst, das Geld seine allgemeine, die Ware seine besondere, sozusagen nur verkleidete Existenzweise*. Er geht beständig aus *der einen Form in die andre über*, ohne sich in dieser Bewegung zu verlieren, und verwandelt sich so in ein **automatisches Subjekt**. Fixiert man die besonderen Erscheinungsformen, welche der sich verwertende Wert im Kreislauf seines Lebens abwechselnd annimmt, so erhält man die Erklärungen: *Kapital ist Geld, Kapital ist Ware*. In der Tat aber wird der Wert hier das Subjekt eines Prozesses, worin er unter dem beständigen Wechsel der Formen von *Geld und Ware* seine Größe selbst verändert, sich als Mehrwert von sich selbst als ursprünglichem Wert abstößt, sich selbst verwertet. (MEW 23, S. 168f)

Zunächst ist in dieser Stelle der Kapitalbegriff *in nuce* gegeben und wird – gleichsam ein theatrales Moment enthaltend – vorgeführt. Als „sich [selbst] verwertende[r] Wert“ kommt die Logik der Wertform zum Ausdruck, in der die Ware nur einen Teil der „Bewegung“ der Wertverwertung ausmacht, das heißt weder Ausgangspunkt noch Zweck an sich ist. Sie bildet ein Durchgangsstadium oder einen Moment der Metamorphose aus, die zu Beginn

und Ende das Geld setzt. Schematisch ist dieser Prozess in der Formel G-W-G und damit dem im *bühnenessay* transportierten ironischen Allusionshorizont von W-G-W ausgedrückt. Im Unterschied zu dieser ist in der Formel G-W-G „[d]as Geld [...] nicht länger gegenüber der Ware ein Anderes, sondern greift über die Ware – den Gebrauchswert – über: die Konsumtion des Gebrauchswerts wird zum Moment des sich auf sich beziehenden Geldes [...].“³⁰⁶ Aus dem linearen Ablauf des einfachen Warentauschs kehrt sich hier der Prozess, den die Kapitalform schematisch ausmacht und in dem das Geld sich zu Kapital verwandelt, hervor.

Das drückt der in den Diskussionen, die sich in der Tradition der *Kritik der politischen Ökonomie* verorten und mithin einen zentralen Stellenwert einnehmende Begriff des „automatischen Subjekts“ in äußerster Zuspitzung aus.³⁰⁷ Er bezeichnet die Verselbstständigung der abstrakten Bewegung des Werts einerseits und die damit einhergehende Subjektlosigkeit andererseits, die hier in der Paradoxie der Automatik evoziert wird, die, obgleich nur durch das Verhältnis von Menschen zueinander bestehend, „nicht auf den Willen oder das Interesse von Akteuren zurückzuführen“ ist.³⁰⁸ Auch wenn der *bühnenessay* den Begriff selbst nicht unmittelbar als Zitat in sich aufnimmt, spiegelt er dessen Gehalt in dem Programm des Vertextungsprozesses oder Arrangement des zitierten Materials, das ebenso in Absenz eines Subjekts blind abzulaufen *scheint* und in dem das Material gleichsam in der reduzierten Form als Moment eines konstanten Prozesses in Erscheinung tritt.

Innerhalb der Darstellung des in dieser prominenten *Kapital*-Stelle ausgeführten systematischen Fortschritts hin zu der Kapitalform vollzieht Marx zugleich einen Abstraktionsschritt auf der Ebene der Darstellung. Für einen Moment, wie dieser schreibt, wird der an sich in sich selbst verständigte, endlose Prozess „[f]ixiert“, sodass die „Erscheinungsformen“ der „verschiedne[n] Existenzweisen des Werts“ aus dem Prozess hervortreten, in dem Geld und Ware „nur verkleidete Existenzweisen“ des dritten, dem Wert sind. Erst dadurch ist es Marx möglich, diese Kategorien überhaupt begrifflich einzuholen und der immanenten Logik der Kapitalform beizukommen. Denn der andauernden, gleichsam automatisch ablaufenden Metamorphose von Geld in Ware und wiederum in Geld zurück, liegt selbst eine Abstraktion zugrunde, die zwischen Besonderem und Allgemeinem

³⁰⁶ Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 1., S. 150.

³⁰⁷ Einen Überblick bietet Elbe, Ingo: Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965, 2. Korrigierte Auflage Berlin 2010, hier S. 560-580.

³⁰⁸ Ebd., S. 530.

verläuft: Der Wert, den Marx in die ‚Verkleidung‘ von Ware und Geld steckt, bildet die als „Wertabstraktion“ begriffene Form aus, die mit der im *bühnenessay* zitierten Stelle wenn auch nicht unmittelbar zitiert wird, so doch in der formalen Darstellung des Materials durch das Arrangement an verschiedenen Stellen der Textfläche gegeben ist. (Ebd., S. 65)

Die mit der Wertform gegebene Wertabstraktion bezeichnet die Gleichsetzung qualitativ unterschiedlicher Dinge und damit einhergehend die Gleichsetzung unterschiedlicher Arbeitsprozesse. Durch sie hindurch tritt die Besonderheit der stofflichen Dinge zurück, die in der Warenproduktion nur als „Träger von Tauschwert“ fungieren. (Ebd., S. 100; vgl. S. 50) Darin ist die Warenform widersprüchlich. Die Ware ist zugleich bloßer „Träger des Tauschwerts“ *und* Gebrauchswert, der als solcher „den stofflichen Inhalt“ dieser spezifischen Form der wertförmigen Akkumulation darzustellen gezwungen ist. (Ebd., S. 49) Die in der Warenform verbürgte formale Einheit des Getrennten – Tauschwert und Gebrauchswert – setzt die Wertabstraktion voraus: Durch sie „werden die Produkte darauf reduziert, Repräsentanten einer bestimmten, abstrakt-quantitativen Portion von Wert zu sein.“³⁰⁹ Qualität schlägt in Quantität um – Besonderes in Allgemeines.

Das Movens der Abstraktion nimmt der *bühnenessay* auf und persifliert es, indem er die andauernde „Verkleidung“ in den „Existenzweisen“ des Werts dadurch zuspitzt, dass die Formulierung der „*verkleidete[n] Existenzweise*“ aus dem *Kapital* so wörtlich genommen wird, wie sie von Marx auch intendiert war, um die dem Wert zugrunde liegende Irrationalität darzustellen: „*sie*“, die Stadien der Metamorphose des Werts in Ware und Geld „*wechseln die Gestalt, sie wechseln die Form, sie wechseln die Kleidung, sie wechseln die Birnen.*“ (RG, S. 122) „Gestalt“ und „Form“ werden von der begrifflich-abstrakten Ebene auf die unmittelbar bekannte und prozesshafte Ebene der (Ver)„Kleidung“ und des Drehens von (Glüh)„Birnen“ heruntergezogen. Damit ist weniger eine Devaluierung des Prätexts gegeben, als dass dessen Gehalt in der Metaphorik verdoppelt und somit ironisiert wird. Mithin überführt die intertextuelle Konstellation das Material nicht zu einem so hohen Grad in den Bereich der Unschärfe, wie es scheinen könnte, führt Marx die Form des Werts in ihrer Verrücktheit doch selbst auch als Paradoxie vor: „Er wirft lebendige Junge oder legt wenigstens goldne Eier.“ (MEW 23, S. 169)

Das Zitat-Arrangement des *bühnenessays* nimmt an dieser Stelle aber nicht nur das theatrale und formale Moment auf, sondern auch die Reflexion der inhaltlichen, begrifflich-

³⁰⁹ Lohoff, Ernst/Tränkle, Norbert: Die große Entwertung. Warum Spekulation und Staatsverschuldung nicht die Ursache der Krise sind, Münster 2012, S. 25.

terminologischen Ebene des Materials. Heißt es bei Marx in Bezug auf die Wertverwertung: „In der Zirkulation G - W - G *funktionieren dagegen beide, Ware und Geld, nur als verschiedene Existenzweisen des Werts selbst*“, expliziert der *bühnenessay* diese Abstraktion beziehungsweise ihre Konsequenz: „*sie funktionieren beide nicht, ich meine, sie funktionieren natürlich schon [...]*.“ (RG, S. 120) Beide, Ware und Geld, dahingehend lässt der *bühnenessay* die Begriffe weitersprechen und ihren eigenen Gehalt gleichsam vortragen, funktionieren: Allerdings ausschließlich zu dem Zweck, die Wertverwertung voranzutreiben, in der die besonderen Dinge zu Vehikeln des Tauschwerts degradiert und somit disqualifiziert sind, mehr als nur Warenreichtum zu sein – nämlich stofflicher Reichtum und damit überhaupt erst ein solcher.³¹⁰ Ware und Geld funktionieren eben „*nur als verschiedene Existenzweisen des Werts selbst [...]*“, sodass Funktion und Dysfunktion in eins fallen.

Paradigmatisch heißt es an einer anderen Stelle diese Logik noch einmal, diese auf der formalen Ebene weiter unter Spannung setzend, durch die Form das inhaltlich-terminologische am Material hervorkehrend: „Der *Tauschwert* wandert rein, er wandert raus, er wandert rein, er wandert raus. [...] [J]e nachdem, aber nach was genau, das kann ich nicht sagen.“ (RG, S. 23, vgl. S. 178) Wird hier die Metamorphose evoziert und mit der Vertextung und dem sie prekär beziehungsweise hilflos begleitendem Subjekt in einen selbstreflexiven Zusammenhang gestellt, wird sie zugleich auf den Boden der Geschlechterspannung gebracht und in der Wiederholung der Bewegung in ein sexuell-komisches Moment überführt.³¹¹ Aber auch diese Komik zeigt das Konkrete als schon Abstraktes, das Besondere, hier leibliche Moment als Allgemeines beziehungsweise vom Allgemeinen – gleichsam doppelt und darin ironisch – Durchdrungenes.

In diesem Verhältnis von Form und Inhalt besteht das Moment des Essays als dem Wert adäquate Form, in der die widersprüchliche Einheit der gleichzeitigen Momente von Konkrektion und Abstraktion zum Prinzip erhoben wird. Die formale Analogie ergibt sich daraus, „daß der erscheinende Wert, daß diese Selbstidentifikation als ein Verhältnis der unmittelbaren Gleichzeitigkeit von These und Antithese, von ‚sowohl als auch‘ einerseits, von ‚weder – noch‘ andererseits erscheint [...]“. ³¹²

³¹⁰ Hierzu ausführlich Ortlieb, Claus-Peter: Ein Widerspruch von Stoff und Form. Zur Bedeutung der Produktion des relativen Mehrwerts für die finale Krisendynamik, in: Ders.: Zur Kritik des modernen Fetischismus. Die Grenzen des bürgerlichen Denkens, Stuttgart 2019, S. 263-294, insb. S. 267ff.

³¹¹ Vgl. Schmitt/Schöblier: Was ist aus der Revolution geworden, S. 91.

³¹² Bruhn, Joachim: Echtzeit des Kapitals, Gewalt des Souveräns. Deutschlands Zukunft in der Krise, in: Ders.: Was deutsch ist. Zur kritischen Theorie der Nation, Freiburg/Wien 2. Auflage 2019, S. 197-245, hier S. 203.

4.5. Das Problem der Währung des Texts: Geld als Fetischform

Die Verrücktheit der Wertabstraktion zeigt sich unter anderem noch an einer dritten Stelle des *bühnenessays*. (Eine weitere Stelle wird untersucht in PS, S. 30ff) Ohne dass hier eine explizite Zitation aus dem *Kapital* erfolgen würde, expliziert der Text ironisch die Konsequenz der Wertabstraktion, indem er die Zirkulation des Werts verdoppelnd auf deren Allusionshorizont bezieht: die Abstraktion: „[D]ieser Haufen Papier kann niemals dieses schöne Auto sein, dieser andre Haufen kann unmöglich diese wunderbare neue Waschmaschine sein!“ (Ebd., S. 112) In der wertverwertenden Gesellschaft *ist* der „Haufen Papier“ gerade *gleich* dem „Auto“ oder der „Waschmaschine“, sofern beide Waren und damit Gegenstand abstrakter Arbeit sind. Als konkrete Arbeiten an einem konkreten stofflichen Ding sind sie nicht Zweck der Produktion, sondern bloßes Durchgangsstadium.

Das „Papier“ firmiert hier als ein Polysem, dass, ob als Ironie intendiert oder nicht, allerdings einen Schritt über den Darstellungszusammenhang des 4. Kapitels des *Kapitals* – und dem ersten Band als solchen – hinausgeht. Indem der *bühnenessay* diesen an dieser Stelle Pars pro Toto gegebenen Schritt geht, schafft er es, das Arrangement des Materials auf die Bühne von 2008ff zu heben. Auf dieser wird das Schuldpapier als Krisenursache evoziert. Zugleich steht der *bühnenessay* dadurch aber in einem Widerspruch zu dem Zusammenhang, aus dem er das Material entfernt hat, der in einer seltsamen Verschiebung zu der ansonsten beinahe homogenen und relativ – inhaltlich betrachtet! – klassischen Zitation des *Kapitals* steht. Unschärfe übersetzt sich in eine neue – nicht aber *erneuerte* – Scharfstellung: Die Neu-Konstitution von Sinn und nicht (nur) die Re-Konstruktion des Prätexts liegt innerhalb des *bühnenessays* vor und expliziert sich an dieser Stelle.

Denn das „Papier“ bildet dahingehend einen doppelten semantischen Gehalt aus, dass es zwei zu unterscheidende Geldformen evoziert: den *Geldschein* also die konventionellere Form des Geldes in Form des Geldzeichens und das mit der Krise von 2008ff, wenn auch keinesfalls erst in Erscheinung tretende, so doch neue (Fall)Höhen erreichende Kredit- oder *Schuldpapier*. Trotz der Quasi-Identität auf der Ebene des Zeichens besteht in der Form und kapitalförmigen Funktionsweise der beiden Papiere ein kategorialer Unterschied, der einerseits die Systematik der *Kritik der politischen Ökonomie* und andererseits den Begriffsgehalt betrifft – der mithin in der Krise von 2008ff neu strapaziert worden ist.

Um diesen Unterschied nachzeichnen zu können, stellt sich zunächst die Frage, was die Geldform in der Darstellung der kapitalistischen Warenproduktion im *Kapital* ausmacht.

Die bisher analysierten Textflächen des *bühnenessays* haben sich um die Zirkulationssphäre gedreht. Damit allerdings der Wert auf seine Wanderung, deren dauernder Allusionshorizont im *bühnenessay* der Wanderer Wotan aus dem *Ring* ist, (z. B. RG, S. 108) gehen kann, wird mehr vorausgesetzt als der bloße Vorgang des Tauschs. Die Identität des „Autos“ mit der „Waschmaschine“ besteht erst dadurch, dass beide zunächst einzelne Waren sich auf „einen gesellschaftlich gültigen Ausdruck von Wert beziehen können [...]“. ³¹³ Ausdruck des Werts der qualitativ unterschiedlichen Dinge, die ihre Gemeinsamkeit in ihrer von jeder Qualität abstrahierten Identität als Träger des Tauscherts haben, ist dabei nicht ein einfach außer den Waren Liegendes und ihnen Entgegengesetztes, sondern eine zu ihnen hinzutretende dritte Ware: In der kapitalförmigen Zirkulation kann keine Ware *für sich* als Ware bestehen, sondern nur dadurch, dass sie in Beziehung zu anderen Waren steht. Darin wird eine paradox *abstrakte Allgemeinheit des stofflich Besonderen* vorausgesetzt: „Eine Ware [...] befindet sich daher in der Form *unmittelbarer Austauschbarkeit* mit allen andren Waren oder in unmittelbar gesellschaftlicher Form, weil und sofern alle andren Waren sich nicht darin befinden.“ (MEW 23, S. 82, meine Hervorhebung)

Diese „[e]ine Ware“, die als *alle* anderen Waren vermittelnde gesetzt ist, begreift Marx im *Kapital* als „allgemeines Äquivalent“. (Ebd., S. 23, S. 81ff) Dessen spezifische Erscheinungsform unterliegt einer historischen Dynamik. Die zu Marx Lebenszeit vorherrschende Erscheinungsform des Gold-Geldes als primäre Geldware hat sich zunächst gegenüber allen besonderen Waren historisch herausgestellt. ³¹⁴ Auf der logischen Ebene sind

³¹³ Heinrich, Michael: Monetäre Werttheorie Geld und Krise bei Marx, in: PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft 31, Nr. 123, 2001, S. 151–176, hier S. 159.

³¹⁴ Wobei Marx schon früh das noch im Entstehen begriffene Verhältnis der verschiedenen Erscheinungsformen des Geldes zur Wertform reflektierte und dabei insbesondere den Fortschritt, der in der Form des Papiergeldes ausgedrückt wurde und sich in den ihm verwandten Formen in der Finanzsphäre spiegelte, hervorhob. Diese firmieren als adäquatere Ausdrücke der Abstraktion, als das noch an die Naturalform gebundene Gold-Geld und können so als Objekt der Dialektik der ökonomischen Rationalisierung betrachtet werden: „Das persönliche Dasein des Geldes als Geld [...] entspricht um so mehr dem Wesen des Geldes, je abstrakter es ist, je weniger natürliches Verhältnis es zu den andren Waren hat, je mehr es als Produkt und doch wieder als Nichtprodukt des Menschen erscheint, je weniger naturwüchsiger sein Daseinselement, je geschaffener es vom Menschen ist, oder nationalökonomisch, je größer das umgekehrte Verhältnis seines Wertes als Geld zum Tauschwert oder Geldwert des Materials ist, in welchem es existiert. Daher ist das Papiergeld und die Zahl der papiernen Repräsentanten des Geldes (wie Wechsel, Mandate, Schuldscheine etc.) das vollkommene Dasein des Geldes als Geld und ein notwendiges Moment im Fortschritt der Entwicklung des Geldwesens.“ Marx, Karl: Auszüge aus James Mills Buch „Eléments de l'économie politique“ [1844], in: MEW, Band 40, Berlin 1968, S. 445–463, hier S. 448, meine Hervorhebung; vgl. zur historischen Genese der Marxschen Untersuchung der Geldform Busch, Ulrich: Streit ums Geld: die geldtheoretische Kontroverse zwischen Marx und Proudhon, in: Berliner Debatte Initial, 29, H. 2, 2018, S. 30–42.

die Spezifik des Materials und sonstige Eigenschaften des „allgemeinen Äquivalents“ zunächst sekundär, sodass Marx bis ans Ende des ersten Kapitels über *Die Ware* die „Leinwand“ als an sich beliebig durch (*alle*) andere Waren ersetzbares Beispiel des allgemeinen Äquivalents anführt. Erst im Fortschritt der systematischen Darstellung geht Marx auf den Prozess der Ausdifferenzierung der Geldformen ein, unter die die verschiedenen Geldzeichen fallen. Logisch sind diese dem im allgemeinen Äquivalent gegebenen Geldware nachgeordnet und bleiben auf diese bezogen: „Die Ware, welche als Wertmaß und daher auch [...] als Zirkulationsmittel funktioniert, ist Geld.“ (Ebd., S. 143)³¹⁵

Dieses allgemeine Äquivalent beziehungsweise die Explikation seiner Funktion fließt andauernd und auch ohne unmittelbares Zitat in den *bühnenessay* ein: „Alles ist wie das Geld, weil es Geld ist, alles, was zählt und gezählt werden kann.“ (RG, S. 31) Dabei „ist“ Geld „alles“ nur insofern alles durch das Geld als Zirkulationsmittel nivellierbar ist und sofern alles (und Jede/r) quantifizierbar, also kommensurabel *gemacht worden ist*.³¹⁶ Die Einheit der Trennung von Gebrauchswert und Tauschwert in der kapitalförmigen Warenproduktion geht somit der Kategorie des „allgemeinen Äquivalents“ voran. In ihr vergegenständlicht sich die Abstraktion der allgemeinen Austauschbarkeit der Waren, die den Dingen zukommt, sobald sie Tauschwert verkörpern. Diese Vergegenständlichung der Beziehungen der Menschen untereinander, die sich in Form der tauschwertbildenden Arbeit konstituiert, wird im Geld vergegenständlicht: als „Geldfetisch“ (MEW 23, S. 108) So schreibt Marx bereits in den *Grundrissen* über diese Überführung der abstrakten Dimension der Ware in den Gegenstand des Geldes: „Der von den Waren selbstlosgelöste und selbst als eine Ware neben ihnen existierende Tauschwert ist – *Geld*. Alle Eigenschaften der Ware als Tauschwert erscheinen als ein von ihr verschiedener Gegenstand, eine von ihrer natürlichen Existenzform losgelöste soziale Existenzform im *Geld*.“ (MEW 42, S. 80, Hervorhebung im Original)³¹⁷ Nicht zuletzt hebt Marx in seiner Kritik des Geldfetischs den sprachlichen Charakter der Vergegenständlichung hervor, die das Soziale bestimmt. Dieser schlägt sich

³¹⁵ Hierzu ausführlich Lohoff: allgemeine Ware, S. 32ff: Die verschiedenen Geldzeichen sind „gedeckt [...] durch den kapitalistischen Reichtum, den die Geldzeichen ausgebende Instanz akkumuliert hat. [...] [D]ie bei den Zentralbanken aufgehäuften Bestände an Geldware verleihen den Geldsymbolen ihre gesellschaftliche Gültigkeit [...]“. Ebd., S. 34.

