

literatur für leser:innen

23

46. Jahrgang

1

Lesen (in) der Epidemie

Herausgegeben von
Martina Wagner-Egelhaaf

Mit Beiträgen von Pia Doering,
Martina Wagner-Egelhaaf, Nikola Roßbach,
Florian Klaeger, Isabelle Stauffer,
Cristine Huck, Silke Horstkotte
und Irene Husser



PETER LANG

Inhaltsverzeichnis

Martina Wagner-Egelhaaf

Einführung: Lesen (in) der Pandemie _____ 1

Pia Doering / Martina Wagner-Egelhaaf

Lektüre in Zeiten von Pest und Corona: das Beispiel des *Decameron* _____ 9

Nikola Roßbach

Loimologia. Literatur der Krise am Beispiel
von Magdeburger Pestschriften von 1681/82 _____ 25

Florian Klaeger

Quarantines: Framing Romantic Narratives of Extinction
and Epidemic Experience _____ 43

Isabelle Stauffer

Lesen über Epidemie, Despotie und Rassismus bei Friedrich Dürrenmatt _____ 61

Cristine Huck

„Ein klares Bild der Lage“ – Literatur als Krisenbewältigung
am Beispiel von Lola Rands Coronaroman *Die Krone der Schöpfung* _____ 71

Silke Horstkotte

Long Covid-Literatur: Pandemisches Erzählen
bei Katharina Hacker und Mareike Fallwickl _____ 81

Irene Husser

„wütend sind derzeit alle“ – Verschwörungserzählungen und Medienkritik
in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021) _____ 99

literatur für leser:innen

ISSN 0343-1657 eISSN 2364-7183
herausgegeben von: Keith Bullivant, Ingo Cornils, Serena Grazzini, Carsten Jakobi, Frederike Middelhoff, Bernhard Spies, Barbara Thums, Christine Waldschmidt, Sabine Wilke
Peer Review: literatur für leser:innen ist peer reviewed. Alle bei der Redaktion eingehenden Beiträge werden anonymisiert an alle Herausgeber:innen weitergegeben und von allen begutachtet. Jede:r Herausgeber:in hat ein Vetorecht.
Verlag und Anzeigenverwaltung: Peter Lang GmbH, Internationaler Verlag der Wissenschaften, Gontardstraße 11, 10178 Berlin
Telefon: +49 (0) 30 232 567 900, Telefax +49 (0) 30 232 567 902
Redaktion der englischsprachigen Beiträge: Dr. Sabine Wilke, Professor of German, Dept. of Germanics, Box 353130, University of Washington, Seattle, WA 98195, USA
wilke@u.washington.edu
Redaktion der deutschsprachigen Beiträge: Dr. Ingo Cornils, Professor of German Studies, School of Languages, Cultures and Societies, University of Leeds, Leeds LS2 9JT, UK
i.cornils@leeds.ac.uk
Erscheinungsweise: 3mal jährlich
(März/Juli/November)
Bezugsbedingungen: Jahresabonnement EUR 76,00; Jahresabonnement für Studenten EUR 34,00. Alle Preise verstehen sich zuzüglich Porto und Verpackung. Abonnements können mit einer Frist von 8 Wochen zum Jahresende gekündigt werden. Alle Beiträge sind urheberrechtlich geschützt. Übersetzung, Nachdruck, Vervielfältigung auf photomechanischem oder ähnlichem Wege, Vortrag, Funk- und Fernsehendung sowie Speicherung in Datenverarbeitungsanlagen – auch auszugsweise – bleiben vorbehalten.

PETER LANG



Die Online-Ausgabe dieser Publikation ist Open Access verfügbar und im Rahmen der Creative Commons Lizenz CC-BY 4.0 wiederverwendbar. <https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>

„wütend sind derzeit alle“ – Verschwörungserzählungen und Medienkritik in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021)

Abstract

Der Beitrag untersucht Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit den medialen Corona-Diskursen, vor allem des konspirativen Typus, in ihrem Stück *Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!* (2021). Es soll gezeigt werden, dass in Jelineks Theatertext zum einen nach den Ursachen für die Konjunktur von Verschwörungserzählungen gefragt und dabei eine epistemische Verunsicherung ausgemacht wird, zum anderen die Möglichkeiten literarischen Engagements im Umgang mit postfaktischen Populismen ergründet werden. Dabei bringt der Text (historische) Abgrenzungsschwierigkeiten der Literatur gegenüber konspirativer Rede zum Ausdruck, um diese auf die Ästhetik der Geheimnislosigkeit sowie die Kritik an den medialen Bedingungen des Pandemie-Diskurses zu verpflichten.

Keywords: Jelinek, Elfriede; Verschwörung, Populismus, Theater, Pandemie

I.

„Die Krankheit weist über sich hinaus [...], sie verweist auf etwas anderes“,¹ heißt es in Elfriede Jelineks *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* (2021) über das epistemische Unbehagen, das Seuchen heute noch auslösen. In traditionell religiösen Gesellschaften galten diese vor allem als Ausdruck göttlichen Missfallens.² Danach reagiert Gott nachträglich auf menschliches Fehlverhalten und Versagen, indem er eine Gemeinschaft mit Tod und Krankheit bestraft. Gleichermaßen interessieren sich säkulare Gesellschaften für den Aussagewert epi- und pandemischer Zustände, folgen dabei allerdings gewöhnlich einer Signifikationslogik³ und eruieren Effekte der Sichtbarmachung dessen, was immer schon da war, jedoch nicht genügend wahrgenommen oder verdrängt worden ist. So ist auch die Corona-Pandemie als Brennglas für gesellschaftliche (Fehl-)Entwicklungen rezipiert worden: Diese habe die Vulnerabilität spätmoderner Gesellschaften sowie der globalen Infrastruktur bloßgelegt, den gesellschaftlichen Zusammenhalt oder auch Zwiespalt unter Beweis gestellt, das gestörte Verhältnis des Menschen zur Natur vor Augen geführt usw.

