

УДК 821.112.2(436)-3. ББК Ш33(4Авс)63-4
ГРНТИ 17.07.29. Код ВАК 5.9.2

BERNHARD AND JELINEK: THE POETICS OF “ENDLESS TIRADES”

Vera V. Kotelevskaya

Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2650-7462>

Abstract. The article compares the poetics of two Austrian writers, Thomas Bernhard (1931–1989) and Elfriede Jelinek (born 1946) in terms of its performativity and musicality. The expression “*literature of endless tirades*” appears for the first time in the obituary written by Jelinek in memory of Thomas Bernhard, who died of an incurable disease (sarcoidosis). This text can also be considered as a manifest of Jelinek’s own poeology. The metaphor of the writer’s “body-factory”, forced to generate text continuously to go on living, put forward by Jelinek in relation to Bernhard, is considered by the author of this article as a key to the interpretation of the “sequential” (C. Marten) style of two Austrian authors. Rejecting the verisimilitude and narrative coherence of realism, Bernhard and Jelinek replace “the order of mimesis” (C. Prendergast) by linear-compositional coherence, imitating the forms of jazz improvisation, baroque polyphony, or the technique of Wagner’s “endless melody”. A comparative analysis of their prose, essays and some dramas has revealed the following common features of style: 1) mannerism as a reflection of the modernist hermetic tradition, as well as a style that allows resisting the pop culture, with its requirement in relation to a work of art to be easily understandable and comfortable for the reader; 2) preference of theatre and music, reflected in the performativity of the texts; 3) conceptualization of the world as the baroque *theatrum mundi*; 4) tragicomic worldview; 5) ambivalent representation of the fragment and the whole, death and life through the dialectics of destruction and figuration, often in the form of *parodia sacra*; 6) existential interpretation of silence versus speech as death versus postponement of death respectively; 7) creation of quasi-musical prose, in which the rhythmic-syntactic and compositional principles are emphasized; 8) deliberate exaggeration of the histrionic nature of fiction world and language; 9) self-reflexivity of literary form. These poetological features make it possible to reveal a kind of “elective affinities” (Goethe) of the two Austrian writers, and to interpret their poetics of “endless tirades” as a result of an intense search for the lost classical integrity of form and meaning, which can be resurrected in the 20th – early 21st century only in the form of grotesque.

Keywords: Thomas Bernhard; Elfriede Jelinek; Austrian literature of 20th – early 21st century; mannerism; modernism; postmodernism; intermediality; performativity and musicality of fiction

For citation: Kotelevskaya, V. V. (2023). Bernhard and Jelinek: The Poetics of “Endless Tirades”. In *Philological Class.* Vol. 28. No. 2, pp. 173–185.

БЕРНХАРД И ЕЛИНЕК: ПОЭТИКА «БЕСКОНЕЧНЫХ ТИРАД»

Котелевская В. В.

Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2650-7462>

Аннотация. В статье сопоставляется поэтика двух австрийских писателей, Томаса Бернхарда (1931–1989) и Эльфриды Елинек (р. 1946), с точки зрения воплощенной в ней перформативности и музыкальности. Выражение «литература бесконечных тирад» звучит в некрологе, написанном Елинек в память об умершем от неизлечимой болезни (саркоидоза) Томасе Бернхарде. Этот текст можно считать также программным выражением собственной поэтологии Эльфриды Елинек. Метафора «тело-фабрики» писателя, вынужденного непрерывно порождать текст, чтобы продолжать жить, выдвинутая Елинек в отношении Бернхарда, берется нами в качестве интерпретативного ключа к истолкованию «секвенциального» (К. Мартен) стиля двух австрийских авторов. Отказываясь от характерных для реализма жизнеподобия и повествовательной связности, Бернхард и Елинек замещают «миметический порядок» (К. Прендергаст) линейно-композиционной связностью, подражая формам джазовой импровизации, барочной полифонии, технике «бесконечной мелодии» Вагнера. Сравнительный анализ их прозы, эссеистики и некоторых драм позволил выявить следующие общие стилевые черты:

1) маньеризм как отображение модернистской герметической традиции, а также стиль, позволяющий противостоять поп-культуре с ее требованием по отношению к литературному произведению быть понятным и комфортным для читателя; 2) предпочтение сценических искусств и музыки, отобразившееся в перформативности текстов; 3) концептуализация мира как барочного *theatrum mundi*; 4) трагикомическое мироощущение; 5) амбивалентная репрезентация фрагмента и целого, смерти и жизни посредством диалектики разрушения и оцельнения, нередко в форме *parodia sacra*; 6) экзистенциальное понимание молчания и речи как соответственно смерти и отсрочки смерти; 7) создание квазимузыкальной прозы, в которой усилено ритмико-синтаксическое и композиционное начало; 8) гипертрофия искусственности художественного мира и языка; 9) саморефлексивность художественной формы. Данные поэтологические признаки позволяют выявить своеобразное «избирательное сродство» двух австрийских писателей, а их поэтику «бесконечных тирад» интерпретировать как результат напряженных поисков утраченной классической целостности формы и смысла, которая может быть воскрешена в XX – начале XXI вв. лишь в форме гротеска.

Ключевые слова: Томас Бернхард; Эльфрида Елинек; австрийская литература XX века; маньеризм; модернизм; постмодернизм; интермедальность; перформативность; музыкальность прозы

Для цитирования: Котелевская, В. В. Бернхард и Елинек: поэтика «бесконечных тирад» / В. В. Котелевская. – Текст : непосредственный // Филологический класс. – 2023. – Т. 28, № 2. – С. 173–185.

BERNHARD UND JELINEK: DIE POETIK „DER ENDLOSEN SUADEN“

Vera V. Kotelevskaya

Südliche Föderale Universität (Rostow am Don, Russland)

ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0002-2650-7462>

Exposé. Im vorliegenden Beitrag wird die Poetik österreichischer Schriftsteller:innen, nämlich die von Thomas Bernhard (1931–1989) und Elfriede Jelinek (*1946) im Hinblick auf ihre Performativität und Musikalität verglichen. Über die „Literatur der endlosen Suaden“ schrieb Elfriede Jelinek in einem Nachruf für den an der „Todeskrankheit“ Sarkoidose verstorbenen Thomas Bernhard. Dieser Text lässt sich auch als ein programmatischer Ausdruck von Jelineks eigener Poetologie interpretieren. Ihre in Bezug auf Bernhard gewählte „Leib-Fabrik“-Metapher des Schriftstellers, der gezwungen ist, unaufhörlich einen Text zu produzieren, um weiterleben zu können, soll hier als interpretativer Schlüssel zur Deutung des „sequenziellen“ Stils (C. Marten) der beiden österreichischen Autor:innen verstanden werden. Indem sie realistische Glaubwürdigkeit und erzählerische Kontinuität ablehnen, ersetzen sie eine „mimetische Ordnung“ (C. Prendergast) durch eine linear-architektonische Kohärenz und imitieren dabei bald die Formen der Jazz-Improvisation, bald die der barocken Polyphonie oder Wagners Technik der „endlosen Melodie“. Eine vergleichende Analyse ihrer Prosa, Essays und einiger Dramen ergab folgende Gemeinsamkeiten der beiden Poetiken: 1) Manierismus als Ausdruck der hermetischen Tradition der Moderne sowie als Gegenstil zur Popkultur mit ihrer Forderung, dass ein literarisches Werk für die Leserschaft verständlich sei und Rezeption mühelos sein möge; 2) Vorliebe für darstellende Künste und Musik, die eine ausdrückliche Performativität ihrer Texte bedingt; 3) Weltbild, das auf barockes *Theatrum Mundi* zurückgeht; 4) tragikomische Weltsicht; 5) ambivalente Repräsentation von Fragment und Ganzem, Tod und Leben durch die Zerstörung- und Totalität-Dialektik, oftmals als *parodia sacra*; 6) existentielle Deutung von Schweigen vs. Sprechen als Metaphern der Todesbedrohung vs. Todesverschiebung; 7) Herstellung einer musikähnlichen Prosa durch den inflationären Einsatz von rhythmisch-syntaktischen und textuell-architektonischen Elementen; 8) hypertrophierte Künstlichkeit von fiktiver Welt und Sprache selbst; 9) Selbstreflexivität der Erzählform. Diese poetologischen Merkmale erlauben es uns, eine Art von *Wahlverwandtschaften* zwischen diesen österreichischen Schriftsteller:innen auszumachen und ihre Poetik der „endlosen Suaden“ als Ergebnis einer intensiven Suche nach der verlorenen klassischen Totalität von Form und Sinn zu interpretieren, die im 20. und frühen 21. Jahrhundert nur in der grotesken Form wiederauferstehen kann.