³¹⁶ Marx betont dahingehend: „Die Waren werden nicht durch das Geld kommensurabel. Umgekehrt. Weil alle Waren als Werte vergegenständlichte menschliche Arbeit, daher an und für sich kommensurabel sind, können sie ihre Werte gemeinschaftlich in derselben spezifischen Ware messen und diese dadurch in ihr gemeinschaftliches Wertmaß oder Geld verwandeln. *Geld als Wertmaß ist notwendige Erscheinungsform des immanenten Wertmaßes der Waren, der Arbeitszeit*.“ MEW 23, S. 109, meine Hervorhebung.

³¹⁷ Hierzu ausführlich Lohoff: allgemeine Ware, S. 27.

antizipatorisch-verdoppelnd nieder: „Die Waren werden Im Kopf erst und in der Sprache in bars [Goldbarren, M. A.] verwandelt, bevor sie sich gegeneinander austauschen“ (Ebd., S. 77; vgl. S. 96)³¹⁸

4.6. Woher kommt der Wert?

Worin besteht nun der Unterschied zwischen Geld in Gestalt des Geldscheins und dem Schuldpapier, das der *bühnenessay* hier als allgemeines Äquivalent evoziert? Wurde der Wert und damit die Geldform bisher nur in Hinblick auf die Zirkulationssphäre betrachtet, verweist die Frage nach dem Unterschied auf die *Begründung* des Werts und damit die der Geldform selbst. (Vgl. MEW 23, S. 179) Denn das allgemeine Äquivalent bleibt in der *Kritik der politischen Ökonomie* verwiesen auf die Produktion des Tauscherts, die „außerhalb der Zirkulation statt[findet].“³¹⁹ Die Antwort, die der *bühnenessay* hierzu parat hat, ist bereits zitiert worden und ist verwoben mit der Darstellung von Geld, Ware und Kapital. Und zwar dadurch, dass diese Stelle die Krise der Reproduktion des Werts evoziert, womit erneut der Zusammenhang, der unter das Zeichen von ‚2008‘ fällt, tragend wird, der auch hier die Bühne für den Prätext des *Kapitals* darstellt:

Mehr Geld zu machen und aus. Nein, nicht aus. Auch das wird einmal nicht mehr stimmen. Dann wird nämlich das Geld selbst ausziehen, ohne Warenform, um aus sich selbst heraus mehr zu machen [...]. Das ist die Zukunft. Das Geld wir keine Ware mehr brauchen, das wird alles von selber und selbstständig machen können, wozu es jetzt noch Menschen braucht. (RG., S. 126)

³¹⁸ In den *Grundrissen* finden sich verschiedene Stellen, in denen Marx sprachkritische Thesen aufstellt. So schreibt er in einer klassischen Stelle: „(Die Abstraktion eines Gemeinwesens, *worin die Mitglieder nichts gemein haben als etwa Sprache etc. und kaum diese*, ist offenbar das Produkt viel späterer historischer Zustände.) In bezug auf den einzelnen ist z. B. klar, daß er selbst zur Sprache als seiner eignen sich nur verhält als natürliches Mitglied eines menschlichen Gemeinwesens. *Sprache als das Produkt eines einzelnen ist ein Unding.* [...] Die Sprache selbst ist ebenso das Produkt eines Gemeinwesens, wie sie in andrer Hinsicht selbst das Dasein des Gemeinwesens und das *selbstredende Dasein desselben.*“ MEW 42, S. 398, meine Hervorhebung; es ist eben dieses „selbstredende Dasein“ der Verhältnisse, das die Verdopplung bezeichnet. Nicht unwesentlich ist in diesem Zusammenhang, dass Marx schon früh die Ironie nicht nur als Form seiner Kritik reflektierte, sondern gerade die Ironie zur Bedingung von Kritik erklärt, sofern sie Mittel ist, diese sprachliche „Verknöcherung“, und das heißt Verdopplung ihrer selbst zu überführen: „Die sokratische Ironie, wie sie Baur auffaßt und wie sie mit Hegel aufgefaßt werden muß, nämlich die dialektische Falle, wodurch der gemeine Menschenverstand nicht in wohlbehäbiges Besserwissen, sondern in die ihm selbst immanente Wahrheit aus seiner buntscheckigen Verknöcherung hineingestürzt wird, diese Ironie *ist nichts als die Form der Philosophie, wie sie subjektiv zum gemeinen Bewußtsein sich verhält.* [...] Aber der Objektivität, dem Inhalt nach [...] *ist jeder Philosoph, der die Immanenz gegen die empirische Person geltend macht, ein Ironiker.*“ MEW40, S. 220, meine Hervorhebung.

³¹⁹ Ebd. S. 48.

Die „Zukunft“ des Geldes liegt hier in dessen von der Warenform selbst nicht mehr abhängigen Zirkulation: Es wird „selbstständig“ die Funktion erfüllen, „mehr aus sich zu machen“. Und auch die Bedingung beziehungsweise Genese für diese neue, von der Warenproduktion losgelöst scheinende Stufe der selbstzweckhaften Akkumulation des Werts wird im Text aufgenommen: „Das Metall war einst an Papier gekoppelt, Verträge. Jetzt nicht mehr.“ (Ebd., S. 74) Der hier in den *bühnenessay* einfließende „Goldstandard“, die staatlich durch die Zentralbanken verbürgte Fixierung der Ware Geld im Gold als basales Instrument der politischen Ökonomie, ist „vorbei“. (Ebd., S. 76)³²⁰

Unmittelbar tritt durch die arrangierte Terminologie, dem Ende des „Goldstandards“, die auf die Krise des Fordismus zu Beginn der 1970er Jahre folgende Ablösung des US-Dollars als Weltgeld von der 1944 inaugurierten Golddeckung des Bretton-Woods Systems in die Textfläche ein: Zweck der Aufkündigung der Golddeckung des US-Dollars um 1973 war die „Restituierung des Weltmarkts durch einen neuen Modus der Kapitalakkumulation.“ (PS, S. 35) Dieser neue, sich globalisierende Modus hat seinen Nexus in einer „Weltwährungs-Ordnung, in der der Wert der Währungen auf den de-regulierten Devisenmärkten bestimmt wird, so daß sich ein System flexibler Wechselkurse mit analog organisierten Wettbewerbs-Märkten konstituiert“, der nicht mehr auf der Fixierung der Geldware im Gold basiert.³²¹

Resultat dieses genetischen Fortschritts in der Entwicklung der Geldware ist mitunter die durch die Senkung des Leitzinssatzes in den 2000er Jahren provozierte, stark ansteigende Kreditvergabe beziehungsweise – aufseiten der Käufer der unter Hypothek gekauften Waren – Aufnahme von Schulden. (Vgl. RG, S. 66, 84) Mithin ist das auf ein neues Höchstmaß angestiegene Volumen von Kredit- und Schuldpapieren die Bedingung der (Schulden)Krise und wird als solche im *bühnenessay* ironisch ausgeführt:

[...] ich habe nicht alles verstanden, weiß aber, daß etwas dabei wichtig ist: Nicht alle gleichzeitig! Nicht alle auf einmal! Nicht alle gleichzeitig das Versprechen einfordern, das auf diesem Schein steht [...]; wenn ich etwas weiß, dann das: Dieser Geldschein ist Schein [...]. (Ebd., S. 111)

³²⁰ Vgl. Acker: Affirmierte Autorität; zur Funktion und historischen Genese des Goldstandards in der politischen Ökonomie seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts siehe Lohoff/Tränkle: Entwertung, S. 175ff.

³²¹ Stapelfeldt, Gerhard: Der Euro. Identität und Krise der Europäischen Union, in: Kritiknetz – Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft, 2011. URL: <https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Stapelfeldt%20%20Der%20Euro.pdf>. (10.10.2024), S. 3.

Der intertextuell mittels des *Rings* in den Riesen Fafner und Fasolt dargestellte Zusammenhang von Arbeit und Kapital ist hier destruiert: (Vgl. PS, S. 15ff) Die systematische Kapitalakkumulation, durch die sich qua technologischer Innovationen immer weiter ausdifferenzierende und rationalisierende Vernutzung der Ware Arbeitskraft ist in der im *bühnenessay* evozierten Krise des Fordismus gleichsam an seine Grenze gestoßen. Ende der 60er Jahre wird ein seit Kriegsende „erstmal negatives Wirtschaftswachstum“ verzeichnet; die Zahl der Arbeitslosen steigt.³²² Diese Konsequenz der in Relation zu den Hochzeiten der fordistischen Wertakkumulation in den 50er und Anfang der 60er Jahren mangelnde Möglichkeit, einen Mehrwert aus den Produktivkraftverhältnissen abzuschöpfen,³²³ bricht sich weltökonomisch zu Beginn der 70er Jahre Bahn. Symptomatisch oder phänomenal lanciert der *bühnenessay* das ökonomische Resultat des an die Grenze stoßenden Fordismus, indem er diesem auf einer abstrakten Ebene nachgeht: der Frage nach Wert, Geld und Kapital in der neoliberalen Ordnung, die sich als Antwort auf die Krise 1973 durchzusetzen begann.³²⁴

Geld scheint es im Text analog der ökonomischen Umwälzung der Produktivkräfte und der neuen, sich in den 70er Jahren etablierenden monetären Ordnung nicht mehr nötig, den Umweg über die Arbeit, und das heißt die Warenproduktion zu nehmen – so der *bühnenessay*: „Dann wird nämlich das Geld selbst ausziehen, *ohne Warenform*, um aus sich selbst heraus mehr zu machen. [...] **Das ist die Zukunft.** Das Geld wird keine Ware mehr brauchen, das wird alles von selber und selbständig machen können, wozu es jetzt noch

³²² Als Übergang des keynesianischen Systemrationalismus in den Neoliberalismus beschreibt dies Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 3.2., S. 544ff.

³²³ Vgl. Lohoff/Tränkle: Entwertung, S. 189f; die unter der Regie des Fordismus durchgeführte Produktivkraftentwicklung ging zum einen auf den umfassenden Anstieg der produzierten Warenmasse- und zum anderen auf die übergreifende „Absenkung der für die Herstellung jeder Einzelware notwendigen Arbeitszeit“ zurück. Die sich ausweitende und intensivierende industrielle Produktion von zuvor nur handwerklich produzierten Waren kompensierte bis in die 60er Jahre hinein die steigende Tendenz der Verdrängung der Ware Arbeitskraft, kam dann aber in die Krise: „Sowohl die Profitraten als auch die Wachstumsziffern begannen zu sinken. Im Vergleich zu den historischen Rekordziffern der vorhergehenden Dekade verlor die Expansion der Kapitalverwertung schon im Laufe der 1960er Jahre erheblich an Rasanzen. Anfang der 1970er Jahre war schließlich für das System der Wertverwertung der historische Umschlagspunkt erreicht.“ Vgl. auch Stapelfeldt: Der Euro, S. 43-50.

³²⁴ Und bleibt dabei ständig vermittelt mit der subjektiven Ebene der Erfahrung dieser Ordnung, die nicht zuletzt die Zeit ausmacht, in der die Autorin schreibt. Dahingehend kann Jelinek als Autorin der neoliberalen Ordnung des Kapitals begriffen werden, wobei die verschiedenen Antworten auf die gesellschaftliche, ökonomische und politische Krise der 70er Jahre in Form der neuen sozialen Bewegungen, der neuen Linken, der Frauenbewegung in den Texten erscheinen. Als Schatten werden sie mitunter, und insbesondere im *bühnenessay* von der Abwesenheit eines Subjekts der theoretischen und praktischen Kritik der Verhältnisse als solcher verfolgt.

Menschen braucht.“ (RG, S. 126) Akkumulation von abstraktem, wertförmigen Reichtum ohne Gebrauchswert, ohne konkrete Arbeit wird hier als Bild dieser neuen Ordnung der monetären Verhältnisse gegeben. „Das ist die Zukunft“, die der *bühnenessay* als eine schon gegenwärtige beschreibt. Aber was bedeutet das? Woher kommt der (Mehr)Wert, wenn er nicht mehr aus der Vernutzung der Ware Arbeitskraft im Produktionsprozess hervorgeht? Gibt der *bühnenessay* hierauf eine Antwort oder zerfließt der bisher dargestellte begriffliche Inhalt des Texts unter der ihn zersetzenden Form?

4.7. Aus den Schulden?

Die Krise der 70er Jahre und der Zusammenbruch des Goldstandards stellen den Zusammenhang dar, in dem das „Papier“ des *bühnenessays* seine polysemantische Codierung erfährt, (vgl. ebd., S. 111) wobei sich die evozierte Geldform immer wieder von dem mitunter evozierten Papiergeld ablöst und zum Kredit- oder Schuldpapier fortschreitet:

Es wird geboren, das *Geld*, es ist Schuld, es ist ein Loch, in das man nicht hineingreifen, nein, das man nicht einmal angreifen kann, die Schuld kann man mit Händen greifen, das *Geld* ist schuld an jemandem, [...]. Das *Kapital betritt die Bühne*, Auftritt Kapital [...]. *[d]ieselbe Geschichte spielt täglich vor unsren Augen, kein Ruhetag [...], das Kapital betritt jetzt den Markt, den Warenmarkt, den Arbeitsmarkt, den Geldmarkt, es betritt seinen Arbeitsplatz, den Rhein [...].* (Ebd., S. 84)

In dieser Textflächen-Stelle wird wiederum der Beginn des Abschnitts über *Die Verwandlung von Geld in Kapital*, genauer: Punkt 1. *Die allgemeine Formel des Kapitals* evident. Dort heißt es, die Darstellung der Kapitalform mit theatraler Metaphorik einleitend:

Dieselbe Geschichte spielt täglich vor unsren Augen. Jedes neue *Kapital betritt* in erster Instanz *die Bühne*, d.h. *den Markt, Warenmarkt, Arbeitsmarkt oder Geldmarkt*, immer noch als *Geld, Geld*, das sich durch bestimmte Prozesse *in Kapital verwandeln* soll. (MEW 23, S. 161)

Der hier dargestellte Auftritt des Kapitals differiert von dem arrangierten Auftritt des Zitatmaterials im *bühnenessay*, insofern dieser im Übergang zu jenem zwei wesentliche Isotopieebenen ausbildet, die in der Textfläche zu oszillieren beginnen. Die *eine*, näher am Material des *Kapitals* figurierende Ebene stellt den Zusammenhang von *Arbeit, Kapital und Mehrwert* dar, die *andere*, indem sie mit einer weiteren, über den Prätext des *Kapitals* hinausgehenden Intertext-Konstellation konvergiert, den Zusammenhang von *Kapital, Kredit, Schulden und Zins*.

Zunächst „betritt“ innerhalb der Textfläche – im doppelten Sinn: als Gegenstand des *Kapitals* und als dieser ikonische Prätext selbst – „das *Kapital* [...] *die Bühne*“ und wird hier in einen Zusammenhang mit den „Schulden“ gestellt. Dadurch gliedert sich die „*Bühne*“, die der *bühnenessay* aufbaut, trotz der oberflächlichen Konvergenz gänzlich anders als die von Marx zur Vorführung aufbereitete. Nicht „das *Kapital*“ betritt hier die „*Bühne*“, sondern es „betritt [...] *die Bühne* [...] **als Geld**, das sich [...] **in *Kapital* verwandeln soll.**“ Geld ist innerhalb des Prätexts nicht identisch mit Kapital, sondern kann es erst durch die Metamorphose in der Zirkulation werden, der selbst der Produktionsprozess – der Hausbau durch die Riesen Fafner und Fasolt – vorangeht.

Dahingehend vollzieht der Prätext des *Kapitals* eine Unterscheidung, das er zwischen „Geld als Geld und Geld als Kapital“, Geld und Geldkapital differenziert. (Ebd.) Diese Differenz spiegelt sich in den Schemata W-G-W und G-W-G – der einfachen Warenzirkulation und der kapitalförmigen. Beide werden im Arrangement des *bühnenessays*, wie oben skizziert, zitiert. Mitunter scheint diese Differenz in den *bühnenessay* auch einzufließen, indem die sich im Tausch vollziehende „Verwandlung“ in dieser Stelle inkorporiert wird. So stehen auch hier, analog zum Gehalt der arrangierten *Kapital*-Stellen, vor dem Geld „Prozesse, die es erst führen muß, [und die es] in *Kapital* *verwandeln*. Kapital ist mehr als Geld. Da kommt noch etwas zum Geld dazu [...].“ (RG, S. 85) Nämlich der Kauf der Ware Arbeitskraft und die den Mehrwert konstituierende Vernutzung ihres Gebrauchswerts. (Vgl. PS, S. 15-20) *Gleichzeitig* wird jedoch die Differenz von Geld und Kapital wiederum auf einer anderen, zweiten Ebene nivelliert: Diese Nivellierung erfolgt, sofern die Nichtidentität von Geld und Kapital, die im Prätext durch das „als“ („Geld“) als eine Erscheinungsform des Werts gekennzeichnet wird, im *bühnenessay* mitunter zur Identifikation übergeht, die durch das „ist“ („Geld“) nur mehr gesetzt wird. Geldform und Kapitalform, Geld und Tauschwert fallen auf dieser zweiten Ebene des *bühnenessays* in eins.