1 Elfriede Jelinek: *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* In: *Theater heute. Das Stück*. August/September 2021, S. 1–23, hier S. 10 (im Folgenden mit der Sigle ‚L‘ und entsprechenden Seitenzahlangaben im Text referenziert).

2 Vgl. den Beitrag von Nikola Roßbach in diesem Themenheft.

3 Philipp Sarasin: Virus. In: *Glossar der Gegenwart*. Hrsg. von Ulrich Bröckling/Susanne Krasmann/Thomas Lemke. Frankfurt/M. 2004, S. 285–292, hier 289: „Als sinnloser oder gar bösartiger Code spielen sie [die Viren] gleichsam unterhalb der Ebene ihrer möglichen ‚Bedeutung‘ beziehungsweise Effekte zugleich immer auch die Rolle eines gauklerischen Signifikanten von Kontakt überhaupt, der sich parasitär an die Rückseite der weltweiten Kommunikations- und Austauschprozesse anhängt, um durch seinen Unsinn deren ‚Sinn‘ zu bezeugen.“

In diesem Sinne sind auch Verschwörungserzählungen,⁴ die im Zuge der Corona-Pandemie verstärkt in den Fokus der gesellschaftlich-medialen Aufmerksamkeit gerückt sind, davon getrieben, dem Sinn der Seuche nachzuspüren, wobei diese sich auf das religiöse Argumentationsmuster zurückziehen: Die Krankheit folgt hier wie dort einem ‚höheren‘ Zweck – nur dass als deren Ursprung nicht Gott, sondern weltliche, im Geheimen agierende Instanzen ausgemacht werden. Verschwörungserzählungen sind damit als Relikte religiösen Denkens in der (Post-)Moderne einzustufen – wobei die Antworten auf die Sinnfrage nicht nur wirklichkeitsfern und absurd ausfallen, sondern auch Ressentiments wie rechte Feindbilder bedienen. Öffentlicher Konsens ist dementsprechend, dass Verschwörungserzählungen als Angriff auf die demokratisch-liberale Werteordnung ernst zu nehmen sind und es dagegen engagiert einzutreten gilt. Doch müsste man im Kampf gegen totalitäre Ideologien und rechtspopulistische Propaganda, wie sie in Verschwörungserzählungen verbreitet werden, nicht noch mehr Weitblick an den Tag legen?

Warum sind so viele Menschen besessen von Verschwörungstheorien? Gute Frage! Aber ebenso interessant ist doch die Frage: Warum sind so viele Menschen besessen von Menschen, die besessen sind von Verschwörungstheorien? Anders gefragt: Warum lieben sie es, Verschwörungstheoretiker zu hassen?⁵

fragt sich der Filmkritiker Wolfgang M. Schmitt in seiner Besprechung der deutschen Filmkomödie *Die Känguru-Verschwörung* (2022). Die enorme mediale Aufmerksamkeit, die Anhänger:innen von Verschwörungserzählungen in der Corona-Pandemie zuteilgeworden ist, ist nach Schmitt nicht hinreichend mit einer aufklärerischen Absicht zu erklären. Auch wo es gelingt, die Verschwörungserzählungen ihres antidemokratischen, minderheitenfeindlichen und oft antisemitischen *Gehalts* zu überführen, verfehlen doch mediale Aufbereitungsformen dieses Phänomens in vielen Fällen (so etwa in dem oben genannten Film) ihren aufklärerischen Zweck: Wenn sich darauf beschränkt wird, Verschwörungserzählungen der Lächerlichkeit preiszugeben, will man „eigentlich gar nichts verstehen. Man will sich ein bisschen lustig machen und man möchte sich abgrenzen.“⁶ Wer der Faszinationskraft von Verschwörungserzählungen auf den Grund gehen, die beiderseitige Obsession damit als Krisenerscheinung in den Blick bekommen möchte, muss sowohl die psycho-soziale Funktion des konspirativen Denkens ergründen als auch nach dem Distinktionswert des Diskurses über Verschwörungserzählungen für die bürgerliche Selbstkonstitution fragen.

Auch im Zentrum von Elfriede Jelineks literarischem Beitrag zur Corona-Pandemie *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* steht die Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen. In dieser Themenwahl zeigt sich Jelinek wiederholt als eine Autorin, die ihr theatrales Schaffen auf Zeitnähe und Gegenwartsbezug verpflichtet und dabei (rechts-)populistische Tendenzen zum Angelpunkt ihrer kritischen Zeitgenossenschaft wählt.

4 Zur narrativen Dimension von Verschwörungstheorien vgl. Nicola Gess: *Halbwahrheiten. Zur Manipulation von Wirklichkeit*. Berlin 2021 (= Fröhliche Wissenschaft, Bd. 174), S. 31–48; Christian Sieg: *Verschwörungstheorien als Erzählungen*. In: Religion und Politik. Exzellenzcluster WWU Münster, https://www.uni-muenster.de/Religion-und-Politik/aktuelles/schwerpunkte/epidemien/05_thema_verschwoerung.html (29.03.2023).

5 Wolfgang M. Schmitt: *Filmanalyse: Warum wir von Querdenkern besessen sind: Die Känguru-Verschwörung. Kritik und Analyse*. Deutschland 2022, 00:00:16. <https://www.youtube.com/watch?v=L6fYe-pYxjQ> (29.03.2023).