Schlüsselwörter: Thomas Bernhard; Elfriede Jelinek; österreichische Literatur des 20. Jahrhunderts; Manierismus; Moderne, Postmoderne; Intermedialität; Performativität und Musikalität der Prosa

Einleitung

Im Nachruf auf Thomas Bernhard scheint Elfriede Jelinek bei ihrem Landsmann den gleichen Habitus diagnostiziert zu haben, den Walter Benjamin einst bei Marcel Proust festgestellt hat [Jelinek (1989) 2019]. Laut Benjamin habe der französische Erforscher des Phänomens der „*mémoire involontaire*“, der sein ganzes Leben lang an Asthma litt, sein Leiden „sehr planvoll in seinen Dienst gestellt“ und sei zu „einem vollendeten Regisseur seiner Krankheit“ geworden [Benjamin 1977: 323]: „Dieses Asthma ist in seine Kunst eingegangen, wenn nicht seine Kunst es geschaffen hat. Seine Syntax bildet rhythmisch auf Schritt und Tritt diese seine Erstickungsangst nach. Und seine ironische, philosophische, didaktische Reflexion ist allemal das Aufatmen, mit welchem der Alpdruck der Erinnerungen ihm vom Herzen fällt.“ [ibid.].

Tatsächlich sind fast alle Bernhards Protagonisten von der gleichen „Erstickungsangst“ befallen¹. In gleicher Weise wird auch die komplexe Syntax, die mit vielen Bandwurmsätzen überlastet ist, zu einem Fortatmens- und Fort- – sowie Über- – lebensmittel². Eine solche hypotaktische Schreibweise zeichnet Bernhards Werke aus und veranlasst immer wieder – wegen ihrer Erkennbarkeit sowie suggestiver Wirkung – zu Stilisierungen und Parodien³. Bernhards Manie für kaskadenförmige Tirade hat den Überfluss der Schachtelsätze in seinen Texten verursacht [Eyckeler 1995; Betten 1998: 169–190; Betten 2011: 63–80]. Elfriede Jelinek entwickelt diesen extravaganten Stil, eine Art modernen Manierismus, zu einer noch raffinierteren Virtuosität als es ihrem unfreiwilligen Sarkasmuslehrer Thomas Bernhard, diesem „Übertreibungskünstler“, eigen war [Schmidt-Dengler 1997].

Im vorliegenden Beitrag versuche ich diesen Stil in seinen existentiellen und poetologischen Dimensionen als eine quasimusikalische „sequenzielle Poetik“ zu skizzieren und zu

interpretieren. C. Marten bezeichnet Bernhardsche Poetik als „sequenzielle“, damit meint sie unterschiedliche architektonische, typographische und mikrobiologische Aspekte [Marten 2020]. Sie analysiert den Aufbau von Bernhards Prosa und betont den Zusammenhang zwischen Schriftbildlichkeit und Erzählstil. Obwohl ich Martens Thesen zustimme, möchte ich hier auf die *rhetorisch-performativen* und *musikalischen* Aspekte von Bernhards und Jelineks Poetik im Detail eingehen.