Das Spannungsverhältnis zwischen den zwei Ebenen ergibt sich genau dort, wo der *bühnenessay* den Sprung aus dem Prätext des *Kapitals* in den polit-ökonomischen Zusammenhang vollzieht, der in die Krise von 2008ff geführt hat. Das Geld und mit ihm der Wert werden auf dieser zweiten Ebene wiederholt unmittelbar auf Kredit und Schulden zurückgeführt. Die Substantiv- und Verbform – Abstraktion und konterkarierte Personifizierung – der Schuld/en werden immer wieder kalauernd ausgetauscht: „das Geld, es ist Schuld“. (RG, S. 84)

Mitunter wird auf dieser zweiten Isotopieebene der Schulden-Ökonomie ein weiterer, wenn auch sekundärer, sich im Verhältnis zum Arrangement der primären Prätexte *Ring* und *Kapital* peripher verortender Intertext initiiert beziehungsweise wird dieser als Intertext plausibel. Die Studie des Anthropologen und Anarchisten David Graebers *Schulden. Die ersten 5000 Jahre* (zuerst *Debt: The first 5,000* (2011)) erschien 2012 und gliedert sich damit unmittelbar in den Entstehungszusammenhang des nur ein Jahr später erschienenen *bühnenessays* ein. (Vgl. PS, S. 39) Wie der *bühnenessay* selbst eine explizit formulierte Reaktion auf das Zeitgeschehen ist, ist auch Graebers Studie Ausdruck dieser Zeit und der sie begleitenden Diskussionen. Mithin erhebt sie den Anspruch, eine Antwort auf die Krise zu formulieren. In dieser Situation ist sie auf eine dem Anspruch angemessene Resonanz gestoßen, wie Ingo Stützle in einer Kritik aus dem Mai 2012 belegt: „Graebers Buch ist wie eine Bombe eingeschlagen – vor allem in Deutschland. Laut Graeber ist das Original seit Juli 2011 60.000 Mal verkauft worden. Von der deutschen Übersetzung gingen in der ersten Woche bereits 30.000 Exemplare über den Ladentisch.“³²⁵ Graeber avanciert zur intellektuellen Galionsfigur derjenigen Bewegung, die beansprucht, die theoretische und praktische Kritik der Krise von 2008ff zu verkörpern.³²⁶

„Occupy (Wall Street)“ entstand im Herbst 2011 zunächst in New York als Reaktion auf diejenige Krise, die im Versuch der polit-ökonomischen Re-Stabilisierung von einer „Krisis der Geschäftsbanken in eine Krisis der Staatsfinanzen transformiert“ worden ist.³²⁷ „Occupy“ figurierte dann als Protest gegen die in Aktion tretende ökonomische und monetäre „Re-Regulierung“ der vorhergegangenen, die Krise mithin bedingenden ökonomischen und finanzpolitischen „De-Regulierung“ der bis 1973 vorherrschenden staatsinterventionistischen monetären Regulierung.³²⁸ Angesichts des neoliberalen Dogmas der Undurchschaubarkeit der Verhältnisse, denen gegenüber Krisen abgespalten und auf der

³²⁵ Stützle, Ingo: Nachtrag zur Graeber-Besprechung, in: stuetzle.cc, 2012. URL: <https://stuetzle.cc/2012/05/28/nachtrag-zur-graeber-besprechung/>. (10.10.2024); Stützle verweist hierbei auf einen Twitter-Beitrag Graebers, der nicht mehr auffindbar ist.

³²⁶ Im Zusammenhang mit *Schulden* wurden zahlreiche Feuilleton-Artikel über- und Interviews mit Graeber veröffentlicht; z. B. Graeber, David/Hugendick, David: „Das ist purer wirtschaftlicher Sadismus“, in: Zeit.de, 2012. URL: <https://www.zeit.de/wirtschaft/2012-07/david-graeber>. (10.10.2024); oder Bruckner, Regina: Ablassjahr nach biblischem Vorbild ist fällig, in: derstandard.at, 2012. URL: <https://www.derstandard.at/story/1339638215901/streitbarer-blick-ablassjahr-nach-biblischem-vorbild-ist-faellig>. (10.10.2024). Möglicherweise fallen diese oder ähnliche Veröffentlichungen unter die Rubrizierung „Sonst nichts. Ein paar Zeitungen. Alles nichts“ des *bühnenessays*. (RG, S. 223)

³²⁷ Stapelfeldt: Der Euro, S. 5.

³²⁸ Ebd., S. 42.

Ebene von Staaten wie der vereinzelt Einzelnen individualisiert werden,³²⁹ bleibt jeweils nur noch die Anpassung an die vorausgesetzte, verdinglichte Ordnung des immer gewaltvoller durchgesetzten Wettbewerbs: Der Protest gegen das kenntlich werdende Resultat dieser Anpassung wurde „weltweit aufgenommen: [I]n etwa 1000 Städten, in 80 Ländern“, darunter auch Österreich und Deutschland, gingen Menschen gegen die Erfahrung der „ökonomischen Gewalt“, Armut und damit die Konsequenzen der re-regulierenden Sparpolitik, und das heißt „Konformismus, Autoritarismus“ auf die Straßen.³³⁰

Mithin geht die sich unter dem Namen ‚Occupy‘ versammelnde Protestbewegung als praktische Antwort auf die Krise in den *bühnenessay* ein: „Die antikapitalistische Demo, die Millionste, wird angemeldet und ausgeführt sein. [...] Aber sie wird genauso wenig bringen wie alle anderen, weil man auf die Bewegung der Sitzenden [...] nicht setzen wird. [...] Nur die Bewegung des Geldes zählt.“ (RG, S. 72) Einerseits persistiert hier wiederum die Ohnmacht einer die Verhältnisse verändernden *Praxis*. Der Protest wird im *bühnenessay* als hoffnungslose Erfahrung der Krise ohne das Potenzial revolutionärer Veränderung gefasst. Die für Marx und Engels 1847/48 scheinbar noch bestehende Möglichkeit des sich zum Subjekt der Geschichte erhebenden Proletariats ist verstellt. Dieses Scheitern nimmt der *bühnenessay* in sich auf: „Es wird derzeit allgemein und überall gekämpft. Es ist allgemein ein Kampf. *Ein Gespenst geht um*, und das ist kein Gott mehr [...].“ (RG, S. 208; vgl. MEW 4, S. 465)³³¹ Andererseits wird die, die Proteste auszeichnende und populäre *Theorie* Graebers in der Textfläche evoziert und in einen Zusammenhang mit den bereits vermengten primären Prätexten *Ring* und *Kapital* gebracht. Durch diese intertextuelle Addition beginnen sich die Isotopieebenen – Papiergeld und Schuldpapier – gegeneinander zu verselbstständigen und werden mithin widersprüchlich.

Auch Graeber will eine Antwort auf die Frage finden, was das ist: Geld – allerdings nicht durch die *Kritik der politischen Ökonomie*, in der nicht die Kritik *des* Geldes *an sich*,

³²⁹ Die Krise wird dahingehend als Konsequenz einer im Verhältnis zur eigenen Produktivkraft vollzogenen Überkonsumtion gedeutet: „Die Menschen oder Staaten haben ‚über ihre Verhältnisse gelebt‘ – sie waren, nach der Terminologie der verschiedenen ‚Faulheitsdebatten‘ [...], faul und gierig.“ Ebd., S. 40.

³³⁰ Ebd., S. 38, vgl. S. 6; diese fließen in den *bühnenessay* unter neben der Evokation des Antisemitismus durch die Thematisierung der Morde des NSU ein: Der Zwang des Wettbewerbs nach innen, und das heißt die Konkurrenz aller gegen alle, die als ‚Wir‘ fetischisiert daherkommt, muss nach Außen xenophob abgespalten werden, indem sie die tagtäglich erfahrene Gewalt mit dem ‚Fremden‘ identifiziert und diesen im Pogrom beikommen muss oder wenigstens im Rechtspopulismus die sich zum ‚Volk‘ verdinglichten einzelnen darauf einstimmen muss; RG, S. 134.

³³¹ Vgl. Kallin: *Intertextualities*, S. 123.

sondern dessen Formprinzip in der warenproduzierenden Vergesellschaftung anvisiert wird. Stattdessen versucht Graeber, das bemerkt Ernst Lohoff, „die Irrationalität des zeitgenössischen Geldsystems diachron“ zu erklären.³³² mittels einer *Anthropologie der Schuld und Schulden*. Zugespitzt findet sich die Antwort im Schuldverhältnis selbst: „Geld ist Kredit“, so Graeber.³³³ (Vgl. PS, S. 40) Geld entsteht in dieser Logik aus der Zirkulation von Kredit- beziehungsweise Schuldpapieren, also aus dem Schuldverhältnis, das historisch eine sukzessive Steigerung und Abstrahierung des zu zahlenden Zinses auszeichnet. Dementsprechend kommt dem Geld nach Graeber die Funktion zu, von diesem persönlichen Verhältnis zu abstrahieren und es in ein de-personales und damit wesentlich kommensurableres zu überführen.³³⁴ Geld ist in dieser Anthropologie somit Mittel zum Vergleich von Schuldforderungen, also dem im Kredit verbürgten Zins.

Intertextuell von der unterschlagenen Zahlung Wotans gegenüber den Riesen Falsot und Fafner ausgehend, nimmt der *bühnenessay* dieses Motiv und die Geschichte beziehungsweise Anthropologie des Geldes, das Schuld ist, in sich auf: „Geld [...]. Es wurde einst als Schuld erzeugt [...].“ (RG, S. 37) Mithin spricht sich im *bühnenessay* die von Graeber anvisierte *Identität* von Geld und Schulden aus: „Wenn schuld Geld ist, wenn Schulden Geld sind [...].“ (Ebd., S. 85) Und perennierend verdoppeln, vervierfachen usw. sich „Zinsen und Zinseszinsen [...] Zinsen und Zinseszinsen [...]“. (Ebd., S. 32; vgl. S. 54) Fällt diese Verdopplung aus, droht die – hier selbst semantisch gedoppelte: Siegfrieds und die monetäre – Krise: „Die Liebe ein Irrtum! Sie stirbt, indem sie entsteht, wie das Kapital stirbt, wenn es keine Zinsen mehr trägt.“ (Ebd., S. 55.)

Als Ursache für die selbstzweckhafte Bewegung des Kapitals wird im *bühnenessay* somit das Geld beziehungsweise dessen Verwandlung in mehr Geld als unmittelbar aus dem Kreditverhältnis hervorgehende evoziert, sodass das *Geld selbst unmittelbar als Nexus der Wertverwertung auftritt*. Die Geldform wird dahingehend mit der Kapitalform, Geld mit Geldkapital kurzgeschlossen. Sofern die Produktion von Mehrwert innerhalb des systematischen Produktionsprozesses des Kapitals in Relation zu dem fordistischen Stand der Produktivkraftverhältnisse obsolet wird, „wird nämlich das Geld selbst ausziehen, ohne Warenform, um aus sich selbst heraus mehr zu machen“. (Ebd., S. 126) Hierin evoziert der *bühnenessay* seit den 70er Jahren einen immer größeren Stellenwert in der Wertverwertung

³³² Lohoff: Die allgemeine Ware, S. 51.

³³³ Graeber, David: *Schulden. Die ersten 5000 Jahre*, übersetzt von Ursel Schäfer/Hans Freundl/Stephan Gebauer, Stuttgart 2012, S. 71; vgl. Stützle: Graeber-Besprechung.

³³⁴ Ebd., S. 50ff.

einnehmende Tendenz des Kapitals, in der Sphäre des Finanzkapitals seinen Zuwachs zu suchen. Eine Beobachtung, die als phänomenale zuzutreffen scheint, firmiert doch der Großteil des Geldes „auf den Finanzmärkten“, wo es „die Bewegung von Aktien, Schuldtiteln und Derivaten vermittelt.“³³⁵ In der Sphäre des Finanzkapitals tritt die Bewegung des Kapitals in ihrer verrückten Dynamik scheinbar offen auf. Kredit- und Schuldpapiere erscheinen als Ursprung des nur noch selbstbezüglichen Geldes – und als solches firmiert es auch im *bühnenessay*: „Geld um Geld, mehr Geld, immer noch mehr, das ist das Ziel.“ (RG, S. 129)

Allerdings ergibt sich aus dem Arrangement tendenziell eine Isolation und Fixierung der Geldform, die in dieser Darstellung mit der Mehrwertproduktion kurzgeschlossen wird, beziehungsweise diese durch den Intertext Graebers überschreibt und somit zwischen den zwei sich im *bühnenessay* ausdrückenden Isotopieebenen zu springen beginnt.³³⁶ Dieses Springen wird dann problematisch, wenn es auf der Ebene des Gehalts einen Widerspruch ausbildet *und* dieser sich gegenüber der Intention ausdrückt, indem er nicht die Antinomie vorführt und die sie konstituierenden Signifikanten selbstzweckhaft anordnet, sondern der Unschärfe die Scharf-Stellung- und somit einen neuen Sinnkomplex hypostasiert. Dass das tendenziell für den Text und kontinuierlich für die Rezeption der Fall ist, soll gezeigt werden.

4.8. *Every Reading is a Missreading*

Die durch den Intertext Graebers im *bühnenessay* angelegte Spur der Schulden wird mitunter – explizit, meistens allerdings implizit – in der Rezeption aufgenommen und affirmiert. So heben Schmitt und Schöblier hervor, dass „David Graeber [...] gezeigt [hat], dass [...] vor dem Gold/Geld der Kredit steht“ und erklären anschließend an diese These den im *bühnenessay* vorliegenden Komplex von Schulden, Zins und Kapital und dessen Zusammenhang mit dem Prätext des *Rings*.³³⁷ Schmitt und Schöblier supponieren mit dem Verweis auf Graeber einen unmittelbaren Zusammenhang von Kapital und Schulden beziehungsweise eine *konstitutive und wesentliche* Abhängigkeit des Geldes von den Schulden. Brigitte E. Jirku schreibt im *Jelinek-Handbuch*, dabei einen ähnlichen

³³⁵ Lohoff: Die allgemeine Ware, S. 49.

³³⁶ Mar expliziert diese Unterscheidung etwa im zweiten Band des *Kapitals*: „Es ist nicht das Geld, mit dessen Natur das Verhältnis gegeben ist; es ist vielmehr das Dasein dieses des Kapitalverhältnisses als Klassenverhältnisses, das eine bloße Geldfunktion in eine Kapitalfunktion verwandeln kann“; Marx, Karl/Engels, Friedrich: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, zweiter Band, Der Zirkulationsprozeß des Kapitals, in: MEW 24, Berlin 1963, S. 37.

³³⁷ Schmitt/Schöblier: Was ist aus der Revolution geworden? S. 98.

Zusammenhang von Geld und Schuldenökonomie anführend: „Mit *Rein Gold* leistet Jelinek ihren literarischen Beitrag zu einer Ökonomie der Zeitenwende, die *die Eigenmacht des Geldes* zutage förderte [...].“³³⁸ Monika Meister hebt Jelineks „an die Wurzeln gehenden Kritik des Kapitalismus, [...] d[er] in exzessiver Form in den Globalisierungsprozessen der Gegenwart wirksam ist“ hervor.³³⁹ Wobei der „exzessive[]“ Charakter des im *bühnenessay* angeblich kritisierten Kapitalismus gerade durch das intertextuelle Verhältnis zu Wagners *Ring* das „ewige[] Drängen nach Gold und Geld, nach dem Alpha und Omega allen Seins“ wiedergegeben würde.³⁴⁰ Und Inge Arteel erklärt in Anschluss an die im *bühnenessay* vorgetragene „‘Schuld, die Geld ist‘“: „Dass sich die *Schulden beliebig vergrößern lassen*, verleiht ihnen die Qualität eines *Schöpfungsaktes* [...].“³⁴¹

Konsequent wird in diesen literaturwissenschaftlichen Forschungstexten das Schema G-G(‘) beansprucht, in dem die Metamorphose des Werts durch den Warentausch wegzufallen scheint. Das Schuldpapier wird dahingehend als die dem Kapitalismus adäquate Geldform plausibel – ist es doch augenscheinlich der Fall, dass in der Finanzsphäre und mittels der hier hypertrophen Schulden das Geld tatsächlich in der reinen Zirkulation des Geldes entsteht und somit der Auftritt des Kapitals durch Kredit, Schulden und Zins bedingt wird:³⁴² „Es ist einfach zu viel. Es wandert herum. [...] Es ist Schuld, es ist Zins, es ist Kredit, jeder hat Schulden, viele kriegen Zinsen, viele haben Kredite [...].“ (RG, S. 66) Von der kapitalförmigen Verwertung des Werts in der Warenproduktion, dem im Schema G-W-G ausgedrückten Tausch besonderer Waren durch die abstrakt allgemeine Form des allgemeinen Äquivalents, scheint hier keine Spur mehr vorhanden. Allerdings wird dabei übergangen, dass, wie oben bereits skizziert worden ist, das allgemeine Äquivalent selbst die Warenform zur Bedingung hat. Es vermittelt als Ausdruck des Werts den Prozess des Tauschs der besonderen Waren und bildet dessen „Ausgangs- und Endpunkt.“³⁴³ Geld reproduziert sich in der Warenform, sofern es als Kapital fungieren kann: Eben dadurch wird „Geld in seiner Eigenschaft als potentielles Kapital selber wiederum zu einer potentiellen Ware [...].“³⁴⁴ Das ist der Kern, der der im *Kapital* getroffenen Unterscheidung zwischen

³³⁸ E. Jirku: RG, S. 254, meine Hervorhebung.

³³⁹ Meister, Monika: Bezüge zur Theatertradition, in: Jelinek-Handbuch (2024), S. 88-93, hier S. 91.

³⁴⁰ Ebd., meine Hervorhebung.

³⁴¹ Arteel: Szenisches Schreiben, S. 51, meine Hervorhebung; vgl. RG, S. 85.

³⁴² Vgl. Rakowitz, Nadja: Die Kritik am Zins – eine Sackgasse der Kapitalismuskritik, in: Maulwurfsarbeit. Aufklärung und Debatte, Kritik und Subversion, 2010, S. 17-22, hier S. 17.

³⁴³ Lohoff: allgemeine Ware, S. 28.

³⁴⁴ Ebd.

„Geld als Geld und Geld als Kapital“ zugrunde liegt. (MEW 23, S. 161) „Geld als Kapital“, also Geldkapital setzt die – potenzielle – Verwandlung im Tausch und damit das fungierende Einzelkapital voraus, wohingegen die Nivellierung von „Geld als Geld“ überhistorisch das Geld *als solches* mit der Kapitalform, also der selbstzweckhaften Bewegung identifiziert: die erstere „Bestimmung des Geldes“, so Ulrich Busch, geht somit über „die einfache Bestimmung als ‚Geld‘ hinaus[...].“³⁴⁵ Mithin besteht die Spannung der Isotopieebenen innerhalb des *bühnenessays* in der Strapazierung des Marxschen Prätexts dadurch, dass das von Marx begrifflich gefasste Geld „als“ Kapital durch das Programm der Form gleichsam unter der Hand zum Schlagwort reduziert wird: Geld „ist“ Kapital.³⁴⁶

Auch wenn es so scheint, wie wenn das Geld vermittels der Schulden aus sich selbst heraus zu mehr Geld würde, verschleiert diese unmittelbar selbstbezügliche Bewegung Wesentliches. Denn wenn es auch der Fall ist, dass die Kapitalverwertung von Kreditbeziehungen abhängig ist, bedeutet das nicht schon die Affirmation des umgekehrten Schlusses, dass Kapital beziehungsweise die Kapitalform mit Kredit auch gleich *identisch* ist – dieses mithin aus jener *entstehen* würde. Dieser Zusammenhang ist dabei nicht in umfassender Form in der Darstellung des Prätexts gegeben, den der *bühnenessay* als Material in sich einfließen lässt. Erst der zweite und dritte unvollendete Band des *Kapitals* widmen sich ausführlicher dem Problem des Kredits beziehungsweise Zinses.³⁴⁷ Aber auch im hier als Prätext firmierenden ersten Band finden sich Hinweise auf die Problematik des Zinses. Zum Beispiel heißt es in einer im *bühnenessay* nicht zitierten Stelle: „In dem zinstragenden Kapital endlich stellt sich die Zirkulation $G - W - G'$ abgekürzt dar, in ihrem Resultat ohne die Vermittlung, sozusagen im *Lapidarstil*, als $G - G'$, Geld, das gleich mehr Geld, Wert, der größer als er selbst ist.“ (MEW 23, S. 170) Wesentlich formuliert hier Marx, dass sich die „Zirkulation [...] *abgekürzt dar[stellt]*“, nicht aber, dass sie in dieser abgekürzten Form ihren Grund hätte. Wesen und Erscheinung des Geldes treten im Zins noch einmal weiter auseinander, als sie es in der tradierten Geldform ohnehin tun, sodass der Zins fetischisiert wird. Nadja Rakowitz schreibt hierbei von der Konvergenz des Geldfetischs mit dem „Zinsfetisch“.³⁴⁸ Aber wie kommt die Abkürzung beziehungsweise Verdinglichung der Erscheinung, also das Herausstreichen der „Vermittlung“ – dem Kauf

³⁴⁵ Busch: Streit ums Geld, S. 40.