6 Ebd.

Was Jelineks „Corona-Bilanz-Stück“⁷ so wertvoll für die aktuellen gesellschaftspolitischen Debatten sowie für das Verständnis gesellschaftlicher Machtdynamiken in der pandemischen Ausnahmesituation macht, ist zum einen das Interesse des Textes am Status von Verschwörungserzählungen als Krisenbewältigungsstrategie, sind zum anderen die darin artikulierten Abgrenzungsschwierigkeiten der Literatur gegenüber konspirativer Rede. Literatur wird nicht vorbehaltlos zum Ort einer (ideologie-)kritischen Weltsicht erklärt, vielmehr ringt der Theatertext um seine Position im medialen Corona-Diskurs und reflektiert die Funktion der Literatur im Ausnahmezustand.

II.

Bereits der Titel des Theatertextes macht deutlich, dass im Fokus von Jelineks Auseinandersetzung mit der Corona-Pandemie das mediale „Gerede“ über den Virus steht, das unlängst zu „Lärm geworden“ (L 3) ist. Zu Wort kommen Stimmen von Corona-Leugner:innen und Verschwörungstheoretiker:innen, vereinzelt auch Warner:innen und Moderator:innen, die amalgamiert zu einem Redefluss den Eindruck eines selbstgefälligen, um sich selbst kreisenden Sprechens erzeugen. In diesem Echoraum werden keine textseitig verifizierten Aussagen getroffen; entgegengehalten wird den Behauptungen kein Faktenwissen, vielmehr setzt Jelinek in gewohnter Manier ein Sprechen in Szene, das seine Voraussetzungen, Vorannahmen und Beweggründe flächenartig ausbreitet und so sich selbst überführt: „Meine Texte haben dieses Geheimnis nicht. Es ist schwierig zu erklären: Sie sprechen sogar das, was sonst nicht gesprochen wird, auch noch aus. Der Subtext wird mitgesprochen.“⁸ Dabei wird auch deutlich, warum der Text keine Strategie der Falsifizierung verfolgt: Jelinek zeigt den verschwörungstheoretischen Diskurs als ein postsäkulares Glaubenssystem, dem es nicht durch Logik beizukommen gilt, weil dieses seine Wirk- und Überzeugungskraft aus der Befriedigung psycho-emotionaler und existentiell-metaphysischer Bedürfnisse sowie der Kompensation einer epistemischen Unsicherheit bezieht:

Es kann nicht wahr sein, daß wir krank sind. Es muß etwas dahinterstecken. Es muß jemand dahinterstecken, der uns vom Platz verweist, wenn wir die Maske nicht aufgesetzt haben. Wir sollen zu Hause bleiben, aber da war etwas, da war doch etwas. Eine Art der Verweisung von etwas auf etwas, das sich in der Krankheit jedoch gar nicht zeigt, sondern nur etwas darstellt, auf etwas verweist, das wir nicht sehen, sind wir es etwa selbst? (L 10)

Im Verschwörungsglauben wird die beunruhigende Kontingenz der Ereignisse getilgt durch die Präsupposition einer geheimen Verschwörung von ökonomischen und politischen Eliten. So bilden die Verschwörungsgläubigen eine hermeneutische Gemeinschaft, die die Wirklichkeit auf verborgene Sinndimensionen ‚abklopft‘. Dabei gibt der Text auch das Selbstbild der Anhänger:innen als – im religiösen Sinne – Kreis von „Auserwählte[n]“ und „Eingeweihte[n]“ (L 5) wieder, die ihren Selbstwert und das damit einhergehende Überlegenheitsgefühl zum einen aus der Exklusivität des

7 Franz Wille: Glotzt nicht so romantisch! In: *Theater heute*. August/September 2021, S. 6–9, hier S. 7.

8 Peter von Becker/Elfriede Jelinek: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz.“ Theater heute-Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Theater heute*. 9/1992, S. 1–9, hier S. 4. Zu Jelineks Schreibverfahren der Fläche und Verflachung vgl. z. B. Thomas Eder/Juliane Vogel (Hrsg.): *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. München 2010; Christina Schmidt: SPRECHEN SEIN. Elfriede Jelineks Theater der Sprachflächen. In: *Sprache im technischen Zeitalter*. 153/2000, S. 65–74.

konspirativen Wissens, zum anderen aus dem Objekt- und Opferstatus beziehen: „Doch kaum rennen wir los, sperren die sperrigen Mächtigen uns wieder ein, damit sie uns in Ruhe auslesen können, so können wir uns wenigstens als Auserlesene fühlen“ (L 14). Die Angst vor der Bedeutungslosigkeit des nicht mehr in einem göttlichen Heilsplan aufgehobenen Individuums wird kompensiert durch die Vorstellung, dass ebendieses Individuum Zielscheibe eines auf ihn zugeschnittenen Verschwörungskomplexes ist: „Uns sagt man nicht, was wir bedeuten? Uns muß man es auch nicht sagen, wir wissen ja, daß da nichts ist“ (L 14).

In der Tradition der Verlach- und Boulevardkomödie wird die Verschwörungsgemeinschaft in ihrer Lächerlichkeit ausgestellt und ihres chauvinistischen Charakters überführt, vor allem, wenn in der zweiten Hälfte des Textes eine Überblendung der konspirativen Rede mit der Kirke-Episode aus Homers *Odyssee* und dem Party-Tourismus in dem Skiort Ischgl, Brutstätte der Corona-Epidemie in Österreich, vorgenommen wird: Die „Verschweinung“⁹ der (vorwiegend männlichen) Partygäste wird enggeführt mit der Verwandlung von Odysseus' Gefährten in Schweine im zehnten Gesang des antiken Versepos, die touristische Ausschweifung in ihrer Vulgarität äquivalent gesetzt mit der Lust an der sprachlich-sozialen Entgleisung und Grenzüberschreitung, der sich die Verschwörungsgemeinschaft vor allem in den sozialen Medien hingibt. Jelineks „Komik der Herabsetzung“¹⁰ der „Feiernden“ und „Empörten“ zu „Vollidioten“¹¹ zielt in aufklärerisch-pädagogischer Tradition auf die Sanktionierung eines sozial unverträglichen Verhaltens; zugleich geht der Text aber auch über diese medial etablierte Strategie der bürgerlichen Öffentlichkeit hinaus und ergründet die Ursachen für die Konjunktur von Verschwörungserzählungen in der Pandemie.