Dass diese Texte „musikalischen Prinzipien verpflichtet“ und „als Sprachpartituren zu klassifizieren“ sind [Janke 2015: 43], ist längst zur Genüge bewiesen. Die Musikähnlichkeit wird von Forscher:innen meist metaphorisch interpretiert, als intermediale Analogie zwischen ästhetischen und konstruktiven Prinzipien zweier Künste, die sich jedoch in ihren semiotischen Grundzügen unterscheiden [Wolf 1999; Janke 2015; Löffler 2018]. Ich vertiefe mich in Elfriede Jelineks Dialog mit Bernhards Poetik und untersuche eventuelle Ähnlichkeiten zwischen den beiden Denk- und Sprachstilen, um die Spuren der *Wahlverwandtschaften* sichtbar zu machen.

Darüber hinaus gehe ich dem kulturgeschichtlichen Hintergrund ihres sprachlichen Manierismus nach. Ich betrachte die meisterhaft gestaltete Text-Kohärenz als ein dichterisches Verfahren, dem Welt- und Wertzerfall zu widerstehen. Es geht bei Bernhard u.a. um Zerfall des Körpers. Manierismus gilt also als ein stilistisches Verfahren, das erlaubt in einer komplizierten künstlerischen Form die verlorene Ganzheit des Weltbilds wiederzugewinnen. Daher wird hier die Dialektik von Sprache und Schweigen, von Fragment und Totalität, von Natur und Gesellschaft thematisiert. Sprechen/Schreiben wird als eine existentielle Form der Ich-Findung interpretiert.

Meine Vorgehensweise basiert auf Prinzipien und Methoden der Komparatistik, intermedialer Poetik und Narratologie, die es ermöglichen, die Interdependenz der Sprache und Existenzproblematik in Thomas Bernhards und Elfriede Jelineks Texten zu erforschen.

¹ Wie Thomas Bernhard selbst leiden seine Hauptfiguren an Lungenkrankheiten. Der Schriftsteller starb an Sarkoidose (der Ich-Erzähler im Roman „Beton“ leidet auch an Sarkoidose und hat Angst, zu ersticken oder zu erfrieren).

² Stellenweise, wie in „Geher“, „Ja“, „Wittgensteins Neffe“, „Korrektur“, „Das Kalkwerk“, „Beton“, „Der Untergeher“, „Auslöschung“, erstreckt sich ein Satz über fast eine ganze Seite.

³ Als Beispiele können der Roman „Die Murau Identität“ von Alexander Schimmelbusch, „Krivoklat oder Ein österreichisches Kunstidyll“ von Jacek Dehnel oder Werke des berühmten polnischen Theaterregisseurs Krystian Lupa dienen.

Hermetische Tendenz der literarischen Moderne

Im Hinblick auf die Alltagssprache, die darauf abzielt, Kommunikation zu fördern, macht Bernhards und Jelineks sprachliches Verhalten das Verständnis problematisch. „Besteht ein Satzgefüge aus mehreren, auf unübersichtliche Weise ineinandergeschobenen Gliedsätzen, haben wir es mit dem berühmt-berühmten deutschen Schachtelsatz zu tun – lang, wirr und unverdaulich wie ein vielfach verknöteter Bandwurm“ [Sanders 1986: 148f]. Aber die paradoxe dichterische Logik – zumal seit der späten Moderne – zielt geradezu auf die erschwerte Sprachwahrnehmung, da die Sprache der Massenmedien, Pop-Kultur und Trivilliteratur sich darum bemüht, transparent und leserfreundlich, sozusagen *friendly* gegenüber dem Publikum zu sein. Es sei hier an V. Schklovskijs Begriff „ostranenije“ (Verfremdung) oder an C. Dahlhaus' Hermeneutik der Neuen Musik erinnert. Die Hauptfrage Dahlhaus' ist rhetorisch: Ob die Neue Musik eigentlich „verständlich“ sein muss [Dahlhaus 1986]. Undurchlässigkeit der neuen musikalischen Logik ist laut Dahlhaus mit der Unklarheit der spekulativen Philosophie vergleichbar, weil sowohl die Neue Musik als auch die Metaphysik gegen *common sense* machtlos sind.