³⁴⁶ Und auch insofern gilt: „Identität ist die Urform von Ideologie.“ Adorno: Negative Dialektik, S. 151.

³⁴⁷ Siehe Heinrich: Monetäre Wertkritik, S. 162ff.

³⁴⁸ Rakowitz: Kritik am Zins, S. 17.

von variablen und konstanten Kapital, dem Produktionsprozess der Ware, dem Verkauf, der Realisierung des Mehrwerts im Preis – aus der Zirkulation im Zinsfetisch zustande?³⁴⁹

Die „Vermittlung“ von Ware und Geld im Tausch unterliegt dabei einer historischen Dynamik, die ihren Grund in dem Modus beziehungsweise Stand der Produktivkraftentwicklung im Verhältnis zum Kapital hat. Der erste wesentliche Bruch in diesem Verhältnis trat erst nach Marx Tod ein: „Aufgrund der Entfaltung der Produktivkräfte wuchsen die Vorkosten der Mehrwertproduktion schon in der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts derart, dass es zusehends unmöglich wurde, diese allein aus dem bereits akkumulierten abstrakten Reichtum zu bestreiten.“³⁵⁰ Damit die Wertverwertung um die Jahrhundertwende aufrechterhalten werden konnte, mussten die sich erhöhenden Ausgaben der Einzelkapitale, die als Kosten für das konstante und variable Kapital – Maschinen und Arbeiter – anfielen, auf einem anderen Weg als durch den Rückgriff auf vorhandenes Kapital gedeckt werden. (Vgl. PS, S. 37) Um diese „Vorkosten“ zu decken, wurde der „Vorgriff“ auf eine in der Zukunft ablaufende Wertverwertung in einem zunehmenden Maß notwendig und setzte sich systematisch und damit vermittelt auch in der Infrastruktur des Bankwesens durch.³⁵¹

In der gesteigerten Notwendigkeit des Vorgriffs hat sich sukzessive die Ware Geld von der des Gold-Gelds abgelöst und ist in die Form des Schuldpapiers und die mit diesem konvergierenden Formen übergegangen. War dieses Agglomerat für Marx noch ein „Epiphänomen“ von geringer Relevanz, hat sich das im Verlauf des letzten Jahrhunderts und insbesondere seit Beginn der 70er Jahre geändert: Nach der Aufkündigung der Golddeckung, der rechtsförmig und institutionell verbürgten Identität der Ware Geld im Gold, erfüllten die „sich bei den Zentralbanken akkumulierenden monetären Forderungen [...] nun allein den Part der Geldware.“³⁵² Die Vermittlung zwischen Ware und Geld im kapitalförmigen Tausch fällt somit in der Form des Kredits keinesfalls weg oder wird aus dem Prozess herausgestrichen. Vielmehr ist die Antizipation einer zukünftigen Produktion von Mehrwert, das „Versprechen aufs Später“, (RG, S. 111) der ganze Inhalt der gegenwärtigen Ware Geld. Ihre spezifische Form liegt in der Eigenschaft beziehungsweise in dem besonderen Gebrauchswert, die „Darstellungsform von bereits vorab in Kapital verwandelter *künftiger Wertproduktion*“ zu sein.³⁵³ In dieser „neue[n] Stufe [...] der Verselbständigung des Werts“

³⁴⁹ Vgl. Heinrich: Monetäre Wertkritik, S. 164.

³⁵⁰ Lohoff: allgemeine Ware, S. 35.

³⁵¹ Lohoff/Tränkle: Entwertung, S. 19.

³⁵² Lohoff: allgemeine Ware, S. 36.

³⁵³ Ebd., S. 37, meine Hervorhebung.

im Kredit *verschiebt* sich die Vermittlung, oder genauer:³⁵⁴ findet, so schreibt Marx im dritten Band des *Kapitals*, im Kreditverhältnis eine „Veräußerlichung des Kapitalverhältnisses“ statt:

Die Rückkehr des Kapitals zu seinem Ausgangspunkt ist überhaupt die charakteristische Bewegung des Kapitals in seinem Gesamtkreislauf. Dies zeichnet keineswegs nur das zinstragende Kapital aus. *Was es auszeichnet, ist die äußerliche, vom vermittelnden Kreislauf losgetrennte Form der Rückkehr.*³⁵⁵

Geld erscheint in dieser „losgetrennte[n] Form“ unmittelbar als die Oberfläche der „Bewegung des Kapitals“: als mehr Geld. Im Zinsfetisch verdinglicht sich die Bewegung in der Form, in der das Resultat der Bewegung erscheint. Dabei hat diese Verdinglichung ihren Kern in der Identifikation des besonderen Gebrauchswerts des Kredits, der der Geldware zugrunde liegt. Denn tatsächlich wird hier ein Mehrwert erzielt.

Aber nicht aus dem selbstbezüglichen Schöpfungsakt des Geldes selbst, in deren Form Schmitt und Schöbller das Kapital hypostasieren, wenn sie den Wanderer Wotan als – mithin voluntaristisch gedeutete – Personifizierung desselben herausstellen: „Mit dieser Mobilität verbindet sich die Überzeugung, dass Waren eigentlich nichts, das Geld hingegen alles sei [...]“. (Vgl. PS, S. 38)³⁵⁶ Gegenüber dieser Abspaltung der Ware vom Geld ist gerade die immer schon warenförmige Konstitution des Geldes selbst hervorzuheben. Besonderheit dieser im Schuldenpapier repräsentierten Geldware ist es, durch den Kauf eines Anspruchs „potenzielles Kapital“ zu werden, also ein Teil vergegenwärtigter Zukunft zu repräsentieren, auf die durch den Kauf dieser Geldware vorgegriffen werden kann.³⁵⁷ Während sich also einerseits die Reproduktion des Kapitals im Warentausch auf bereits vollzogene abstrakte, tauschwertbildende Arbeit bezieht, wird sich andererseits auf zukünftige Produktionsprozesse bezogen. Beide Allusionen auf die jeweils spezifischen, die Prozesse vermittelnden Geldformen treten in den beiden Isotopieebenen des *bühnenessays* auf. So wird an einer Stelle des Texts das kapitalförmige Schema expliziert (G-W-G): „*Wert, vergangene, vergegenständlichte, tote, tote Liebe, tote, tote, tote, tote Arbeit [...]* wird *verwandelt* in Kapital.“ (RG, S. 61) Damit korrespondiert unmittelbar der Gehalt des zitierten Materials aus dem Prätext, in dem der Tausch (G) der Ware Geld gegen die Ware

³⁵⁴ Heinrich: Monetäre Wertkritik, S. 164.

³⁵⁵ Marx, Karl/Engels, Friedrich: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Dritter Band, Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion, in: MEW 25, Berlin 1964, S. 404, 359, meine Hervorhebung; im Folgenden werden Zitate mit „MEW 25“ gekennzeichnet; Hierzu ausführlich Busch: Streit ums Geld, S. 36ff.

³⁵⁶ Schmitt/Schöbller: Was ist aus der Revolution geworden? S. 87.

³⁵⁷ Lohoff: allgemeine Ware, S. 30.

Arbeitskraft (W) expliziert wird, deren Vernutzung in der Warenproduktion in den Mehrwert der produzierten Ware einfließt, der geldförmig im Verkauf(spreis) als Kapital (G') realisiert wird. Das Wertmaß verändert sich, indem ein Mehrwert hinzutritt: „Indem er ihrer [der Ware] toten Gegenständlichkeit lebendige Arbeitskraft einverleibt, verwandelt er *Wert, vergangne, vergegenständlichte, tote Arbeit* in Kapital [...].“ (MEW 23, S. 209; vgl. PS, S. 36) So wird dieser Gehalt in anderen Stellen des *bühnenessays* wiederum hypostasiert, wenn die Zirkulation des Kapitals in die Konstellation der aktuellen Krisenerscheinungen, der Schuldenkrise von 2008ff und den sie begleitenden Intertexten eingefügt wird. In diesen Stellen wird die zuerst explizierte Kapitalform in eine „*Ontologie der Schuld*“ transformiert, in der das endlose, exponentielle Wachstum der Wertmasse scheinbar aus dem Geld selbst im Kreditverhältnis resultiert:³⁵⁸ „Schuld, wie die Schulden, wie die Zinsen, nein, stimmt nicht, die Zinsen werden als einzige ewig sein, wozu würde es sonst das Geld geben, wenn es nicht mehr werden müßte, immer noch mehr? Ewig mehr [...].“ (RG, S. 38)

Das Kapital wird hier entgegen des auf der anderen Ebene arrangierten Materials aus *dem Kapital* abgespalten und mit Schulden, Kredit und Zins identifiziert. Aus G-W-G(') wird auf dieser Darstellungsebene des *bühnenessays* G-G'. Dabei wird die in die Zukunft ausgelagerte Wertverwertung unter der scheinbar unmittelbaren Selbstbezüglichkeit verdinglicht, sodass das zinstragende Kapital gerade als die von Marx kritisierte „äußerlichste und fetischartigste Form“ des Kapitals affirmiert wird. (MEW 25, S. 404)

Der Identifikation von Geld und Schulden beziehungsweise Kredit wird dabei dadurch Vorschub geleistet, dass der Tausch der hierzu wesentlichen besonderen Ware Geld, dem Schuldpapier, über den Zins vermittelt wird. Wird der Vorgang nicht als die von Marx kritisierte „losgetrennte Form“ betrachtet, sondern als Warentausch, dann erscheint der Zins nicht als Geld, aus dem automatisch mehr Geld wird, sondern er wird kenntlich als der im

³⁵⁸ Ebd., S. 52, meine Hervorhebung; diesbezüglich heißt es im *Kapital*: „Es hat sich gezeigt, daß der Mehrwert nicht aus der Zirkulation entspringen kann, bei seiner Bildung also etwas *hinter ihrem Rücken* vorgehn muß, das in ihr selbst unsichtbar ist.“ (MEW 23, S. 179) Diese Stelle korrespondiert wiederum mit der Textfläche des *bühnenessays* sodass hier die Isotopieebenen aufs Neue verschwimmen: „Indem also die Riesen einen Wert geschaffen haben [...], ihre Arbeit sowieso, wird *hinter ihrem Rücken lautlos*, verstohlen, heimlich die wirkliche Arbeit gemacht [...] und die heißt: Aneignung. Diebstahl!“ (RG, 25) Die Fetisch-Metapher des Vorgangs, der „*hinter ihrem Rücken*“, das heißt unbewußt abläuft, legt hier allerdings eine noch einmal anders codierte Spur. Diese verläuft über den Intertext Proudhons, der den Mehrwert als „Diebstahl“ fetischisiert. „Diese Ausführung von Marx befindet sich zwar durch die wertbildende Form der Arbeit in der Nähe der Stelle aus *rein GOLD*, hat aber einen ihr gegenüber verschobenem Inhalt: Der besondere Fall der gänzlichen Aneignung ‚fremder Ware‘ (MEW 23, 609) durch den Bruch mit der herrschenden Rechtsform ist nicht identisch mit der fetischisierten Form der gesellschaftlich notwendigen Arbeit im Produktionsprozess als eine Kategorie des Allgemeinen.“ PS, S. 16f.

Tausch zu veräußernde *Preis* dieser Ware Geld.³⁵⁹ Diese Vermittlungsebene wird in dem Sprung zwischen den Isotopieebenen innerhalb des *bühnenessays* herausgekürzt: Abermals werden Held und Geld, *Ring* und *Kapital*, kalauernd aufeinander bezogen, wobei Siegfrieds Untergang als Stichwortgeber für die semantische Dopplung der Krise dient: „Und die nach ihm kommen, die werden nur noch sprachlos zuschauen, wie das Geld selbst in ein solches intimes *Privatverhältnis* mit *sich selbst eintritt*, wie es *selbstständig* wandert [...]. (RG, S. 128) Hiermit korrespondiert wiederum eine Stelle aus dem bereits bekannten und für den Prätext wie den Text zentralen Abschnitt aus dem *Kapital* über *Die Verwandlung von Geld in Kapital*, in der der Übergang der einfachen Warenzirkulation in die Kapitalform wesentlicher Gegenstand ist:

Wenn in der einfachen Zirkulation **der Wert der Waren** ihrem Gebrauchswert gegenüber höchstens die *selbständige* Form des Geldes erhält, **so stellt er sich hier plötzlich dar** als eine prozessierende, sich selbst bewegende Substanz, für welche Ware und Geld beide bloße Formen. Aber noch mehr. Statt Warenverhältnisse darzustellen, *tritt* er jetzt **sozusagen** in ein *Privatverhältnis* zu *sich selbst*. (MEW 23, S. 169)

Abermals wird ein kategorialer Sprung vollzogen, der auch hier zur Konsequenz hat, dass der Gehalt des arrangierten Materials auf dieser Isotopieebene in einen Widerspruch zu dem Gehalt des Prätexts tritt. Zunächst: nicht das Geld als solches, sondern „der Wert der Waren [...] tritt [...] in ein *Privatverhältnis* zu *sich selbst*“.³⁶⁰ Dann: „stellt er sich hier plötzlich dar“ und „tritt“ eben nur „sozusagen“, also nicht tatsächlich, sondern nur scheinbar oder metaphorisch in das selbstbezügliche Verhältnis. Dem „Wert der Waren“ liegt in der Kapitalform die Vermittlung über den Tausch der Ware Arbeitskraft und damit der Ablauf des Produktionsprozesses zugrunde. Darüber hinaus kommen in der Bewegung der Wertverwertung auch „Formen, in denen Geld in seiner Eigenschaft als potentielles Kapital Ware werden“ kann ins Spiel, an denen sich dann das „Kapitalverhältnis veräußerlichen

³⁵⁹ Vgl. Rakowitz: Kritik am Zins, S. 18.

³⁶⁰ Schmitt und Schöblier bemerken in Bezug auf diese Stelle und das in ihr gegebene Material: „Das flexible Kapital löst – und damit knüpft Jelinek an eine Kapitalismuskritik an, die sich im 19. Jahrhundert radikalisiert hat (in linken wie rechten Kreisen) – von den Produktionsprozessen ab und schöpft Geld aus Geld.“ Hierbei fällt auf, dass zwar zurecht auf die regressive Zinskritik hingewiesen wird, wobei mitunter zutreffend auch der *bühnenessay* mit dieser Tradition identifiziert wird. Zugleich aber wird hier nicht von einer fehlerhaften Kritik ausgegangen, die sich als solche in den *bühnenessay* übersetzt, sondern Schmitt/Schöblier beziehen sich affirmativ auf die Erscheinungsform von „Geld aus Geld“. Ausgehend von dieser Beobachtung kommen Schmitt/Schöblier dann auch zu der Ableitung des Geldes aus den Schulden, die sie wiederum mit Verweis auf Graeber zu affirmieren scheinen und die sie konsequent als zu kritisierende Form des Geldes ausmachen; Dies.: Was ist aus der Revolution geworden, S. 97.

kann.³⁶¹ So vor allem die Form des zinstragenden Kapitals, wie Marx sie im zweiten Band des *Kapitals* begreift:

Im zinstragenden Kapital ist daher dieser automatische Fetisch rein herausgearbeitet, der sich selbst verwertende Wert, Geld heckendes Geld, und trägt es in dieser Form keine Narben seiner Entstehung mehr. *Das gesellschaftliche Verhältnis ist vollendet als das Verhältnis eines Dings, des Geldes zu sich selbst.* (MEW 25, S. 405, meine Hervorhebung)

Von der Unterscheidung von Wesen und Erscheinung der Geldform wird im *bühnenessay* tendenziell dadurch abstrahiert, dass das Geld fetischisiert- und somit als Sache verdinglicht, von der Vermittlung in der Warenform von dem es hervorbringenden „gesellschaftliche[n] Verhältnis“ abstrahiert wird.³⁶²

Geld, das noch im Merkantilismus als Sache galt und das seinen Wert mitunter sinnlich-metallistisch als „Edelmetall-Geld“ und „Naturstoff“ verkörperte und damit metaphysisch bestimmt gewesen ist, wurde durch Adam Smith und im Anschluss von Marx aufgeklärt: Als Ware, „so daß der Wert von Waren und Geld in keiner bestimmten Sache bestehe, sondern in der allgemeinen Arbeit.“³⁶³ Geld ist eben nicht ein bloßes Ding, keine Sache, sondern ein als solches *auf tretendes* gesellschaftliches Verhältnis. Diese für die *Kritik der politischen Ökonomie* wesentliche Erkenntnis, die mithin erst die Kritik der Vermittlung der gesellschaftlichen Verhältnisse durch die abstrakte allgemeine Arbeit und den Warentausch erlaubt, wird durch den *bühnenessay* – auf einer der mindestens zwei Istotopieebene – re-mythologisiert. In diesen Stellen ist der Inhalt des Texts nicht über den von Marx kritisierten „Geldfetisch“ hinaus, sondern fällt auf diesen zurück – und mit ihm Teile der Rezeption. (MEW 23, S. 108)

³⁶¹ Lohoff: allgemeine Ware, S. 28.

³⁶² Ähnlich wie der *bühnenessay* hier über das Zitat stolpert, stolpern auch Schmitt/Schöblier über ein *Kapital*-Zitat, das allerdings nicht im *bühnenessay* gegeben ist. Dahingehend bestehe der „Dialog“ des *bühnenessays* „als Analogon der ‚beständige[n], eintönige[n] Wiederholung‘ des umlaufenden Geldes“. Dabei verdrehen sie deren Gehalt durch eine Auslassung und Ersetzung: Im *Kapital* heißt es: „Der Umlauf des Geldes zeigt beständige, eintönige Wiederholung desselben Prozesses.“ Aus dem „Umlauf des Geldes“, das heißt der Zirkulation, wird bei Schmitt/Schöblier das Geld *selbst*: Der Prozess ist nicht identisch mit diesem, sondern der Umlauf ist die Oberfläche und Ausdruck der Zirkulation. So heißt es in derselben Stelle des *Kapitals*, eben diese Abstraktion betreffend: „Daß diese einseitige Form der Geldbewegung aus der doppelseitigen Formbewegung der Ware entspringt, ist verhüllt. *Die Natur der Warenzirkulation selbst erzeugt den entgegengesetzten Schein.*“ Ein Schein, der hier affirmiert und auf den *bühnenessay* gelegt wird; Schmitt/Schöblier: Was ist aus der Revolution geworden? S. 90; MEW 23, S. 129, meine Hervorhebung.

³⁶³ Stapelfeldt: Der Euro, S. 3, meine Hervorhebung; vgl. Ders.: Individuum, S. 188.