III.

Der Soziologe Leo Löwenthal, dessen Überlegungen auch Schmitt bei seiner Kritik der medialen Auseinandersetzung mit Verschwörungserzählungen fruchtbar macht, erklärt es für notwendig, „bei der Untersuchung jedweder sozialen Bewegung [...] die gesellschaftlich bedingte Unzufriedenheit aufzudecken, an welche das politische Programm appelliert“.¹² Dabei analysiert Löwenthal, dass sich der faschistische Agitator des 20. Jahrhunderts auf einen „Grundzustand des modernen Lebens“ stützen kann: die „Malaise“, worunter eine emotionale Gemengelage aus „Mißtrauen, Abhängigkeit, Ausgeschlossenheit und Enttäuschung“¹³ verstanden wird, die zu einem Unbehagen an der Gegenwart gerinnt. Der *falsche Prophet* richtet sich an diejenigen, die sich als Modernisierungsverlierer:innen wissen, und „verarbeitet und modifiziert“, „kristallisiert und festigt“ ihre negativen Emotionen, indem er u.a. das Gefühl der Auslieferung „dazu nutzt, den Glauben zu nähren, [...] das Objekt einer permanenten

9 Carola Hannusch/Hermann Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter? Im Gespräch mit Regisseur Hermann Schmidt-Rahmer. In: *Programmheft zu Lärm. Blindes sehen. Blinde sehen!* von Elfriede Jelinek. Schauspiel Essen. Spielzeit 2022/23. Unpaginiert.

10 Hans Robert Jauß: Über den Grund des Vergnügens am komischen Helden. In: *Das Komische. Poetik und Hermeneutik VII*. Hrsg. von Wolfgang Preisendanz/Rainer Warning. München 1976, S. 103–132, hier S. 106.

11 Hannusch/Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter?

12 Leo Löwenthal: *Falsche Propheten. Studien zur faschistischen Agitation*. Berlin 2021 [1949], S. 30.

13 Ebd., S. 37.

Verschwörung¹⁴ zu sein. Dabei stellt Löwenthal heraus, dass das Unbehagen, das der populistische Agitator adressiert, keine reine Einbildung darstellt, sondern „nicht ohne objektive Berechtigung [ist] in einer Welt, in der die individuelle Wirkungssphäre immer stärker durch anonyme, soziale Kräfte beschränkt wird. Unsere tägliche Existenz wird in der Tat durch Entwicklungen beeinflusst, deren Ursachen schwer zu begreifen sind“.¹⁵ Dahin gehend argumentiert der Politikwissenschaftlicher Hans J. Lietzmann, dass auch die Mehrheitsgesellschaft im 21. Jahrhundert die „politische und soziale Verunsicherung durchaus in ähnlicher Weise wie der Populismus als Realität erlebt. Sie ist allerdings habituell und mit ihrem sozialen wie kulturellen Kapital darauf besser vorbereitet.“¹⁶ Der populistische Agitator damals wie heute kann dementsprechend seine Überzeugungskraft daraus beziehen, dass er im „Unterschied zu vielen Liberalen [die Malaise nicht] vertuscht und verleugnet“,¹⁷ sondern das Gefühl der Ohnmacht anerkennt, diesbezügliche Ressentiments schürt und auf einen stereotypen Feind lenkt.

In Jelineks Theatertext wird im Sinne Löwenthals der Blick auf ein legitimes Unbehagen gelenkt, das in den Verschwörungserzählungen zum Ausdruck kommt: die Anonymität der Machtverhältnisse, artikuliert in der Paranoia vor „großen Unsichtbaren“ (L 12): „Sie erscheinen nie. Es gibt kaum Bilder von ihnen, so mächtig sind sie, sie haben die Macht, ihre Bilder zu unterdrücken, um uns zu zerstören, die wir die Bilder doch so gern sehen wollen“ (L 22). Ihren Grund hat die Wahrnehmung moderner Machtverhältnisse als unsichtbar und undurchdringlich in der dezentralen, bürokratisierten und zunehmend transnationalen Organisation moderner Gesellschaften, in denen Beziehungen entpersonalisiert und Zuständigkeiten zweifelhaft werden: „Je komplexer also die systemischen Verhältnisse sind und je weniger eindeutig identifizierbare Verantwortliche sichtbar, [...], umso mehr ist die Situation ein Angebot zur Entwicklung einer Verschwörungstheorie.“¹⁸ Demnach sind es „sowohl ungerechte als auch unverständliche Konfigurationen des Politischen, die zu einer Kultur des Verdachts nicht nur im sogenannten ‚Kleinbürgertum‘ führen“.¹⁹

In diesem Zusammenhang wirkt die voranschreitende, durch politische Maßnahmen zur Pandemiebekämpfung (Homeoffice, Homeschooling, Tracingapps) beschleunigte Digitalisierung unterschiedlicher gesellschaftlicher Bereiche wie ein Multiplikator, der ein Ungleichgewicht zwischen der Allgegenwart sozialer Medien und digitaltechnischer Systeme auf der einen Seite und dem Verständnis für die Funktionsweise von Algorithmen sowie für die Verfügung über (Meta-)Daten und Informationen auf der anderen Seite erzeugt. Der digitale Alltag ist maßgeblich bestimmt von einem Nicht-Wissen über die Organisation und gesellschaftspolitische Relevanz der geteilten Daten, dem ein reales Missverhältnis zwischen Datengebenden und datensammelnden,

14 Ebd., S. 45.

15 Ebd., S. 52.

16 Hans J. Lietzmann: „Postfaktischer Populismus“. Das politische Narrativ der Mehrheitsgesellschaft. In: *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Hrsg. von Antonius Weixler u. a. Berlin 2021, S. 83–101, hier S. 95.