Es gibt viele Beispiele für den hermetischen Stil in der modernen Literatur, man denke an Joyce, Eliot, Beckett oder Celan. Erwähnenswert ist auch der berühmte Interpret der Neuen Musik, der *negative Dialektiker* Theodor Wiesengrund Adorno, für den die Konstruktion der komplexen mehrstufigen Passagen zu einer Art Provokation des von der Konsumgesellschaft erzeugten oberflächlichen Philisterdenkens wurde. Für diese modernen Denker und Dichter sind solche Urelemente der klassischen Ästhetik wie Symmetrie, Klarheit, mimetische Repräsentation, Kohärenz und Totalität irrelevant oder zumindest fraglich.

Indem Samuel Beckett das dunkelste Werk der literarischen Moderne, Joyces „Finnegans Wake“, deutet, weist er auf eine Äquivalenz zwischen Form und Sinn dieses seltsamen „Work in Progress“ hin: „Here form is content, content is form. You complain that this stuff is not written in English. It is not written at all. It is not to be read – or rather it is not only to be read. It is to be

looked at and listened to. His writing is not about something; it is that something itself. <...> When the sense is sleep, the words go to sleep. <...> When the sense is dancing, the words dance.“ [Beckett 1985: 51–52].

Diese hermetische Tendenz ist nicht nur für den quasimusikalischen Diskurs Bernhards sowie Jelineks kennzeichnend, sondern macht auch das Hauptthema ihrer poetologischen Reflexionen aus, etwa Jelineks Essay „Das Parasitär drama“: „Das Parasitär drama ist tatsächlich nicht ohne seinen Wirt, das Ereignis, den Zustand, die Katastrophe, egal, es ist nicht ohne zu verstehen, es ist nicht ohne, es zu verstehen, aber was soll man da denn verstehen? Ich will ja gar nicht, dass man versteht. Im Normaldrama sprechen Personen, die der oder die oder sonstwer sind, als wären die sie selber. Da ich aber nicht weiß, wie Menschen miteinander sprechen, lasse ich, nein, nicht Blumen sprechen, lasse ich alles sprechen, wofür ich Platz finde und was mir selbst wieder Platz einräumt.“ [Jelinek 2011].

Gerade auf dieselbe Proustesque „Literatur der endlosen Sueden“ [Jelinek 2019: 11], in der das (Sprach)körperliche und das Existentielle untrennbar sind (und nur in der apropos die Autorin selbst, eine „widerwillig Nichtlebende“, existieren kann) [Jelinek 2011], weist Jelinek hin, wenn sie im Nachruf („Der Einzige und wir, sein Eigentum“, 1989) Bernhards dichterisches Verfahren beschreibt: „[Bernhard] hat seinen kranken Körper geschrieben und sich in ihm festgeschrieben, als ob er seinen Atem, um den der Kranke immer schon hat kämpfen müssen, in der Fabrik seines Leibes jeden Tag hätte wieder neu herstellen müssen. Es ist ja kein Zufall, dass dieser Dichter ein Dichter des Sprechens (nicht des Schreibens) war. Die Erfahrung des in der frühen Jugend schon Lungenkranken hat ihm die großen Tiraden seines Werkes abgerungen: Ich spreche, also bin ich. Und solange ich spreche, bin ich nicht tot.“ [Jelinek 2019: 11].