5. Die Schwierigkeit des Engagements...

Mithin wird das den Text konstituierende und ihn antreibende *Problem der Aktualität* in der intertextuell aufgeladenen Schuld(en)-Frage virulent. In der Situation, in die der Text wie der Paratext eingespannt sind – und angesichts der nicht enden wollenden Krise bleiben – zeigt sich, dass beide nicht über die krisenhaften Verhältnisse hinaus sind: „[D]as Geld ist die Erscheinungsform des Allgemeinen. Dieses Allgemeine ist ein kollektiv Unbewußtes.“³⁶⁴ Eben dieses allgemein Unbewusste, und das heißt die Form, in der der die Menschen zueinander in Beziehung treten wird in dem durch den *bühnenessay* wiederholten Bild des Geldes zu dessen Wesen selbst erklärt – und dann durch den Paratext als *intendierte* Kritik geadelt. Das Geld ist schuld an den Schulden und damit der Krise.³⁶⁵ Aus der bloßen „Erscheinungsform des Allgemeinen“, dem Geld, wird das Allgemeine als solches unmittelbar deduziert. Und es wird umso vehementer deduziert, je unnachgiebiger es „in der Krise als eine gewaltsame, den Menschen entfremdete Macht erscheint [...]“.³⁶⁶ Und als solche muss sie identifiziert und dingfest gemacht werden. Denn die stets virulente Frage, die sich in Bezug auf die historisch spezifische Ware Geld, dem Schuldpapier, stellt, ist die nach der Garantie der Einlösung des nunmehr rein antizipatorischen „Versprechens aufs Später“: (RG, S. 111) Also die Frage, ob sich der Vorgriff in der zukünftigen Wertverwertung realisieren wird. Die Antwort hierauf hat der jeweils nächste Krisenschub immer schon parat: „[W]as der Boom verheißt, das dementiert der Schwarze Freitag energisch.“³⁶⁷ Und auch in der zukünftigen Krise (vgl. MEW 25, S. 457) bedeutet die blind durchgesetzte neoliberale Ordnung die Sortierung – der vereinzelt Einzelnen wie der Staaten – in Gewinner und Verlierer, Erfolgreiche und Überflüssige.³⁶⁸ Die diese Gewalt scheinbar

³⁶⁴ Ebd., S. 4.

³⁶⁵ Und damit an so manchem mehr, wie man in einem im Februar 2025 auf der Homepage Jelineks veröffentlichten Text lesen kann: „Geld: das ist, was es ist, wie Gott, und wer es hat, der hat es, wie Gott es auch vorgesehen hat. Das böse kleine Virus hat er uns auch geschickt, aber das hat uns alle besucht und ist mit viel Geld wieder abgehauen.“ Jelinek, Elfriede: NICHT VERSETZT, 2025, in: [elfriedejelinek.com](https://www.elfriedejelinek.com/nicht-versetzt/). URL: <https://www.elfriedejelinek.com/nicht-versetzt/>. (10.02.2025).

³⁶⁶ Ebd.

³⁶⁷ Bruhn: *Echtzeit des Kapitals*, S. 110.

³⁶⁸ Das drückt exemplarisch Hainer Rank in seiner *Ring-, Interpretation* aus, die als ordoliberal Kritik am Deficit-Spending beziehungsweise Staatsinterventionismus angelegt ist. Dahingehend wird der Mythos Wagners nicht aufgeklärt, sondern in eine neue Mythologie überführt: „Walhall im Mythos und die Griechen aller Länder von heute sind des gleichen Geistes Kind.“ Ders.: *Jenseits von Angebot und Nachfrage: Was die Literatur über die Finanzkrise weiß*, in: HWWI Policy Paper 81, 2013, S. 26; Rank zitiert, um zu diesem begriffslosen Schluss zu kommen affirmativ Wolfgang Schild, dessen staatskritische Wagner-Interpretation *Staatsdämmerung. Zu Richard Wagners ‚Der Ring des Nibelungen‘* (2007) auch als Intertext im *bühnenessay* angeführt ist. Dieser Konnex von ordo- beziehungsweise neoliberaler Staatstheorie, Wagner und dem *bühnenessay* ist bislang in der Forschung unterbelichtet geblieben.

automatisch hervorbringende Macht, das sich wie von selbst vermehrende Geld, muss eingehegt werden: Gegenüber der sich nur weiter verhärtenden Konkurrenz werden die monetär als Schulden erscheinenden „Krisensymptome“ als „Krisenursache“ hypostasiert. (PS, S. 38)³⁶⁹ Nicht umsonst schreibt Adorno, dass Verdinglichung, die „Reflexionsform der falschen Objektivität“, „von Angst reproduziert [wird] [...]“.³⁷⁰ Durch die angesichts von Konformismus und Autorität genährte Angst, aus der eigenen Subjektform herauszufallen angetrieben, fällt die Differenz von Wesen und Erscheinung weg: dieses wird auf jene reduziert und erscheint damit in „der begriffslosen Form des Zinses“. (MEW 25, S. 412)

Darin, wenn auch sonst nicht, stimmen der *bühnenessay* und Wagners *Ring* überein. So hält dieser in seiner Prosaskizze *Der Nibelungen-Mythus* das Geld fest als „das Rheingold, das euch geraubt, um Knechtschaft und Unheil daraus zu schmieden.“³⁷¹ Und ähnlich wird in Wagners *Revolutions*-Hymnus zwar ausgehend von der Krisensituation um 1848 erkannt, dass „die bestehende Ordnung [...] aus allen nur Unglückliche [macht]“, diese „Ordnung der Dinge, welche die Kräfte der Menschen verzehrt“ allerdings nur aus dem „Dienste der Herrschaft des Toten, des leblosen Stoffes“ und damit dem Gold-Geld abgeleitet.³⁷² Die „Erhaltung“ der Ordnung hängt konsequent auch nur von den Personifizierungen des Geldes, den „Spekulanten und Geldfabrikanten“ ab.³⁷³ In dieses Urteil stimmt Shaw ein, wenn er den *Ring* als „Allegorie“ interpretiert, in der „die Macht des Goldes“ den Schlüssel der Tetralogie ausmacht:³⁷⁴ Auch Shaw, der, so György Lukács, „authentische Epigone des romantischen Sozialismus“, bleibt dem dualistisch-

³⁶⁹ Lohoff: allgemeine Ware, S. 54.

³⁷⁰ Adorno: Negative Dialektik, S. 191.

³⁷¹ Wagner: Der Nibelungen-Mythus, S. 167.

³⁷² Wagner: Die Revolution, S. 246; wenn Udo Bernbach herausstellt, dass Wagner in *Die Revolution* zwar „die Reflexion konkreter gesellschaftlicher wie politischer Probleme zugunsten einer emphatischen Vision hinter sich läßt“ scheint übergangen zu werden, dass auch oder vielmehr gerade in dieser ästhetischen und politischen Entäußerung einer „Neuschaffung der Welt“ sich die Konsequenz einer Denkform Bahn bricht, die hier als wahnhaftes kenntlich wird und sich im *Ring* konsequent entfaltet. So ist mithin fraglich, ob „the contradictory complexity of Wagner’s revolutionary and fascist tendencies“, die Kallin als für den *bühnenessay* konstitutive hervorhebt, tatsächlich einen komplexen und damit zwecks eines negativen Erkenntnisgewinns auszuhaltenden Widerspruch ausdrücken, oder vielmehr schon die ganze Gewalt dieses sich bereits 1848/49 formenden Denkens enthalten: Das heißt, der Zusammenhang von Krise und Kritik bereits hier destruiert gewesen ist; Bernbach: Der Wahn des Gesamtkunstwerks, S. 78; exemplarisch formuliert Bernbach hier auch die These der Nähe von *Manifest* und Wagners *Revolution*, wobei er das *Manifest* fälschlicherweise auf das Jahr „1849“ datiert; Der Wahn des Gesamtkunstwerks, S. 77; Kallin: Intertextualities, S. 123; vgl. PS, S. 4.

³⁷³ Ebd.

³⁷⁴ Shaw: Wagner Brevier, S. 61, 33.

erlösungsphantastischen Boden des *Rings* weitestgehend verhaftet.³⁷⁵ Und mit der Interpretation Shaws stimmen Teile der Rezeption überein, die genauso die „Herrschaft des Geldes“ als den wesentlichen Gegenstand des *bühnenessays* herausstellen.³⁷⁶ Der Topos des Geldes ergibt zwar noch nicht den gesamten Inhalt des *bühnenessays*, bildet aber den Kern eines engagierten Schreibens aus dem Acker zuschreibt, dass durch dieses die „Neudeutung des *Rings* als eine Allegorie des gegenwärtigen Finanzkapitalismus vollzogen [wird].“³⁷⁷ Und Jirku führt diesen Gedanken im *Jelinek-Handbuch* weiter, wenn sie schreibt, dass die „Revolutionsutopien der [...] wachsenden *Gier des Kapitalismus* Platz gemacht [haben], und dieser wiederum hat eine sich verselbstständigende Finanzwirtschaft erzeugt, bei der der *Drang nach Gold und Geld* in einem selbstzerstörerischen, ‚futuristisch formulierte[n] Endzeitszenario‘ [...] mündet.“³⁷⁸

Zugleich und anscheinend ohne darin einen Widerspruch zu erkennen, wird in der Rezeption der Kunsttexte Jelineks die Prämisse vorangestellt, dass, wie Vogel paradigmatisch im *Handbuch* schreibt, die „Praxis des Zitierens Teil eines umfassenden Abwertungsprozesses ist, der zersetzend auf den literarischen Kanon einwirkt.“³⁷⁹ Diesem „Abwertungsprozess“ steht im Fall der Meta-Text-Ökonomie des *bühnenessays* ein im kreativen, primären wie analytischen, sekundären Akt – partiell vollzogener – *Aufwertungs- und Identifikationsprozess* bestimmter Ebenen des Materials gegenüber. Dahingehend bleibt der Widerspruch von Intention, Gehalt und Material des Texts virulent: Der *bühnenessay* als „antikapitalistische Allegorie“ *und* als Abwertungsprozess stehen teils übervermittelt – und damit ästhetisch – teils unvermittelt – und damit identifikatorisch – nebeneinander.³⁸⁰

Analog steht der devaluierenden, un-sinnigen die Intertexte sich zerreden lassenden multiperspektivischen und subjektlosen Kaskade entfremdeter Rede, also der Textfläche, die auf der essayistisch-metatextuellen Ebene *re-fokalisierende Autorität der Autorin* gegenüber – oder anders: Ein „rhetorische[s] Rudern gegen den Strom der Sprache“ steht gleichzeitig über-vermittelt und unvermittelt dem blinden Ablauf des das Material in sich verwertenden Textprogramms gegenüber.³⁸¹ Dieser Widerspruch des sekundären und primären Modus

³⁷⁵ Lukács: Wagner as a “True Socialist”, meine Übersetzung.

³⁷⁶ Hier pars pro toto Sumburane Sophie: Elfriede Jelinek: Rein Gold. Ein Bühnenessay. Verfranz im Ring-Zyklus, in: Culturmag. Literatur, Musik & Positionen, 2013. URL: <https://culturmag.de/rubriken/buecher/elfriede-jelinek-rein-gold-ein-buehnenessay/75074>. (10.10.2024).

³⁷⁷ Acker: Affirmierte Autorität.

³⁷⁸ Jirku: Rein Gold, S. 254f, meine Hervorhebung.

³⁷⁹ Vogel: Intertextualität, S. 58.

³⁸⁰ Polt-Heinzl: Ökonomie, S. 266.

³⁸¹ Groys: Verdacht, S. 62.

kann, wie von Juliane Vogel, affirmativ als eine „Form[] von negativer Souveränität“ gelesen werden, „die gerade aus einer Position der Schwäche ihre auktoriale Stärke gewinnt“,³⁸² also in ihrer *Passivität aggressiv- und in ihrer Aggressivität passiv* ist. Oder aber mit der Frage nach der Intention konfrontiert, einerseits als performativer Selbstwiderspruch auf der Ebene des Texts, der hinter die eigene ironische Performativität beziehungsweise die Selbstreflexion der Aporie des scheiternden Schreibens in das Engagement zurückfällt. In diesem Rückfall zeigt sich, inwiefern der Text auf die Grenze des selbst-inszenierenden Verfahrens und damit die Grenze der Ironie beziehungsweise der Verdopplung der Verdopplung stößt. Und andererseits kann der Widerspruch zwischen Politik und Kunst als Widerspruch auf der Ebene der Rezeption gelesen werden. Es ist der Widerspruch einer Rezeption, die – bar jeder Ironie – trotzdem daran glaubt, dass die zugleich nur noch die vorgeordnete Sprache versprachlichende *und* autoritäre Autorinnenschaft darin eine „starke“, eben engagierte politische ist.³⁸³

Verweist generell jeder Intertext auf die Form des Kunsttexts, ist das je mehr der Fall, desto vehementer das Intertext-Agglomerat sich in den Vordergrund schiebt. Das ist in der hypertrophen Intransparenz der Textfläche des *bühnenessays* der Fall: Der im Formzitat des *Rings* gegebene Dialog wird monologisierend destruiert, die Kommunikation gestört und die Störung bis zum Äußersten getrieben – so scheint es. Und dennoch macht der Kunsttext seinen text-extern zu erfüllenden Anspruch transparent und geht damit über das

³⁸² Vogel spricht diesbezüglich von einem methodischen „Sekundärcharakter allen Sprechens“; Dies.: Intertextualität, S. 60; dabei ist interessant, dass auch für Vogel der Effekt des Textspiels bereits festzustehen scheint, der mitunter (wobei es hier nicht explizit um *reinGOLD geht*) darin liege „den Zauber falscher Zusammenhänge unwirksam [zu] machen, den die Fiktionen der Warengesellschaft nach Auffassung der marxistischen Theorie erzeugen.“ Das wohlmöglich „marxistische“, nicht aber die Marxsche kritische Theorie solche „Zauber“ kennt wird konsequent in die „Fiktionen“ überführt, die doch so wirksam Tag für Tag die Durchsetzung der Verhältnisse ganz real bewirken. Ideologie ist zwar das – richtige – Bewusstsein „falscher“ Verhältnisse, aber keinesfalls Fiktion oder Einbildung. So ziele weiterhin dieses Verfahren „[...] darauf ab, die Scheinproduktion zu unterbrechen, mit der uns das kapitalistische System verführt und den Verblendungszusammenhang aufzulösen, der uns über die verborgene Wirklichkeit der Machtverhältnisse hinwegtäuschen soll.“ Ideologie oder „Schein“ ist aber auch keine Lüge, keine Propaganda, die von einem Subjekt zum Zweck der Täuschung über eine „verborgene Wirklichkeit“ ausgehen, sondern *ist diese Wirklichkeit selbst*. Jeder Versuch einer Abtrennung einer hinter einem „Schein“ supponierten wirklichen Welt, die es nur zu entbergen gäbe, verkennt den Fetischismus und verdinglicht dessen Erscheinungsformen; Vogel: Intertextualität, S. 55.

³⁸³ Wobei hier alles an dem Moment der Selbstreflexion hängt, wie Scheit in Bezug auf das von ihm bemerkte „Dilemma der Rezeption“ ausführt „Ohne solche Momente der Selbstreflexion gäbe es tatsächlich nur noch vermittlungslös die sprachlichen Strukturen ohne Ich auf der einen Seite und das politische Engagement des Subjekts auf der anderen; Subjekt und Objekt, Form und Inhalt könnten auch nicht im Negativen aufeinander bezogen werden. Jelinek wäre eine politisch engagierte Autorin, deren Werke sozusagen als Nebeneffekt auch noch poststrukturalistische Universitätsseminare mit Nahrung versorgen.“ Scheit: Engagement, S. 675.

programmatische, scheiternde Schreiben hinaus beziehungsweise er wird als ein solcher über sich hinausgehender Text identifiziert und ihm eine mit der Autorin kurzgeschlossene Intention unmittelbar aufgezwungen.

Wenn, um noch ein letztes Beispiel der Textrezeption des *bühnenessays* anzuführen, die – unmittelbar eine engagierte Intention seitens der Autorin identifizierende – Behauptung aufgestellt wird: „As a former self-declared communist, Jelinek examines the idiosyncrasies of capitalist, patriarchal societies by uncovering how the rich usually tend to get richer and the poor get poorer“, scheint zugespitzt fragwürdig:³⁸⁴ Ob sich hier nicht Adornos Beobachtung aus dem *Engagement*-Aufsatz ausdrückt, dass der Kunsttext letztendlich nur noch „auf Geblök hinaus[läuft], auf das, was alle sagen oder wenigstens latent alle gern hören möchten“:³⁸⁵ Dass die Armen ärmer, die Reichen reicher werden und dahinter die verborgene Macht des Geldes liegen würde, die es nur zu demaskieren gälte, um der mit ihr gesetzten Krise beizukommen. Diese fetischistische Beobachtung unmittelbar als Ausweis für die „idiosyncrasies of capitalist [...] societies“ anzuführen, scheint dabei weniger an die Zitationen aus dem *Kapital* als auf eine an den Text herangetragene moralisierende Voraussetzung zu verweisen. So viel wusste mitunter schon Shaw, wenn er nicht in der Tradition der *Kritik der politischen Ökonomie*, sondern als marxistischer Ideologie schrieb: „was der gangbare politische Humbug unseren Wohlstand und unsere Zivilisation nennt [...]“ ist im Kern nichts anderes als „die verderbliche und ungerechte Verteilung von etwas Reichtum und sehr viel Armut.“³⁸⁶ Dass zwar „unser[] Wohlstand“ kaum einer sein kann, sofern das im ‚Wir‘ identifizierte Kollektiv eines der in Konkurrenz gegeneinanderstehenden vereinzelt Einzelnen ist, das den Ausschluss von jedem stofflichen Reichtum voraussetzt, erfasst Shaw. Dass dem allerdings nicht das *Symptom* der „ungerechte[n] Verteilung“, sondern nichts weiter als die warenproduzierende Vergesellschaftung eines Jeden durch Jeden selbst zugrunde liegt, verkürzt Shaw wie auch Wagner, dessen *Ring* ihm als Beweis gilt. Indes scheint der *bühnenessay* das Potenzial zu einer solchen moralisierenden Pseudokritik selbst zu reflektieren, wenn er die andauernde Versprachlichung dieser allgegenwärtigen – dabei phänomenal nicht falschen – Voraussetzung in die Textfläche aufnimmt: „zu wenige sollen zuviel haben, zu viele sollen zuwenig haben [...]“. (RG, S. 73f)

³⁸⁴ Kallin: Intertextualities in Rein Gold, S. 118.

³⁸⁵ Adorno, Theodor W.: *Engagement*, in: Ders., *Gesammelte Schriften*, Band 11, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 7. Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 409-431, hier S. 429.

³⁸⁶ Shaw: *Wagner-Brevier*, S. 126.

5.1. ... angesichts der „Verdopplung der Welt“

Die ganze Schwierigkeit des *bühnenessays* ist in der Frage gegeben, ob die Inszenierung des performativen Widerspruchs des Schreibens innerhalb des Schreiben selbst gangbar ist: Ob ein Zusammenhang von Politik und Kunst durch den Modus des *ironischen Trotzdem* hindurch besteht – als reflexives, sich formal verdoppelndes Scheitern, das keine Identifikation, keinen positiven Gegensatz an die Leerstelle der ausbleibenden Revolution setzt. Mithin, so fasst Ernst zusammen, schreiben Jelineks Texte „am Diskurs über die Subversion mit und diesen [weiter], allerdings nicht als Verkünder seiner ‚Wahrheit‘, sondern als Impulsgeber kritischer Selbstreflexion“, die die Ohnmacht, Sprach- und damit Hoffnungslosigkeit der aporetischen, von jedem text-externen Resultat isolierten Kunst spiegelt.³⁸⁷ Als Beleg für diesen Konnex kann unter anderem das in den verschiedenen öffentlichen Reden Jelineks paradigmatisch explizierte Scheitern angeführt werden, das in ihnen zugleich in dessen formale Reflexion überführt wird und somit gleichsam den Kern der durch die Autorin zu ihrem Textuniversum beigelegten Gebrauchsanweisung darstellt.