17 Löwenthal: *Falsche Propheten*, S. 42.

18 Arno Meteling: Verschwörungstheorien. Zum Imaginären des Verdachts. In: Ders./Lutz Ellrich/Harun Maye: *Die Unsichtbarkeit des Politischen. Theorie und Geschichte medialer Latenz*. Bielefeld 2009, S. 179–212, hier S. 189.

19 Ebd.

privatwirtschaftlichen, politischen und zivilen Akteur:innen entspricht. Diese asymmetrische Machtkonstellation des Digitalen wird bei Jelinek im intertextuellen Bezug auf die Kirke-Episode der *Odyssee* aufgerufen, in der die in Schweine verwandelten, medial enthemmten Gefährten des Odysseus zugleich – so der Jelinek-Regisseur Hermann Rahmer-Schmidt an Adornos und Horkheimers Deutung der Sirenenepisode in der *Dialektik der Aufklärung* anknüpfend – als „Opfer eines Verrats ihres Königs“ gezeichnet werden:

Das Interessante an dieser Parallelsatzung ist ihre Doppeldeutigkeit. Odysseus' Tourismusgefährten begeben sich durchaus lustvoll in ihre Verschweigung – allenfalls behaupten sie, dass eben die Attraktivität der Frauen daran Schuld trage. Andererseits ist das „verschweinte Fußvolk“ durchaus Opfer: Sie werden im übertragenen Sinne gewissermaßen ausgesagt und dann weggeworfen. Jelinek bringt hier wieder den Aspekt der Digitalisierung herein: Wir sind 24/7 angeschlossen an Geräte, die ohne unser Wissen noch unsere marginalste Lebensbewegung aufzeichnen und weiterleiten, und wer von diesem heimlich abgezogenen ‚Lebenssaft‘ dann profitiert, entzieht sich gänzlich unserer Kontrolle. Die Gefährten müssen am Ende resigniert feststellen, dass die *Mächtigen* auf Dauer auch die *Unsichtbaren* sind.²⁰

Die Verschwörungsgemeinschaft kompensiert die Anonymität der Macht in der digitalen Wissens- und Informationsgesellschaft durch deren Personalisierung: Unter Rückgriff auf antisemitische Ressentiments werden George Soros und die Familie Rothschild sowie Bill Gates zu Drahtziehern einer internationalen Corona-Verschwörung erklärt.

Im Kontext von Epidemien und Pandemien wird die strukturelle Unsichtbarkeit der Makroebene komplementiert durch die Unsichtbarkeit der Mikroebene: „Viren waren seither jenes mutmaßliche Gift, das man auch im Mikroskop nicht sieht [...]. Erst um 1900 mehrten sich Hinweise auf zellfreie Erreger von Krankheiten, die sehr viel kleiner als Bakterien sein mussten.“²¹ Dabei bringt Jelineks Theatertext den Widerspruch zum Ausdruck, dass die Verschwörungsgläubigen aus der Unsichtbarkeit des Virus seine Nicht-Existenz ableiten: „Das Virus ist eine Erfindung“ (L 3), die Unsichtbarkeit der Macht hingegen veranlasst zum Fabulieren über die Existenz von im Verborgenen operierenden Geheimgesellschaften. Dieses Missverhältnis bestätigt, dass Verschwörungserzählungen als Metanarrative angelegt sind, in denen nach dem Ende der großen Erzählungen um universalistische Deutungen und Erklärungen einer als kontingent erfahrenen Wirklichkeit gerungen wird.

Jelineks Stück leistet Aufklärungsarbeit, indem es Verschwörungserzählungen als postsäkulare Bewältigungsstrategien kenntlich macht und damit die Notwendigkeit herausstellt, in der Behandlung dieses – für die demokratische Gesellschaft gefährlichen – Symptoms seine Ursachen nicht aus dem Blick zu verlieren. In diesem aufklärerischen Modus nimmt der Text eine analytische Distanz zu seinem Gegenstand ein – dass diese Distanz der Literatur jedoch nicht per se gegeben ist, sondern dezidiert hergestellt und eingeübt werden muss, wird in *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* gleichfalls zum Thema gemacht.

20 Hannusch/Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter?

21 Sarasin: Virus, S. 285.

IV.

Jelineks Theatertext stellt sich nicht nur die Frage, warum Verschwörungserzählungen funktionieren, sondern auch wie sie sprachlich-rhetorisch überzeugen, und macht ein intrikates Ineinander von Obskürität und Perspektivität als zentrales Stilprinzip konspirativer Rede aus: „Komisch, das ist alles so einfach, aber wir verstehen ihn immer noch nicht, je einfacher es wird, desto weniger verstehen wir, weil wir dazu alles verstehen müßten, was es gibt, er versteht es ja auch: alles!, aber wir, wir können das nicht“ (L 4). Zum einen entfalten die Ausführungen des Agitators ein gewisses Maß an Evidenz, weil er „genau das [sagt], was wir immer schon gesagt haben“ (L 5), also bestehende Weltbilder bestätigt;²² zum anderen kalkuliert der konspirative Diskurs eine Unverständlichkeit ein, die durch eine Rhetorik der Implikation und Suggestion erzeugt – „er verlängert das, was er nicht sagt, ins Unendliche, in eine nebelhafte Ferne“ (L 6) – und syntaktisch durch Schachtelstrukturen realisiert wird: „es ist zu lang, es ist ein Schachtelsatz, in dem aber nichts drinnen ist, wer soll das kapieren“ (L 6). Ziel dieser rhetorischen Strategie ist die Affekterregung, die sich dadurch einstellt, dass das perpetuierte Nicht-Verstehen als Kränkung erfahren wird. Zur Folge hat der affektiv deregulierte konspirative Diskurs, so führt Jelineks Text vor Augen, die Erosion einer demokratischen Streitkultur: „Ich muß mich schon wieder so aufregen. Jeder hat etwas andres gesehen, jeder hat etwas andres gehört als ich!, aber daraus entsteht er ja gerade, dieser Lärm, [...]. Alle stehen nun allen gegenüber und schreien sich an, sie schreien sich gegenseitig an“ (L 4 f.).