Prominent ist das in der Nobelpreisrede *Im Abseits* (2004) der Fall, in der die Sprachlosigkeit programmatisch in der Metapher einer Sprache auftritt, in der der „Hund, der sie ist“ sein Pars pro Toto spazieren gehendes Frauchen an der Leine herumführt.³⁸⁸ Indes wird sich dem vorgefundenen Primat der Kanalisierungsfunktion der Sprache über die der Orientierung beziehungsweise Kritik im Form-Programm der Ironie nicht unmittelbar entgegengesetzt, kein Protest gegen diesen Primat wird von außen an ihn herangetragen: Vielmehr wird die Kanalisierung, die der sich versprachlichende Ausdruck der subjektiven „Verdopplung der Welt“ ist, ihrer selbst *durch* sie selbst überführt.³⁸⁹ Als Verdopplung der – notwendig durch Jede/n zu leistenden – subjektiven Verdopplung des Vorherrschenden. In Form der Verdopplung der Verdopplung ist der Protest gegen die Sprachlosigkeit dieser immanent und – zunächst – ein wesentlich passiver: Das allseits und ohnehin Ausgesprochene, Phrasen und Allgemeinplätze, die unter der Regie des Bescheidwissens stehen,³⁹⁰ gehen in die Textfläche ein, indem sie in dieser *noch einmal* ausgesprochen werden

³⁸⁷ Ernst: Nobelpreis für die Subversion? S 201.

³⁸⁸ Jelinek: *Im Abseits*.

³⁸⁹ Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Diskussion über Theorie und Praxis [1956], in: Max Horkheimer. Gesammelte Schriften, Band 19, Frankfurt am Main 1996, S. 32-72, hier S. 34.

³⁹⁰ Das Bescheidwissen firmiert gerade als paranoider, und das heißt metonymischer Ausdruck des Primats der Kanalisierungsfunktion der Sprache. In dem Teil, auf das sich das konkretistische Bescheidwissen je bezieht, wird versucht, die abstrakte, durch das blind vorausgesetzte Ganze erfahrene Ohnmacht abzuwehren; vgl. hierzu Adorno: *Halbbildung*, S. 187.

beziehungsweise indem diese die Phrasen *sich* noch einmal aussprechen lässt. Geht in der vorausgesetzten, beredten Sprachlosigkeit jedes Subjekt ein und somit unter so – zunächst – auch die Autorin.

Besteht in dieser ästhetischen Form weiterhin eine genetische Übereinkunft und explizite Konvergenz mit der Sprachkritik früherer, insbesondere österreichischer SchriftstellerInnen-Generationen, löst sich diese auf einer anderen Ebene wiederum von dieser Tradition ab: Insofern subversive, avantgardistische Verfahren *tendenziell* von dem Zusammenhang absorbiert werden, den zu subvertieren sie angetreten sind, pervertieren sie zur Affirmation. Darin ist das doppelt scheiternde Schreiben auch eine Antwort auf die gescheiterten Wiederbelebungsversuche der Neo-Avantgarde, auf deren radikalen, mitunter utopistischen Gestus Jelinek bereits Ende der 60er Jahre reagierte, indem sie ihr eigenes Schreiben mit einer weiteren negativen Schicht überzog.

Mithin stellt der so zusammengefasste Konnex des scheiternden Schreibens im Textuniversum Jelineks kein Novum dar. Auch sind weder dieser noch dessen Genese in der Sekundärliteratur unterbelichtet – im Gegenteil: Die formale Selbstreflexion ist spätestens seit den Diskussionen um die Nobelpreisverleihung zentraler Gegenstand der Forschung und erfährt nach wie vor große Aufmerksamkeit.³⁹¹ Dabei geht es der Forschung zumeist nicht ausschließlich um den Modus der Selbstreflexion. Vielmehr wird dieser, ausgehend von der Irritationskraft der Texte Jelineks insbesondere in den 80er, 90er und frühen 2000er Jahren, als der Modus eines politischen, mithin engagierten Schreibens verstanden. So schreiben Degner und Gürtler dem Schreiben Jelineks exemplarisch die Kraft einer nach wie vor andauernden und in der Wirkung kritischen „Provokation“ zu: „So sehr also Jelineks Provokationen in der literarischen Avantgarde beheimatet sind, erschöpfen sie sich nicht in deren Provokationsgestus, sondern entfalten eine eigene reflexive Dynamik [...]“.³⁹² Bezeichnenderweise dient Degner und Gürtler als Beleg für die „Provokation“, die nicht nur als Selbstreflexion des Scheiterns, sondern darüber hinaus als „Indikator für *die anhaltende Avantgarde-Position* Jelineks im literarischen Feld gewertet werden [kann]“ der wiederholte Hinweis auf die Feuilleton-Diskussionen um die Nobelpreisverleihung.³⁹³ Aktuellere Hinweise auf „polemische Kritik“ an Jelineks Kunsttexten führen sie nicht an – was nicht

³⁹¹ Vgl. Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlose“; Ders.: Das entfernte Ich; Degner/Gürtler: Provokationen der Kunst; Degner: unmögliche Ästhetik; sowie den Sammelband Komik und Subversion hg. von Pia Janke u. a.

³⁹² Gürtler/Degner: Provokationen der Kunst, S. 9.

³⁹³ Ebd., S. 6, meine Hervorhebung.

heißt, dass eine solche nicht vorhanden oder gar an sich wünschenswert wäre.³⁹⁴ Gleichwohl wird dadurch die Frage aufgeworfen, ob diese ironische, sprachkritische Form des Schreibens noch immer eine ähnliche Intensität der Provokation oder Irritation aufweist, wie das noch vor zwanzig, dreißig oder vierzig Jahren der Fall gewesen ist. Ob also das als Widerspruch verstandene Schreiben gegen die widersprüchlichen Verhältnisse auf einen Widerstand stößt. Umgekehrt: Ist ein Widerspruch, der auf keinen Widerstand stößt, ein solcher?

Eine mögliche Antwort auf diese Frage hat sich in der *Schwierigkeit des scheiternden Schreibens* herausgestellt. Steht das Schreiben vor der Herausforderung, angesichts einer sich permanent in Form der Verdopplung aussprechenden Welt noch die in ihr bestehende Differenz zwischen Wesen und Erscheinung kritisieren zu können, wird in dem Versuch der so vorgefundenen Konstellation des sprachlosen Sprachmaterials zu begegnen, die Form des Texts immer weiter strapaziert. Die ironische Allusion wird zunehmend ununterscheidbar von ihrem überdeterminierten Allusionshorizont: Text und Subtext gehen unterschiedslos ineinander auf. Ist der der ironischen Form vorausgesetzte Wahrnehmungshintergrund selbst in einem immer umfassenderen Ausmaß derjenige der Verdopplung der Welt, gleitet die ironische Form an diesem ab: Ihre Simulation des Einverständnisses als Vorführung des in diesem gegebenen und subjektiv blind vorausgesetzten (Selbst)Widerspruchs kann an der totalen Differenzierung, Zersetzung und Atomisierung der Widersprüche in der neoliberalen Ordnung nicht ansetzen. In ihr zerfällt der Zusammenhang der Welt in Ereignisse und Meinungen, deren Allgegenwärtigkeit deren Austauschbarkeit signalisiert.³⁹⁵ Eine Struktur – der Verhältnisse oder der Geschichte dieser Verhältnisse – besteht hier nicht mehr, sodass das ohnehin Ausgesprochene alles ist, was bewusstlos gedacht und gesagt wird. Dieser Auflösung gegenüber zersetzt sich auch der Zusammenhang des die Ironie konstituierenden Wahrnehmungshorizontes und damit der Zusammenhang von Allusion und Allusionshorizont. Die Simulation des Einverständnisses und damit der (Selbst)Täuschung

³⁹⁴ Ebd.

³⁹⁵ Dahingehend schreibt Heinrich, dass das Ereignis, das „die Geschichte in Ereignisketten zerlegt“ aus der Zersetzung der bestehenden Ordnung erklärt werden muss. „‘Ereignis‘ hat einen gewalttätig[en] Zug. Es bricht die Zusammenhänge auf“, die den Einzelnen als undurchschaubare, unhintergehbare erscheinen „und sträubt sich gegen jede Zuordnung von Grund und Folge.“ Heinrich, Klaus: Sucht und Sog. Zur Analyse einer aktuellen gesellschaftlichen Bewegungsform (1993), in: Ders.: Reden und kleine Schriften I, anfangen mit freud, 2. Auflage Wien/Freiburg 2020, S. 39-61, hier S. 53.

in der Form der Ironie prallt gleichsam an dem sich total vereinzelnden und damit total einheitlichen Einverständnis – letztlich der Irrationalität selbst – ab.³⁹⁶

Zugleich wird die immer weiter getriebene Negativität, und das heißt der sich immer weiter von jeder tradierten ästhetischen Vorstellung distanzierende Rückzug des ironischen Schreibens in die Unverständlichkeit und die weitere Produktion von Un-Sinn wiederum zu der neuen ästhetischen Tradition. Dann wird mit dieser ästhetischen Konventionalisierung einhergehend auch diese Form institutionell absorbiert. Und zwar nicht zuletzt dadurch, dass der im Schreiben geleistete Widerstand gegen Absorption und Konvention gerade aufgrund des simultan in ihm gegebenen politischen, engagierten Anspruchs durch einen ihn ständig kommentierenden, ergänzenden, mithin substituierenden Paratext begleitet wird. Die gegenüber ihrem Anspruch schwierig werdende primäre Ebene des Kunsttexts erfährt ihre Sublimierung in der ihn begleitenden sekundären Ebene.

Darin liegt in der ironischen Kritik des Widerspruchs von Anspruch und Wirklichkeit selbst ein Widerspruch vor, dass die Wirklichkeit nicht nur der Ironie, sondern auch der diesen Widerspruch *inszenierenden* Ironie den Boden unter den Füßen entzieht. Dahingehend hebt der doppelte, *performative* performative Widerspruch sich selbst einerseits auf die Metaebene-, andererseits das Problem keinesfalls auf, sondern wird von diesem *noch einmal* eingeholt. In ihrem Altern steckt die Schwierigkeit jeder ehemals noch so avanciert aufscheinenden Avantgardeposition.

Angesichts dieser Schwierigkeit kommt auch der literaturwissenschaftlichen Rezeption eine paradoxe Rolle zu. Trägt die Rezeption das Bedürfnis nach der Relevanz und Wirkmächtigkeit eines politischen und subversiven Schreibens an die Kunsttexte Jelineks heran, arbeitet sie zugleich an der Destruktion der Form der Kunsttexte mit. Die Reflexion dieser weiteren „Aporie[] der Subversion“ findet sich dabei nur sehr vereinzelt wieder: So bemerkt Ernst in seinem Essay *Ein Nobelpreis für die Subversion?* sein eigenes und gegenüber seinem Anspruch hilfloses Mitwirken an der „Institutionalisierung und Kanonisierung“, der nicht zuletzt qua ihrer literaturwissenschaftlichen Adelung ikonischen

³⁹⁶ Dieser Zusammenhang kann anders auch als der von Ent-Individualisierung und Atomisierung in der neoliberalen Ordnung ausgeführt werden: Angesichts der vorausgesetzten und unüberschreitbar erscheinenden Verhältnisse, die sich als alles, was ist präsentieren, bleibt den Einzelnen nichts als der Konformismus, und das heißt die Verdopplung: „Weil die Einzelnen sich der moralisch-rechtlichen Regeln der spontanen Ordnung nicht bewußt sind, wähnen sie sich umso mehr als Individuen, je mehr sie ent-individualisierte Personifikationen der Verhältnisse sind.“ Und dementsprechend ist die Sprache eine der von Sozialatomen: vereinzelt *und* konformistisch; Stapelfeldt: Individuum, S. 601.

Figur Jelineks.³⁹⁷ Bleibt aber sogar dieses Eingeständnis seitens der Rezeption als primärer Treiber der Konventionalisierung und damit an der Destruktion des in Jelineks Schreiben identifizierten subversiven Potenzials zu fungieren aus, dann bleibt nur noch die literaturwissenschaftliche Reflexion der ästhetischen Selbstreflexion. In der Verselbstständigung dieser Meta-Reflexion scheint die Rezeption bereits *selbstselbstreferentiell* geworden zu sein. Fragwürdig also, inwiefern das Potenzial der Irritation sich auch dadurch erschöpft, dass die im Schreiben ausgestellten Aporien zur Norm- und deren Reflexion zum guten Ton in der weitestgehend affirmativen Rezeption regrediert sind. Ausdruck davon ist nicht zuletzt das Changieren der Rezeption zwischen der Betonung der Sinn-destruierenden Tendenz dieses Schreibens und damit des nur noch passiven, in einheitsloser Differenz aufgehenden sekundären Sprechens in der Abwesenheit eines jeden den Dialog noch steuernden Subjekts einerseits: der unmittelbar identifizierten Einheit des zu kritisierenden Gegenstandes, dem gegenüber die Figur der Autorin einen ikonisch-kritischen Status innehat andererseits. Der Negativität und dem passiven, sich entziehenden Charakter „einer Ästhetik, die“ –angeblich – „selbst keine festumrissene Form annimmt“, die aber einen stets *aktuellen Inhalt* zur Geltung kommen lässt, stehen der *permanent aktualisierte* und detailliert vorgetragene analytische Akt und dessen ebenso periodisch aktualisierter politischer Anspruch gegenüber.³⁹⁸ Dieser in der Rezeption vollzogene performative Widerspruch, der insbesondere angesichts des Problems der Aktualität besteht, entgeht der (Meta)Reflexion.

Der Widerspruch, dass der andauernd selbsteingestanden und selbstthematisierten Wirkungslosigkeit und Sinndestruktion des Kunsttexts text-extern eine *Wirkungsmächtigkeit* und damit eine *Sinnkonstitution* attestiert wird, liegt in exemplarischer Form im Fall des *bühnenessays* vor. Forciert dieser dieses Umschlagen aus dem Negativen in das Positive zwar nicht unmittelbar, fördert er es doch zumindest textimmanent durch den sich in ihm Geltung verschaffenden, emphatischen Wunsch nach Veränderung der zu verändernden Verhältnisse. So schreibt, wie gezeigt worden ist, der *bühnenessay* nicht *nur* negativ den Diskurs der Subversion auf der immer schon selbstreflexiven Metaebene fort, sondern bildet einen positiven, mitunter aus der andauernden formal-programmatischen Vermittlung der Elemente hervorragenden Gehalt aus. Dieser positive und sich mithin zur Identifikation anbietende Gehalt wird dadurch virulent, dass die ironische Form hier einen besonderen

³⁹⁷ Ernst: Nobelreis, S. 202.

³⁹⁸ Degner/Gürtler: Provokationen der Kunst, S. 6.

Gegenstand zum Inhalt hat: *besonders gerade in dessen Allgemeinheit*. Mithin geht es im *bühnenessay* ums Ganze: Um die gesellschaftlichen Verhältnisse, und das heißt Ware, Geld, Kapital, Wert. Darin, dass der *bühnenessay* seinen eigenen Gegenstand und sein eigenes Material selbst zur Voraussetzung hat, sich also das immanente, passive Verfahren noch einmal zuspitzt, wird dieses zusehends schwierig beziehungsweise droht darin das scheiternde Schreiben selbst zu scheitern.³⁹⁹

Gegenwärtig stellt sich *wiederum* die im *bühnenessay* zugespitzt sich ausdrückende Frage nach der Grenze des selbstreflexiven Schreibens. Sofern die Geschichte sich zwar nicht wiederholt, „aber unerledigte Probleme [...] zwanghaft wieder[kehren]“, bleibt auch der im *bühnenessay* aufgehobene und inszenierte Zusammenhang von Kunst und Politik, Krise und Kritik, 1848 und 2008 virulent.⁴⁰⁰ ‚1848‘ bedeutet einerseits Wagners Vorstellung einer Einheit von Revolution und Kunst: Darauf folgten das System Bayreuth und das vorausseilende Umschlagen in die andauernde konformistische Revolte. So bezeichnet die romantische Flucht in den Mythos die Destruktion und Verkehrung des Zusammenhangs von Krise und Kritik – die bis heute andauert: Österreichische und „Deutsche Geschichte ist Nibelungengeschichte ist Katastrophengeschichte.“⁴⁰¹ ‚1848‘ bedeutet andererseits Marx Hoffnung auf die Umwälzung der krisenhaften Verhältnisse. Marx schrieb – und er schrieb unerlässlich der Unmöglichkeit und Möglichkeit einer allgemein menschlichen Emanzipation hinterher –⁴⁰² noch anlässlich des Vorworts der zweiten Auflage des *Kapitals* 1873 in Hinblick auf die mit der zweiten industriellen Revolution einhergehende Krise von 1873-96: „Sie ist wieder im Anmarsch, [...] und wird [...] selbst den Glückspilzen des neuen heiligen, preußisch-deutschen Reichs Dialektik einpauken.“ (MEW 23, S. 28) Dieses ironische „Einpauken“ sollte sich, wie schon 1848, nicht einstellen, kein Paukenschlag einen Effekt zeitigen, keine Kritik einleiten. Auch auf diese Krise folgten eine umfassende Verselbstständigung und Verallgemeinerung der kapitalistischen Vergesellschaftung, nicht

³⁹⁹ Das betont auch Weirauch, allerdings in einer allgemeineren Stoßrichtung: „Das existenzielle Problem der Ironikerin besteht darin, dass sie im selben Atemzug, mit dem sie eine feste Identität für sich beansprucht, diese auch schon wieder auf destruktive Weise unterläuft. [...] Gegenüber dem herrschenden Zustand will sie ihre unbedingte Überlegenheit demonstrieren, zugleich jedoch bleibt die Ironikerin wesentlich von diesem abhängig.“ Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlos“, S. 22.

⁴⁰⁰ Stapelfeldt: Euro, S. 42.

⁴⁰¹ Heeg, Günter/Schnabel, Stefan/KD Wolf: Kinder der Nibelungen [2007], in: Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch, hg. von Günther Heeg, Stefan Schnabel und KD Wolf, Frankfurt am Main 2017, S. 7-17, hier S. 18.

⁴⁰² "Ich dehne diesen Band [des Kapitals] mehr aus, da die deutschen Hunde den Wert der Bücher nach dem Kubikinhalte schätzen." Marx, Karl: Marx an Engels, 18. Juni 1862, in: MEW 30, Berlin 1974, S. 248-249, hier S. 248.

die Emanzipation von dieser: „Die Krise gebar indes nicht die proletarische Revolution – sondern den Imperialismus.“⁴⁰³

So zeigt sich auch die gegenwärtige Krise als eine Krise ohne das Potenzial der Kritik. Als Krise ohne eine diese transzendierende Hoffnung: Auch diese, als die Selbstdestruktion der neoliberalen Ordnung zu begreifende Krise, verfestigt den Konformismus.⁴⁰⁴ Auch vor dieser Krise steht das Schreiben als ein scheiterndes und die Form ist gegenüber diesem Material wiederholt mit ihrer weiteren Strapazierung oder Herausforderung konfrontiert. Diesbezüglich kann noch einmal Jelineks eigener, kritisch-emphatischer Ironiebegriff angeführt werden, den sie explizit gegen den Rechtspopulismus im Allgemeinen, die im Februar 2000 beschlossene erste Schwarz-Blau Regierung im Besonderen lancierte:

Man kann ja Herrschaft mit Lachen aushebeln, und diese Sprachskepsis, die sich in ihrem Lachen und in ihrer Ironie äußert, ich glaube, das bringt auch die Rechten am meisten auf die Palme – dem haben sie nichts entgegenzusetzen. Sie haben keinen Sinn für Ironie, denn der Sinn für Ironie bedingt ja die Distanz zu sich selbst, und die habe sie nicht. [...] –, gegen Ironie sind sie machtlos.⁴⁰⁵

Inzwischen, und das heißt nach der Krise von 2008ff, scheint es so, wie wenn die Ironie selbst „machtlos“ wäre und ihr mithin nichts mehr „entgegenzusetzen“ gälte: Irritation, Ambivalenz, Provokation im Angesicht weiter diffundierender, jede Struktur zersetzender gesellschaftlicher Verhältnisse selbst keine Herausforderung mehr darstellen würden. Ironie als, so Jelinek, „die Macht der Machtlosen“ machtlos geworden zu sein.⁴⁰⁶ Nicht zuletzt dadurch scheitert der ironische Protest, dass die Form der Ironie selber schwierig(er) geworden ist und der Schwierigkeit die Identifikation hypostasiert wird, die der eigenen Form entgegengesetzt ist. Diese Kompensation drückt sich auch in der Form des Textkunstwerks Jelineks aus. Und zwar darin, dass Ironie zwar „die Distanz zu sich selbst“ voraussetzt, um die Differenz zwischen Anspruch und Wirklichkeit herausstellen zu können, aber das eigene Schreiben *zugleich* durch den *Anspruch der Aktualität* jede Distanz konterkariert und der Distanznahme widerstrebt. Das – der durch den Wunsch nach Veränderung getriebene Anspruch der Aktualität – scheint je mehr der Fall zu sein, desto weiter sich die konformistische Revolte des Rechtspopulismus verhärtet und zu der treibenden Kraft der Selbstdestruktion und damit der Zergliederung der Verhältnisse in

⁴⁰³ Stapelfeldt: Dialektik der ökonomischen Rationalisierung, S. 33.

⁴⁰⁴ Hierzu ausführlich Stapelfeldt: Geist des Widerspruchs 2, S. 505-708.

⁴⁰⁵ Jelinek u.a.: *Ich meine alles ironisch*, S. 29.

⁴⁰⁶ Ebd.; vgl. Weirauch: „Gegen Ironie sind sie machtlos“, S. 21.

identische Vielheit wird. Gerade durch den Anspruch der Aktualität hindurch droht der inszenierte Widerspruch von Anspruch und Wirklichkeit also selbst identifikatorisch und *nicht-intendiert* wiederholt zu werden. So bleibt der Ironiebegriff in einem doppelten Sinn virulent, den Jelinek wiederum zehn Jahre später im Rahmen der Aufführung von *Das Werk / Im Bus / Ein Sturz* (2010) anführte: „[...] Meine Ironie ist eine wütende, verzweifelte, weil ich ja bei all der Anstrengung des Darstellens weiß, daß es vergeblich ist.“⁴⁰⁷ Wobei sie zugleich hinzufügt: „Gerade wenn es besonders ernst wird, muß man besonders komisch werden.“⁴⁰⁸ „[V]ergeblich“ ist diese Ironie wiederum *auch darin* – und eben darin über die Intention, also Selbstreflexion der Ironie hinausgehend – dass „man“ droht, nicht mehr „komisch“ zu sein, sofern man die Ironie in der Identifikation gleichsam überschreibt.

Auch heute, in der erneuten Zuspitzung der Krise, steht der passende Paratext schon bereit, wobei von der selbst nur noch negativen Hoffnung hier – erstmalig – keine Spur mehr auffindbar ist. So hat Jelinek Anfang Februar 2025 in einem Interview auf die Frage geantwortet, wie der Krisenideologie der neoliberalen Ordnung, dem Rechtspopulismus, im Schreiben zu begegnen wäre: „Nein, da ist nix mehr zu schreiben übrig. [...] Der Worte (auch meine) sind genug gewechselt. Jetzt liegen sie als wertloser Haufen Blech beim Schalter herum (auch meine).“⁴⁰⁹ Möglich, dass kein Schreiben mehr möglich ist. Möglich, dass das ironische Schreiben noch schwieriger wird, wenn *trotzdem* und *noch einmal* weitergeschrieben wird. Möglich, dass sich doch noch einmal eine neue ironische Form durchsetzt. Aber auch dann, so scheint es, wird sich der Prozess auf einer neuen Ebene wiederholen – der Zusammenhang von Krise und Kritik, von Politik und Kunst, den der *bühnenessay* inszeniert, weiterhin virulent bleiben:

Figuren aus einer gescheiterten Revolution, zwei deutsche Diktaturen und der Untergangszeit einer Menschheitshoffnung, kommen nicht zur Ruhe, weil das, was ihnen an Schrecken widerfahren ist, [...] bis heute nicht aufgearbeitet und unabgegolten ist.⁴¹⁰

⁴⁰⁷ Zitiert nach Jürs-Munby, Karen: Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen, in: Forschungsplattform Elfriede Jelinek, 2019. URL: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Komik_-_J%C3%BCrs-Munby-Beitrag.pdf. (10.10.2024).

⁴⁰⁸ Ebd.

⁴⁰⁹ Weidermann, Volker: Die Unerhörten, in: DIE ZEIT, Nr. 6, 2025, S. 49.

⁴¹⁰ Heeg/Schnabel/Wolf: Kinder der Nibelungen., S. 14.

Literaturverzeichnis

- Jelinek, Elfriede: In den Waldheimen und auf den Haidern. Heinrich-Böll-Preis-Rede [1986], in: Blauer Streusand, hg. von Barbara Alms, Frankfurt am Main 1987, S. 42-44.
- Jelinek, Elfriede/Berka, Sigrid: Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Modern Austrian Literature 26, 1993, H. 2, S. 127-155.
- Jelinek, Elfriede/Treude, Sabine/Hopfgartner, Günther: *Ich meine alles ironisch*. Ein Gespräch, in: Sprache im technischen Zeitalter, 153, 2000, S. 21-32.
- Jelinek, Elfriede: Österreich. Ein deutsches Märchen, 2002, in: elfriedejelinek.com. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/fheine.html>. (10.10.2024).
- Jelinek, Elfriede: Nachbemerkung, in: Dies.: Macht nichts. Eine kleine Triologie des Todes, Hamburg 2004, S. 85-90.
- Jelinek, Elfriede: Im Abseits, in: nobelprize.org, 2004. URL: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/>. (10.10.2024).
- Jelinek, Elfriede: rein GOLD. ein bühnenessay, Hamburg 2013.
- Jelinek, Elfriede: Der Wortklauber, in: elfriedejelinek.com, 2024. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/der-wortklauber/>. (14.10.2024); Vorwort zu Kraus, Karl: Die letzten Tage der Menschheit. Dramatische Chronik des Ersten Weltkriegs in 1500 Photographien und 431 Zitaten, hg. von Paulus Manker, Wien 2024.
- Jelinek, Elfriede: Freie Republik, in: elfriedejelinek.com, 2024. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/wiener-festwochen-2024/>. (10.10.2024).
- Jelinek, Elfriede: Das wäre ja gelacht! In: elfriedejelinek.com, 2024. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/das-waere-ja-gelacht/>. (10.10.2024).
- Jelinek, Elfriede: NICHT VERSETZT, 2025, in: elfriedejelinek.com. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/nicht-versetzt/>. (10.02.2025).
- Adorno, Theodor W.: Minima Moralia, Reflexionen aus dem beschädigten Leben, in: Ders. Gesammelte Schriften, Band 4, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 2003.
- Adorno, Theodor W.: Negative Dialektik, in: Ders. Gesammelte Schriften, Band 6, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss und Klaus Schultz, neunte Auflage Frankfurt am Main 2020.

- Adorno, Theodor W.: Ästhetische Theorie, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 7, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 7. Auflage Frankfurt am Main 2019.
- Adorno, Theodor W.: Theorie der Halbbildung, in: Ders. Gesammelte Schriften, Band 8, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1987, S. 93-112.
- Adorno, Theodor W.: Gesellschaft [1965], in: Ders.: AGS 8, S. 9-20.
- Adorno, Theodor W.: Beitrag zur Ideologienlehre [1954], in: Ders.: AGS 8, S. 457-477
- Adorno, Theodor W.: Zu Subjekt und Objekt, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 10.2, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, achte Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 741-759.
- Adorno, Theodor W.: Engagement, in: Ders., Gesammelte Schriften, Band 11, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, 7. Auflage Frankfurt am Main 2020, S. 409-431.
- Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form [1954-58], in Ders. AGS 11, S. 9-34.
- Adorno, Theodor W.: Voraussetzungen. Aus Anlaß einer Lesung von Hans G. Helms, in: AGS 11, S. 431-447.
- Adorno, Theodor W.: Warum ist die neue Kunst so schwer verständlich? [1931], in: Ders.: Gesammelte Schriften, Band 18, hg. von Rolf Tiedemann unter Mitwirkung von Gretel Adorno, Susan Buck-Morss u. Klaus Schultz, Frankfurt am Main 1984, S. 824-831.
- Adorno, Theodor W./Horkheimer, Max: Diskussion über Theorie und Praxis [1956], in: Max Horkheimer. Gesammelte Schriften, Band 19, Frankfurt am Main 1996, S. 32-72.
- Acker, Marion: Affirmierte Autorität: Zu Elfriede Jelineks Wagner-Bearbeitung "Rein Gold", 2014, in: jelinek.hypotheses.org. URL: <https://jelinek.hypotheses.org/1219>. (10.10.2024).
- Agnoli, Johannes: Subversive Theorie. „Die Sache selbst“ und ihre Geschichte [1990], hg. von Christoph Hühne, 2. Auflage Freiburg/Wien 1999.
- Andreas, Moritz: Poetologie eines scheiternden Schreibens? Karl Marx Kritik der politischen Ökonomie in *reinGold. ein Bühnenssay*, 2023. In: jelinetz.com. URL: <https://jelinetz2.files.wordpress.com/2023/09/karl-marx-kritik-der-politischen-oekonomie-in-elfriede-jelineks-rein-gold-moritz-andreas-.pdf>. (10.10.2024).
- Angermann, Asaf: Beschädigte Ironie. Kierkegaard, Adorno und die negative Dialektik kritischer Subjektivität, Berlin/Boston 2013.

- Allemann, Beda: Ironie als literarisches Prinzip, in: Ironie und Dichtung. Sechs Essays von Beda Allemann et al., hg. von Albert Schaefer, München 1970.
- Arendt, Hannah: Philosophie und Politik [1990], in: Deutsche Zeitschrift für Philosophie 41, 1993, H. 2, S. 381-400.
- Arteel, Inge: Szenisches Schreiben und Räumlichkeit in Jelineks „Bühnenessay *Rein Gold*“, in: Jelineks Räume, hg. von Pia Janke, Wien 2017, S. 45-61.
- Augustinus: Die Lüge und Gegen die Lüge, hg. von Paul Keseling, 2. Auflage Würzburg 1986.
- Ausrufung der freien Republik Wien, in: festwochen.at, 2024. URL: <https://www.festwochen.at/ausrufung-der-freien-republik-wien>. (10.09.2024).
- Bachtin, Michail M.: Kunst und Verantwortung [1919], in: Ders.: Die Ästhetik des Wortes, hg. von Rainer Grüber, 10. Auflage Frankfurt am Main 2022, S. 93-95.
- Bachtin, Michail M.: Das Wort im Roman, in: Ders.: Die Ästhetik des Wortes, S. 154-301.
- Benninghoff-Lühl, Sibylle: „Figuren des Zitats“. Eine Untersuchung zur Funktionsweise übertragener Rede, Stuttgart/Weimar 1998.
- Benjamin, Walter: Der Begriff der Kunstkritik in der deutschen Romantik [1920], in: Ders. Gesammelte Schriften I.I, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 7-123.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte [1940], in: Ders. Gesammelte Schriften I.II, hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 691-704.
- Benjamin, Walter: Karl Kraus [1931], in: Walter Benjamin. Gesammelte Schriften II.I., hg. von Rolf Tiedemann und Hermann Schweppenhäuser, Frankfurt am Main 1991, S. 334-367.
- Behler, E.: Ironie, in: Historisches Wörterbuch der Rhetorik, Band 4, hg. von Gerd Ueding, Tübingen 1998, S. 599-623.
- Where Are We Now? - Orientierungen nach der Postmoderne, hg. von Sebastian Berlich u.a., Bielefeld 2022.
- Bernbach, Udo: Der Wahn des Gesamtkunstwerks. Richard Wagners politisch-ästhetische Utopie, 2. Auflage Stuttgart 2004.
- Bernbach, Udo: Wagners politisch-ästhetische Utopie und ihre Interpretation, in: Aus Politik und Zeitgeschichte 63, 2013, H. 21-23, S. 8-15.
- Braun, Bernhard: Geschichte der Kunstphilosophie und Ästhetik. Band 3, Darmstadt 2019.

- Bruhn, Joachim: Echtzeit des Kapitals, Gewalt des Souveräns. Deutschlands Zukunft in der Krise, in: Ders.: Was deutsch ist. Zur kritischen Theorie der Nation, Freiburg/Wien 2. Auflage 2019, S. 197-245.
- Busch, Ulrich: Streit ums Geld: die geldtheoretische Kontroverse zwischen Marx und Proudhon, in: Berliner Debatte Initial, 29, H. 2, 2018, S. 30-42.
- Cosimo Schmidt, Mario: Das ‚offene Kunstwerk‘ und dessen Apologie, in: Offenheitsästhetik. Gründe und Abgründe, hg. von Gesa Foken und Marthe Krüger, Wiesbaden 2021, S. 91-117.
- Degner, Uta: Eine unmögliche Ästhetik – Elfriede Jelinek im literarischen Feld, Wien/Köln 2022.
- Degner, Uta/Gürtler, Christa: Provokationen der Kunst – Provokationen als Kunst. Einleitung, in: Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst, hg. von Dies., Berlin/Boston 2021.
- De Man, Paul: The Concept of Irony [1977], in: Ders.: Aesthetic Ideology, hg. von Andrzej Warminski, Minnesota 1997.
- Dröscher-Teile, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek, Paderborn 2018.
- Die Nestbesmutzerin: Jelinek & Österreich, hg. von Pia Janke, Salzburg 2002.
- Enzensberger, Hans Magnus: Die Aporien der Avantgarde, in: Merkur 16, 1962, H. 5, S. 401-424.
- Greenberg, Clement: Avant-Garde and Kitsch [1939], in: Ders.: Art and Culture. Critical Essays, Boston 1961, S. 3-22.
- E. Jirku, Brigitte: Rein Gold; Das schweigende Mädchen, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 254-257.
- Eco, Umberto: Postmodernismus, Ironie und Vergnügen, in: Wege aus der Moderne, S. 75-79.
- Elbe, Ingo: Marx im Westen. Die neue Marx-Lektüre in der Bundesrepublik seit 1965, 2. Korrigierte Auflage Berlin 2010.
- Elbe, Ingo: Die falsche Versöhnung von Subjekt und Objekt. Hans-Georg Gadammers Hermeneutik zwischen Heideggerscher Provinz und postmodernem Historyland, in: Ders.: Gestalten der Gegenaufklärung. Untersuchungen zu Konservatismus, politischen Existentialismus und Postmoderne, 2. Auflage Würzburg 2021, S. 112-144.

- Engels, Friedrich: Die Lage der arbeitenden Klasse in England [1844], in: MEW, Band 2, Berlin 1972, S. 225-556.
- Ernst, Thomas: Ein Nobelpreis für die Subversion? Aporien der Subversion im Theater Elfriede Jelineks, in: Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? Hg. von Inge Arteel und Heidy M. Müller, Brüssel 2008, S. 113-129.
- Ernst, Thomas: Literatur und Subversion. Politisches Schreiben in der Gegenwart, Bielefeld 2013.
- Graeber, David: Schulden. Die ersten 5000 Jahre, übersetzt von Ursel Schäfer/Hans Freundl/Stephan Gebauer, Stuttgart 2012.
- Habermas, Jürgen: Die Moderne – ein unvollendetes Projekt [1980], in: Wege aus der Moderne Schlüsseltexte der Postmoderne-Diskussion, hg. von Wolfgang Welsch, Berlin 1994, S. 177-193.
- Habermas, Jürgen: Der philosophische Diskurs der Moderne. Zwölf Vorlesungen, Frankfurt am Main 1988.
- Hansen-Löve, Aage: Der russische Formalismus. Methodologische Rekonstruktion seiner Entwicklung aus dem Prinzip der Verfremdung [1978], 2. Auflage Wien 1996.
- Hansen-Löve, Aage: Zur Poetik des Minimalismus in der russischen Dichtung des Absurden, in: Minimalismus. Zwischen Leere und Exzeß, hg. von Mirjam Goller und Georg Witte, Wien/München 2001, S. 133-186.
- Hansen-Löve, Aage: Vom Rußland-Komplex zum Medium des Verdachts. Zur Kunst- zur Kulturökonomie bei Boris Groys, in: Intermedium Literatur. Beiträge zu einer Medientheorie der Literaturwissenschaft, hg. von Roger Lüdeke und Erika Greber, Göttingen 2004, S. 143-170.
- Hansen-Löve, Aage: Der Schein trügt. Kunstlügen und Lügenkünste: Dissimulationen, in: Wiener Slawistischer Almanach 78, 2010, S. 109-134.
- Hansen-Löve, Aage: MIMESIS – MIMIKRY – MNEMOSYNE: Vladimir Nabokovs Bioästhetik, in: Poetica 43, 2011, H. 3-4, S. 355-389.
- Hansen-Löve, Aage: Schwangere Musen – Rebellische Helden, Paderborn 2019.
- Hanuschek, Sven: Satire, in: Handbuch der literarischen Gattungen, hg. von Dieter Lamping u.a., Stuttgart 2009, S. 652-662.
- Hayek, Friedrich A.: The Consitution of Liberty, Chicago 1960.
- Hayer, Björn: Musik, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 404-410, hier S. 406; vgl. Schöblier Franziska: Die Kontrakte des Kaufmanns; Rein Gold, in: Jelinek-Handbuch [2013], S. 198-203.

- Heeg, Günter/Schnabel, Stefan/KD Wolf: Kinder der Nibelungen [2007], in: Kinder der Nibelungen. Klaus Heinrich und Heiner Müller im Gespräch, hg. von Günther Heeg, Stefan Schnabel und KD Wolf, Frankfurt am Main 2017, S. 7-17.
- Hegel, G. W. Friedrich: Phänomenologie des Geistes, in: Ders.: Werke, Band 3, hg. von Eva Moldenhauer und Karl Markus Michael, Frankfurt am Main 1986.
- Heidegger, Gerald: „Schmuggeln uns in eine neue Zeit hinein“, in: orf.at, 2016. URL: <https://news2.orf.at/stories/2362247/2362492/>. (10.10.2024).
- Heinrich, Klaus: Sucht und Sog. Zur Analyse einer aktuellen gesellschaftlichen Bewegungsform (1993), in: Ders.: Reden und kleine Schriften I, anfangen mit freud, 2. Auflage Wien/Freiburg 2020, S. 39-61.
- Heinrich, Michael: Monetäre Werttheorie Geld und Krise bei Marx, in: PROKLA. Zeitschrift für Kritische Sozialwissenschaft 31, Nr. 123, 2001, S. 151–176.
- Heinrich, Michael: Karl Marx und die Geburt der modernen Gesellschaft. Band 1, Biographie und Werkentwicklung, Band 1: 1818-1841, Berlin 2018.
- Hoffmeister, Donna: Access Routes Into Postmodernism. Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei und Wolfgruber, in: Modern Austrian Literature 20, 1987, H. 2, S. 97-130.
- Horkheimer, Max: Zur Kritik der instrumentellen Vernunft [1947], in: Ders. Gesammelte Schriften, Band 6, hg. von Alfred Schmidt, Frankfurt am Main 1991, S. 21-165.
- Hutcheon, Linda: Irony's edge. The theory and politics of irony, London 1994.
- Hühn, Lore: Ironie und Dialektik. Zur Kritik der Romantik bei Kierkegaard und Hegel, in: Kierkegaard Studies Yearbook, 2009, S. 17-40.
- Jappe, Anselm: The Writing on the Wall, On the Decomposition of Capitalism and Its Critics, Winchester/Washington 2017.
- Janke, Pia/Kaplan, Stefanie: Politisches und feministisches Engagement, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr, 2. Auflage Stuttgart 2024, S. 12-25.
- Janke, Pia: Reizfigur Elfriede Jelinek: „Die Nestbeschmutzerin“, in: derstandard.at, 2004. URL: <https://www.derstandard.at/story/1820271/breizfigurb-elfriede-jelinek-die-nestbeschmutzerin>. (10.10.2024).
- Jürs-Munby, Karen: Gedanken zum Ernst der Komik in Jelinek-Inszenierungen, in: Forschungsplattform Elfriede Jelinek, 2019. URL: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Komik_-_J%C3%BCrs-Munby-Beitrag.pdf. (10.10.2024).