Dabei fördert Jelineks rhetorische Sektion des konspirativen Diskurses durchaus fragliche Affinitäten zutage: Nicht nur muss die mit Jelineks Texten vertraute Leserin in der Kritik an syntaktischen Schachtelstrukturen eine selbstironische Kommentierung der Autorin erkennen, auch bilden Konzepte des uneigentlichen Sprechens, des Scheins und Sinnentzugs, der Offenheit und Vielstimmigkeit, mit denen der konspirative Diskurs beschrieben wird, zentrale Kategorien der romantisch-idealistischen Autonomieästhetik, die noch in der postmodernen Poetik des Spiels und der Unentscheidbarkeit sedimentieren. Aufgrund dieser Affinitäten steht Arno Meteling der „Akzentuierung einer einzigartigen Offenbarungsfunktion von Literatur“²³ im Kontext von Verschwörungserzählungen kritisch gegenüber:

Die interpretatorische Offenheit und Polysemie postmoderner Literatur, die mitunter auch Elemente der Science Fiction und der Phantastik enthalten kann, weist dabei auf einen Zustand der Komplexität und Unübersichtlichkeit der Gesellschaft oder der Welt hin, das ein Denken der Latenz eher kreativ fortführt, als es in Klarheit aufzulösen.²⁴

Der Vorwurf steht im Raum, dass postmoderne Allegorisierungen der Verschwörung, Intrige und des Rätsels zur epistemischen *Conditio humana* de facto ein paranoides Verhältnis zur Wirklichkeit perpetuieren. Eine historische Perspektive auf das problematische Verhältnis zwischen Literatur und konspirativem (Nicht-)Wissen eröffnet Jan

22 Eva Horn spricht in diesem Zusammenhang auch von „Geschwätz“: „Geschwätz ist, was man hören will, nicht weil es wahr ist, sondern weil es zu den Plänen und Vorstellungen passt, die man ohnehin schon hat. [...] Es erzeugt scheinbare Evidenzen und Eindeutigkeiten, die gerade deshalb so einleuchten, weil sie Erwartungen erfüllen, nicht Tatsachen abbilden.“ Eva Horn: Schweigen, Lügen, Schwätzen. Eine kurze Geschichte der politischen Unwahrheit. In: *Tumult*. 34/2008, S. 112–122, hier S. 120.

23 Meteling: Verschwörungstheorien, S. 207.

24 Ebd., S. 210.

Süselbeck, wenn er auf antisemitische Ressentiments in der romantisch-fantastischen Schauerliteratur hinweist, in der „ein diffuses, oft nur implizit angedeutetes jüdisches Böses“ entworfen wird, „das an allen Nachteilen dieser Entwicklung [gemeint ist der als krisenhaft empfundene Übergang vom Feudalismus zur bürgerlich-kapitalistischen Gesellschaft, l. H.] schuld und dem das ahnungslose Individuum hilflos ausgeliefert sei“.²⁵

Die Literaturwissenschaft hat sich dieser Gemengelage gestellt und Modelle zur Unterscheidung der unterschiedlichen Modi des Erzählens vorgeschlagen,²⁶ diesbezügliche Anstrengungen zeugen desgleichen von Grauzonen, die sich im Rezeptionsmodus einstellen können, dabei jedoch von der ästhetischen Verfasstheit der Texte begünstigt werden. In Jelineks Stücken wird immer wieder die (bisweilen ungewollte) ästhetische Komplizenschaft von Literatur mit Politik, Ökonomie oder Religion zum Thema gemacht, um ausgehend davon Möglichkeiten kritischen Schreibens zu ergründen;²⁷ dahin gehend zeigt sich auch in *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* eine Sensibilität für Abgrenzungsschwierigkeiten einer gerade mit der Postmoderne vertrauten Literatur²⁸ von konspirativen Diskursen. Gleichwohl werden ausgehend von dieser Problematik Möglichkeiten einer ideologiekritischen Literatur performativ ergündet.

V.

Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen! folgt der für Jelineks Schreiben konstitutiven Logik der „Flachheit und Flächigkeit“:²⁹ Der Text präsentiert sich im Druckbild ohne

25 Jan Süselbeck: Unverantwortliches Erzählen. In: *Zeit Online*, 19.02.2021, <https://www.zeit.de/kultur/literatur/2021-02/halbwahrheiten-nicola-gess-verschwörungstheorien-literaturwissenschaft-geschichtenforschung/komplettansicht> (31.03.2023). Vgl. dazu auch Jan Süselbeck: Schöne Augen. Emotionalisierende Figurationen des „Ewigen Juden“ in E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Der Sandmann*. In: *Emotionen und Antisemitismus. Geschichte – Literatur – Theorie*. Hrsg. von Stefanie Schüler-Springorum/dems. Göttingen 2021, S. 42–84. Die Frage, inwiefern Texten, die antijüdische Stereotype aufrufen, auch eine antijüdische Programmatik zugrunde liegt, beschäftigt die Romantik-Forschung wie auch Forschung zu Autoren wie E. T. A. Hoffmann. So etwa argumentiert Nicolas von Passavant gegen diesbezügliche Pauschalisierungen, dass zwar in Hoffmanns Erzählungen wie *Die Brautwahl* „finanzielles Eigennutzdenken als Signum des ‚Jüdischen‘ inszeniert wird“, dies aber als „Kardinalbeweis für eine programmatische Judenfeindlichkeit von Hoffmanns Werk als Ganzem [...] nicht gelten“ kann. Nicolas von Passavant: Zur Frage der Judenfeindlichkeit bei E. T. A. Hoffmann. Eine Lektüre der Erzählungen *Die Brautwahl* und *Die Irrungen/Die Geheimnisse* im Diskurszusammenhang des Preußischen ‚Emanzipationsedikts‘ von 1812. In: *E. T. A. Hoffmann-Jahrbuch*. 29/2021, S. 53–29, hier S. 72 und 76. Während Süselbeck also die Momente des Suggestiven und Diffusen, kurzum die semantische Offenheit romantischer Texte als Problem begreift, sieht Passavant darin eine Komplexität realisiert, wodurch sich die Texte Stereotypisierungen entziehen. Zu fragen wäre, inwiefern diese unterschiedlichen Einschätzungen nicht darauf zurückzuführen sind, dass von unterschiedlichen Rezeptionsgruppen (dem populären, nicht-professionellen Publikum und den ästhetisch gebildeten Leser:innen) ausgegangen wird.

26 Vgl. z. B. Christian Klein/Matías Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hrsg. von dens. Stuttgart 2009, S. 1–13. Im Anschluss an Klein und Martínez definiert Nicola Gess postfaktische Erzählungen als „faktuale Erzählungen mit realen und fiktiven Inhalten, die jedoch nicht als solche (d. h. als fiktiv) ausgewiesen werden“. Nicola Gess: Versuch über die Halbwahrheit. In: *Postfaktisches Erzählen? Post-Truth – Fake News – Narration*. Hrsg. von Antonius Weixler u. a. Berlin 2021, S. 23–43, hier S. 30.

27 Vgl. vor allem das Kapitel VI in Irene Husser: *Elfriede Jelineks Theater des (Post-)Politischen. Agonistik der Gegenwartsliteratur*. Berlin, Boston 2023, S. 166–204.

28 So ist in diesem Zusammenhang daran zu erinnern, dass Jelinek Thomas Pynchons mit Motiven aus der Mythologie, Kabbala, Astrologie und anderen esoterischen Geheimwissenschaften bespickten Roman *Gravity's Rainbow* (1973) ins Deutsche übersetzt (1981) hat.

29 Juliane Vogel: „Ich möchte seicht sein.“ Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks. In: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Thomas Eder/ders. München 2010, S. 9–18, hier S. 9.

Regieanweisungen, Szeneneinteilungen und Figurenrede als (Ober-)Fläche die mit der Unterteilung des Textes in drei Kapitel vereinzelt Schnitt- und Nahtstellen aufweist, welche das Kompositionsprinzip der Montage anschaulich machen. Im Modus der „Gleichgültigkeit“ werden Zitate von Heidegger und Homer, also von Gewährsmännern der Hochkultur, überblendet mit Versatzstücken medialer, konspirativer Rede, wobei dieser „egalisierte Text [...] einer Erschließung durch introspektive Methoden unzugänglich [ist], sowie er abwehrt, was innen oder dahinter zu liegen scheint“.³⁰ An die Stelle von Figuren treten bei Jelinek wieder Sprachflächen: entpersonalisierte Rede, die das Modell kollektiver Autorschaft im konspirativen Diskurs abbildet: „Die *prosumer* der Halbwahrheiten verstecken sich hinter einem Kollektiv, in dessen Produktionsprozess sie sich eingliedern.“³¹

In der Forschung ist Jelineks Ästhetik der (Ober-)Fläche als kritische Auseinandersetzung mit dem dramatischen Repräsentations- und Illusionstheater,³² als Einlassung auf populär- und massenkulturelle Verfahren, die einer avantgardistischen Logik des Intramedialen folgt,³³ oder auch als Schreibweise des Postpolitischen³⁴ gelesen worden; im Kontext von *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* werden diese Bedeutungsdimensionen aufgerufen, in der literarischen Auseinandersetzung mit dem konspirativen Diskurs zugleich jedoch neu konturiert. Jelineks Ausweisung ihres ‚flächigen‘ Schreibens als geheimnislos bzw. Geheimnisse preisgebend und die Dimension des Subtextes tilgend erscheint in der Beschäftigung mit Literaturen der Verschwörung als eine Selbstverpflichtung auf Durchsichtigkeit und Präsenz. Einer konspirativen Ästhetik der Verrätselung und Sinnsuggestion via Sinnentzug stellt Jelinek das Programm der Zeichenproliferation entgegen: Weil die Stimmen der Verschwörungsgläubigen die Bedingungen ihrer Rede immer schon mitsprechen, erzeugen die Texte statt einem Zuwenig ein Zuviel an Information und Kontext; der Sinn des konspirativen Diskurses muss nicht erst tiefenhermeneutisch erschlossen werden, sondern ergibt sich aus dem Zeichenüberschuss. Dieser ist das Ergebnis eines selbstreferentiellen, der Klanglichkeit des Sprachmaterials folgenden Sprechens, das die Selbstbezüglichkeit des Verschwörungsdiskurses, seinen selbstsuggestiven und selbstvergewissernden Charakter ausstellt. Der Text kommentiert, dass am Grunde des allkonnektiven Bedeutungswahns die Sorge um die eigene Bedeutungslosigkeit und Prekarisierung steht. In *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* werden keine Geheimnisse (re-)produziert, die Verflachungsstrategie folgt vielmehr einem „Kalkül der Simplifikation“³⁵ und sorgt dafür, dass die Verschwörungserzählung als „Gerede“ (4) zutage tritt, in dem ein Unbehagen artikuliert wird.

30 Ebd., S. 12.

31 Gess: *Halbwahrheiten*, S. 45.

32 Vgl. z. B. Evelyn Annuß: Flache Figuren – Kollektive Körper. In: *Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek*. Hrsg. von Thomas Eder/Juliane Vogel. München 2010, S. 49–69.