- Kallin, Britta: Intertextualities in Elfriede Jelinek's *Rein Gold*: Ein Bühnenssay, in: *Seminar: A Journal of Germanic Studies* 57, 2021, H. 2, S. 114-133.
- Keck, Annette/Dietmar, Schmidt: Vorwort, in: *Auto(r)erotik. Gegenstandslose Liebe als literarisches Projekt*, hg. von Dies., Berlin 1994, S. 9-13.
- Kierkegaard, Sören: Über den Begriff der Ironie. Mit ständiger Rücksicht auf Sokrates [1841], in: Ders. *Gesammelte Werke und Tagebücher*. Band 21. Über den Begriff der Ironie, 31. Abteilung, übers. Emanuel Hirsch, Simmerath 2004.
- Kleesattel, Ines: Form und Inhalt in kritischer Konstellation. Zum Verhältnis von Material, Fortschritt und thematischen Inhalten in der (Gegenwarts-) Kunst, in: *Ästhetische Aufklärung. Kunst und Kritik in der Theorie Theodor W. Adornos*, hg. von Marc Grimm und Martin Niederauer, Weinheim 2016, S. 70-89.
- Kleesattel, Ines: Ästhetische Distanz. Kritik des unverständlichen Kunstwerks, in: Pierre Bourdieu und Jacques Rancière. *Emanzipatorische Praxis denken*, hg. von Jens Kastner und Ruth Sonderegger, Wien 2014, S. 63-93.
- Komik und Subversion – Ideologiekritische Strategien, hg. von Pia Janke und Christian Schenkermayr, Wien 2019.
- Kraus, Karl: Die Sprache [1937], in: Ders.: *Schriften in zwölf Bänden*, Band 7, hg. von Christian Wagenknecht, Frankfurt am Main 1987
- Lukács, György: Richard Wagner as a “True Socialist” [1937], in: marxists.org. URL: <https://www.marxists.org/archive/lukacs/works/1937/richard-wagner.htm-> (10.10.2024).
- Lohoff, Ernst: Die allgemeine Ware und ihre Mysterien. Zur Bedeutung des Geldes in der Kritik der politischen Ökonomie, in: *krisis. Kritik der Warengesellschaft*, 2018, H. 2, S. 5-56.
- Lohoff, Ernst/Tränkle, Norbert: *Die große Entwertung. Warum Spekulation und Staatsverschuldung nicht die Ursache der Krise sind*, Münster 2012.
- Marx, Karl: Einleitung zur Kritik der hegelschen Rechtsphilosophie [1844], in: MEW, Band 1, Berlin 1976, S. 378-391.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Manifest der kommunistischen Partei, in: MEW, Band 4, Berlin 1974, S. 458-572.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Vorwort zur deutschen Ausgabe von 1872, in: MEW, Band 4, Berlin 1974, S. 573-574.
- Marx, Karl: *Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie*, in: MEW, Band 23, Berlin 1962.

- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, zweiter Band, Der Zirkulationsprozeß des Kapitals, in: MEW, Band 24, Berlin 1963.
- Marx, Karl/Engels, Friedrich: Das Kapital. Kritik der politischen Ökonomie, Dritter Band, Buch III: Der Gesamtprozeß der kapitalistischen Produktion, in: MEW, Band 25, Berlin 1964.
- Marx, Karl: Marx an Engels, 18. Juni 1862, in: MEW 30, Berlin 1974, S. 248-249.
- Marx, Karl: Auszüge aus James Mills Buch „Elemens deconomie politique“ [1844], in: MEW, Band 40, Berlin 1968, S. 445-463.
- Marx, Karl: Hefte zur epikureischen, stoischen und skeptischen Philosophie. Sechstes Heft, in: MEW, Band 40, Berlin 1968, S. 13-256.
- Marx, Karl: Grundrisse der Kritik der politischen Ökonomie, in: MEW, Band 42, Berlin 1983.
- Mohnkern, Ansgar: Gegen die Erzählung. Melville, Proust und die Algorithmen der Gegenwart, Wien/Berlin 2022.
- Meister, Monika: Bezüge zur Theatertradition, in: Jelinek-Handbuch (2024), S. 88-93.
- Nemtsov, Jascha: Richard Wagner und Kapitalismuskritik, 2022, in: dhm.de. URL: <https://www.dhm.de/blog/2022/07/27/richard-wagner-und-kapitalismuskritik/>. (10.10.2024).
- Nübel, Birgit: Robert Musil und die polemische Tradition des 18. Jahrhunderts, in: Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne, hg. von Norbert Christian Wolf und Rosmarie Zeller, S. 14-37.
- Ortlieb, Claus-Peter: Ein Widerspruch von Stoff und Form. Zur Bedeutung der Produktion des relativen Mehrwerts für die finale Krisendynamik, in: Ders.: Zur Kritik des modernen Fetischismus. Die Grenzen des bürgerlichen Denkens, Stuttgart 2019, S. 263-294.
- Pippich, Waltraud von: Ironie in der Antike, in: Im Gewand der Tugend. Grenzfiguren der Aufrichtigkeit, hg. von Simon Bunke und Katerina Michaylova, Würzburg: 2017.
- Pippin, Robert: A Short History of Nonbeing, in: Critical Inquiry 30, 2004, H. 2, S. 424-428.
- Pizer, John: Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek, in: Monatshefte 86, 1994, H. 4, S. 500-513.
- Platon: Apologie des Sokrates, in: Ders. Sämtliche Werke. Band 1, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, hg. von Ursula Wolf, Hamburg 1994, S. 11-44.
- Platon: Symposium, in: Ders. Sämtliche Werke. Band 2, übersetzt von Friedrich Schleiermacher, hg. von Ursula Wolf, S. 37-103.

- Plumpe, Gerhard: Avantgarde. Notizen zum historischen Ort ihrer Programme, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur. Aufbruch ins 20. Jahrhundert. Über Avantgarden, hg. von Heinz Ludwig Arnold, München 2001, S. 7-14.
- Polt-Heinzl, Evelyne: Ökonomie, in: Jelinek-Handbuch [2013], S. 262-266.
- Quintilianus, Marcus Fabius: Institutionis Oratoriae [91], hg. und übers. v. Helmut Rahn, Darmstadt 1975.
- Rakowitz, Nadja: Die Kritik am Zins – eine Sackgasse der Kapitalismuskritik, in: Maulwurfsarbeit. Aufklärung und Debatte, Kritik und Subversion, 2010, S. 17-22.
- Rancière, Jacques: Ist Kunst widerständig, hg. und übersetzt von Frank Ruda und Jan Völker, Berlin 2008.
- Rank, Hainer: Jenseits von Angebot und Nachfrage: Was die Literatur über die Finanzkrise weiß, in: HWWI Policy Paper 81, 2013.
- Rupieper, Hermann-Joseff: Sachsen, in: 1848. Revolution in Deutschland, hg. von Christof Dipper und Ulrich Speck, Frankfurt am Main/Leipzig 1998, S. 69-82.
- Röhl, Bettina: „Endsieg“ – das neue Elfriede Jelinek – Stück gegen Donald Trump, in: dermainstream.com, 2024. URL: <https://dermainstream.com/endsieg-am-deutschen-schauspielhaus-in-hamburg/>. (10.10.2024).
- Shaw, Bernhard: Ein Wagnerbrevier. Kommentar zum Ring des Nibelungen, übersetzt von Siegfried Trebitsch, Berlin 1908.
- Scheit, Gerhard: Kritik des politischen Engagements, Freiburg/Wien 2016.
- Scheit, Gerhard: Nationalsozialismus, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 378-383.
- Schlegel, Friedrich: Lyceum der schönen Künste [1792], in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band 2, hg. von Ernst Behler u.a., München/Paderborn/Wien 1967.
- Schlegel, Friedrich: Philosophische Lehrjahre. 1796-1806, in: Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe, Band. 19., 2 hg. von Ernst Behler u. a., München/Paderborn/Wien, 1971.
- Schmitt, Wolfgang/Schößler, Franziska: Was ist aus der Revolution geworden? Kapitalismuskritik und das intellektuelle Handwerk der Kunst in Elfriede Jelineks Bühnenssay Rein Gold, in: JELINEK[JAHR]BUCH 2013, hg. von Pia Janke, Wien 2013, S. 90-107.
- Schober, Anna: IRONIE, MONTAGE, VERFREMDUNG. Ästhetische Taktiken und die politische Gestalt der Demokratie, Paderborn/München 2009.
- Snell, Bruno: Die Entdeckung des Geistes: Studien zur Entstehung des Europäischen Denkens bei den Griechen, 9. Auflage Göttingen 2009.

- Stapelfeldt, Gerhard: Gesellschaftliche Bedingungen von Erkenntnis und Wissen, in: Erkenntnis und Kritik. Zeitgenössische Positionen, hg. von Devi Dumbadze u. a., Bielefeld 2009, S. 19-41.
- Stapelfeldt, Gerhard: Der Euro. Identität und Krise der Europäischen Union, in: Kritiknetz – Zeitschrift für kritische Theorie der Gesellschaft, 2011. URL: <https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Stapelfeldt%20%20Der%20Euro.pdf>. (10.10.2024).
- Stapelfeldt, Gerhard: Der Geist des Widerspruchs. Studien zur Dialektik, erster Band, Freiburg/Wien 2012.
- Stapelfeldt, Gerhard: Dialektik der Ökonomischen Rationalisierung. Von der Kritischen Theorie zur Kritik der Politischen Ökonomie, in: kritiknetz.de, 2013. URL: https://www.kritiknetz.de/images/stories/texte/Dialektik_der_oekonomischen_Rationalisierung.pdf. (10.10.2024).
- Stapelfeldt, Gerhard: Aufstieg und Fall des Individuums. Kritik der bürgerlichen Anthropologie, Wien/Freiburg 2014.
- Stapelfeldt, Gerhard: Der Geist des Widerspruchs. Studien zur Dialektik. Dritter Band, Erster Teil. Theorie und Praxis, Freiburg/ Wien 2022.
- Stapelfeldt, Gerhard: Der Geist des Widerspruchs. Studien zur Dialektik. Dritter Band, Zweiter Teil, Theorie und Praxis, Wien/Freiburg 2022.
- Sternburg, Judith: Der Hort der Niegelungenen, in: berliner-zeitung.de, 2013. URL: <https://www.berliner-zeitung.de/archiv/elfriede-jelinek-rein-gold-der-hort-der-niegelungenen-li.1015943>. (10.10.2024).
- Stocker, Brigitte: Das satirische Zitat bei Karl Kraus und Elfriede Jelinek, (2014) in: jelinetz. URL: https://jelinetz.com/wp-content/uploads/2014/06/stocker_das_satirische_zitat.pdf. (04.10.2024).
- Sonnemann, Ulrich: Thesen zur Frage der Sprachkritik und sprachlichen Praxis (1977), in: Ders.: Schriften in 10 Bänden, Band 7. Land der Sprachlosigkeit, Deutsche Reflexionen (4), Springer 2020, S. 195-205.
- Stützle, Ingo: Nachtrag zur Graeber-Besprechung, in: stuetzle.cc, 2012. URL: <https://stuetzle.cc/2012/05/28/nachtrag-zur-graeber-besprechung/>. (10.10.2024).
- Sumburane Sophie: Elfriede Jelinek: Rein Gold. Ein Bühnenessay. Verfranzte im Ring-Zyklus, in: Culturmag. Literatur, Musik & Positionen, 2013. URL: <https://culturmag.de/rubriken/buecher/elfriede-jelinek-rein-gold-ein-buehnenessay/75074>. (10.10.2024).

- Szczepaniak, Monika: Essayistische Texte, in: Jelinek-Handbuch [2024], S. 309-322.
- Tränkle, Sebastian: Nichtidentität und Unbegrifflichkeit. Philosophische Sprachkritik nach Adorno und Blumenberg, Frankfurt am Main 2022.
- Vill, Susanne: Mit Worten komponieren als wären es Töne – Zu Elfriede Jelineks Textstrukturen, in: susanne-vill.at, 2017. URL: https://susanne-vill.at/wp-content/uploads/2019/06/Vill-Mit-Worten-komponieren-180917_1.pdf. (10.10.2024).
- Vlastos, Gregory: Socrates. Ironist and moral philosopher, [1991] 3. Auflage Cambridge 2007.
- Vogel, Juliane: Intertextualität, in: Jelinek-Handbuch, hg. von Pia Janke unter Mitarbeit von Christian Schenkermayr und Agnes Zenker, Stuttgart 2013, S. 47-56.
- Voss, Egon: Von *Siegfrieds Tod* zum *Ring des Nibelungen* – Werk und Biographie, in: Richard Wagner. Der Ring des Nibelungen. Ein Bühnenfestspiel für drei Tage und einen Vorabend, hg. von Egon Voss, Stuttgart 2009, S. 433-552.
- Wagner, Richard: Die Revolution, in: Ders.: Gesammelte Schriften und Dichtungen, Band 12, Leipzig 1907, S. 243-247.
- Wagner, Richard: Das Judenthum in der Musik [1850], Leipzig 1869, in: wikisource.org. URL: [https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik_\(1869\)](https://de.wikisource.org/wiki/Das_Judenthum_in_der_Musik_(1869)). (10.10.2024).
- Wagner, Richard: Der Nibelungen-Mythus. Als Entwurf zu einem Drama [1848], in: Gesammelte Schriften und Dichtungen. Zweiter Band, 4. Auflage Leipzig 1907, S. 156-166.
- Weidermann, Volker: Die Unerhörten, in: DIE ZEIT, Nr. 6, 2025, S. 49.
- Weirauch, Sebastian: „Gegen Ironie sind Sie machtlos“. Eine medienkritische Untersuchung von Elfriede Jelineks subversiver Rhetorik, Würzburg 2018.
- Weirauch, Sebastian: Das entfernte Ich: Elfriede Jelineks Erzählperspektive und der Wandel der politischen Gegenwartsliteratur, 2016, in: fpjelinek.univie.ac.at. URL: https://fpjelinek.univie.ac.at/fileadmin/user_upload/proj_ejz/PDF-Downloads/Beitrag_Sebastian_Weirauch.pdf. (10.10.2024).
- Westermann, Hartmut: Ironie, in: Platon Handbuch. Leben – Werk – Wirkung, hg. von Christoph Horn, Jörn Müller und Joachim Söder, 2. Auflage Stuttgart 2017, S. 303-306.

- Wirth, Uwe: Vorbemerkungen zu einer performativen Theorie des Komischen, in: Performativität und Praxis, hg. von Jens Kertscher und Dieter Mersch, München 2003, S. 153-175.
- Wirth, Uwe: Ironie, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 16-21.
- Wischke, Mirko: Heuchelei, Lüge und Ironie. Orte des Bösen bei Kant in der Perspektive von Hegel, in: Hegel-Jahrbuch, 2017, H. 1, S. 258-265.
- Žmegač, Viktor: Montage/Collage, in: Moderne Literatur in Grundbegriffen, hg. von Dieter Borchmeyer und Viktor Žmegac, Berlin 1994, S. 286-292.
- Zymner, Rüdiger: Satire, in: Komik. Ein interdisziplinäres Handbuch, hg. von Uwe Wirth, Stuttgart 2017, S. 21-25.

Abstract

Elfriede Jelineks Schreiben gilt als subversives, mithin politisches und engagiertes Schreiben. Doch wie kann in gesellschaftlichen Verhältnissen engagiert geschrieben werden, in denen jede Möglichkeit eines Widerspruchs gegen diese destruiert scheint? In Verhältnissen also, gegen die der Wunsch nach Veränderung ohnmächtig wie hoffnungslos anrennt und damit selbst widersprüchlich wird. Jelineks Schreiben ist sich diesem Scheitern bewusst und versucht nicht, es zu überwinden, indem es sich diesem abstrakt-moralisierend entgegensetzt. Vielmehr verfährt es dadurch, dass es dieses Scheitern durch die Form des Textkunstwerks vermittelt und damit selbstreflexiv thematisiert und inszeniert. Durch dieses Ausstellen des Widerspruchs zwischen Anspruch und Wirklichkeit gründet das Schreiben in einem „ironischen Trotzdem“ (Sebastian Weirauch). Ironie kann mit Sokrates als eine Form begriffen werden, in der die „Verdopplung der Welt“ (T. W. Adorno), und das heißt Ideologie, wiederum verdoppelt und so gespiegelt wird. Dahingehend ist Ironie eine *negative*, kritische Form, dass sie immanent verfährt. Der subjektive Ausdruck der (ideologischen) Verdopplung: die sich in den Phrasen und dem Bescheidwissen selbstaussprechenden Verhältnisse sind ihr Gegenstand und Material. In dessen Montage soll die Wahrnehmung der LeserInnen irritiert werden. Die Verhältnisse sind aber nicht nur Gegenstand, sondern auch die Bedingung der Ironie beziehungsweise des Wahrnehmungshintergrundes der Ironikerin selbst, die – wie jede/r Kritiker/in – nicht über die Verhältnisse, die sie verändern will, hinaus ist. Indem die Sprache sowohl Gegenstand als auch Bedingung der Ironie ist, ist diese *schwierig*. Und es ist diese *Schwierigkeit des subversiven Schreibens*, die selbst schwierig wird: Die ironische Inszenierung des Widerspruchs zwischen Anspruch und Wirklichkeit droht selbst *noch einmal* schwierig zu werden. Darin droht sie nicht mehr nur selbstreflexiv-irritierender Prozess zu sein, sondern in Identifikation, und das heißt Wiederholung zu kippen. Gradmesser des identifikatorischen Moments ist dabei die Rezeption, die die engagierte Intention partiell fetischisiert und dahingehend das Verhältnis von Material und Gehalt beschneidet.

Exemplarisch liegt die so skizzierte Schwierigkeit in *reinGOLD. ein Bühnenssay* (2013) vor. Hier wird die Schwierigkeit des Schreibens, und das heißt der Zusammenhang von Politik und Kunst in die Konstellation zweier Intertexte gebracht: Richard Wagner und Karl Marx, *Ring* und *Kapital* treten in einen Dialog. Dieser entfaltet sich zwischen der Revolution von 1848 und dem Horizont der Krise von 2008ff, die als Bühne fungiert. So trifft der Zusammenhang von Politik und Kunst auf den von *Krise und Kritik*.