33 Vgl. Uta Degner: Eine neue Vorstellung von Kunst. Intermediale Usurpationen bei Bertolt Brecht und Elfriede Jelinek. In: *Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität*. Hrsg. von ders./Norbert Christian Wolf. Bielefeld 1010, S. 57–75; Heribert Tommek: *Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000*. Berlin u. a. 2015, S. 431–561.

34 Vgl. Husser: *Elfriede Jelineks Theater des (Post-)Politischen*, S. 75–83.

35 Vogel: Flächenkonzepte in Texten Elfriede Jelineks, S. 12.

Jelinek nimmt Abstand von einer Literatur des Geheimnisses und des Arkanen, verfolgt in ihrem Stück aber auch keine Strategie des Faktizismus. Nicht nur blendet das faktizistische Engagement den postsäkularen Status von Verschwörungserzählungen aus und geht ihnen „insofern auf den Leim, als man ihre Suggestion, es ginge tatsächlich um empirische Evidenz, ernst nimmt“,³⁶ auch entpolitisiert dieses nach Lietzman den diskursiven Raum: In der „narrativen Überbetonung des ‚Faktischen‘“ wird die „Welt der politischen Kontingenz und transnationalen Unübersichtlichkeit [...] zu einer Arena der Alternativlosigkeit“,³⁷ Politik zu einer objektiv-technokratischen Angelegenheit erklärt, in der Alterisierung der als „postfaktisch“ und „populistisch“ identifizierten Gruppe ein inhaltlicher Dialog verweigert.³⁸ Dementsprechend besteht die größte Herausforderung der Ideologiekritik in der Postmoderne, so führt Gess im Anschluss an Adorno aus, darin, Wahrheit in Beziehung zur Macht zu denken, ohne sie dabei zu einem bloßen Machteffekt zu degradieren und damit einem erkenntnistheoretischen Relativismus, wie er sich in Verschwörungserzählungen kundtut, das Wort zu reden.³⁹

Auch wenn in *Lärm. Blindes Sehen. Blinde sehen!* kein faktizistischer Standpunkt gegen den postfaktischen Populismus der Verschwörungsgläubigen eingenommen, der konspirative Diskurs keinem Faktencheck unterzogen wird, wird die Möglichkeit der Wahrheitsfindung nicht per se für obsolet erklärt. Vielmehr richtet der Text den Blick auf die medialen Bedingungen der Wahrheitsproduktion und überführt diese ihrer Unzulänglichkeit. Am Anfang des Textes gibt sich das Autorinnen-Ich als Medienkonsumentin zu erkennen und formuliert dabei die Unmöglichkeit, bei der Wiedergabe des medialen Pandemie-Diskurses zwischen ‚ursprünglicher‘, durch Erfahrung verbürgter und reproduzierter Rede zu unterscheiden:

Hören Sie mir beim Nachreden zu. Ich kann mir nichts erklären, was nicht andere schon erklärt haben. Ich kann kein Verhalten zeigen, aus dem man etwas erkennen könnte. Sie werden nie entscheiden können, was ich ursprünglich geschöpft, erfahren, errungen habe und was abgeschrieben und nachgeredet ist. (L 2)

Programmatisch wird hier eine Unsicherheit über den Ursprung des theatralen Diskurses forciert, die die Produktions- und Rezeptionsbedingungen der digitalen, vor allem sozialen Medien simuliert. Schließlich wird das Unbehagen an der Unsichtbarkeit der Macht, das Verschwörungserzählungen bedienen, im konspirativen Modus perpetuiert. Im Verzicht auf die Personalisierung der theatralen Rede bildet der Theatertext den Anonymitäts- und Kollektivcharakter von Verschwörungserzählungen ab, der jede Form von Verständigung und Interaktion unmöglich macht. Die den Eliten unterstellte Intransparenz ist selbst strukturelles Merkmal des Verschwörungsdiskurses. Weil keine identifizierbaren Positionen und Zuständigkeiten ausgemacht werden können, bildet sich auch keine Form von Zwiegespräch oder agonistischer Widerrede heraus, die die sozialen Konflikte in die Sphäre des Politischen überführen könnte.

Nicht für die Faktensicherung reklamiert Jelineks Stück Zuständigkeit, sondern legt die medialen Bedingungen des konspirativen Diskurses frei: Die anonymen Kommunikationsformen fördern die Entstehung und Verbreitung konspirativer Weltbilder, die

36 Gess: *Halbwahrheiten*, S. 30.

37 Lietzman: „Postfaktischer Populismus“, S. 92.

38 Ebd., S. 95.

39 Vgl. Gess: *Halbwahrheiten*, S. 15–30.

ihre Attraktivität wiederum aus der Anprangerung der anonymen Machtverhältnisse beziehen. Einen Ausweg aus dieser medialen Schleife kann bei Jelinek nicht die Behauptung eines privilegierten faktizistischen Standpunktes bieten, sondern die Kritik an den Bedingungen des Wissens und der Wissensverbreitung sowie die Veränderung der medialen Bedingungen des politischen Diskurses, in denen dann auch Unbehagen an der Gegenwart, Sorgen und Ängste demokratiekonform formuliert werden können. Einen Vorschlag, um vom „Grunzen wieder zum Reden zurückzukehren“, unterbreitet indessen Hermann Rahmer-Schmidt: „Wie wir die Gemüter abkühlen, gilt es herauszufinden – sicherlich nicht durch Internetzensur nach chinesischem Vorbild – aber allein das Gebot, grundsätzlich nur unter Klarnamen zu posten, würde schon erheblich dazu beitragen, Druck aus dem Kessel zu nehmen.“⁴⁰

40 Hannusch/Schmidt-Rahmer: Was steckt dahinter?