Es ist nicht übertrieben zu sagen, dass die Schriftstellerin in dieser Passage auch ihr eigenes poetologisches Programm definiert, zumindest was den existenziellen Zusammenhang zwischen Sprechen/

Schreiben und Leben betrifft⁴. Ich möchte auf einige Aspekte dieser Aussage eingehen. Beachtenswert sind hier wenigstens drei Deutungen von Jelineks *Leib-Fabrik*-Metapher.

Leib-Fabrik und Sisyphos-Arbeit des Sprechens

Erstens meint wohl Jelinek in ihrer Aussage die fast mechanische, ununterbrochene sowie unermüdliche Bemühung, die man braucht, um einen Text herzustellen, d.h. im Bernhardschen Sinne, um zu atmen und zu sprechen (selbst wenn man den biographischen Ansatz ignoriert und demnach annimmt, dass diese Anstrengungen nicht der Autor selbst, sondern vielfältige Bernhards alter Egos unternehmen müssen). Die „Fabrik“ bzw. den Herstellungsprozess zu stoppen, bedeutet sich sterben zu lassen. Man muss Sätze unaufhaltsam aneinanderreihen, wie in einem Märchen (z.B. in der Rahmenhandlung von „Tausendundeiner Nacht“), in dem die Hauptfigur, sobald sie ihr Erzählvermögen und ihre Kräfte erschöpft, zugrunde gehen soll. Es ist kein Zufall, dass Scheherazade und besonders das Motiv des fortwährenden Erzählprozesses sehr populär in der modernen und postmodernen Literatur, von Marcel Proust bis John Barth, sind. Vergleichbar ist auch der Beckettsche Appell „you must go on“ in „The Unnamable“, wobei die Bewältigung des Schweigens die Todesverschiebung bedeutet: “I don't know, that's all words, never wake, all words, there's nothing else, you must go on, that's all I know, they're going to stop, I know that well, I can feel it, they're going to abandon me, it will be the silence, for a moment, a good few moments, or it will be mine, the lasting one, that didn't last, that still lasts, it will be I, you must go on, I can't go on, you must go on, I'll go on, you must say words, as long as there are any, until they find me, until they say me. [...] it will be I, it will be the silence, where I am, I don't know, I'll never know, in the silence you don't know, you must go on, I can't go on, I'll go on.” [Beckett o. J.: 407–408].

Für Becketts und Bernhards Erzählhaltung gilt wohl Albert Camus' Sisyphus-Arbeit-Metapher. Die rhetorische Performanz der Selbstinszenierungen, die ihre Protagonisten unaufhaltsam narzisstisch aufführen, ist die einzige Form der Selbsterfahrung und -erfindung. Wie Becketts Molloy, Malone oder der Unnamable, Watt oder Murphy machen Bernhards Figuren, diese modernen gescheiterten Parzivals, eine parodistische Pilgerreise zum transzendentalen Haus, um ihren Gral niemals zu gewinnen (vgl. Ulliots Ausdruck „the quest to fail“ in: [Ulliot 2011]). Beispielsweise kann Bernhards Protagonist Rudolf sein musikwissenschaftliches Werk über Felix Mendelssohn Bartholdy nicht vollenden („Beton“, 1982); Wertheimer im Roman „Der Untergeher“ (1983) scheitert als Klavierspieler und Geisteswissenschaftler; Roithamer in „Korrektur“ (1975) tötet durch sein architektonisches Projekt seine geliebte Schwester, obwohl er den Kegelbau für sie entwirft und errichtet (sobald sie dieses „Kunstbauwerk“ besucht, wird sie krank und stirbt bald darauf).

Alle Protagonisten von Bernhard haben einen utopischen Traum, der sie zwingt, ständig darüber zu reflektieren, während sie sich immer weiter von der gelungenen Verwirklichung dieses Traums entfernen. Auffallend ist, dass sie ihre *idée fixe* pausenlos im Selbstgespräch artikulieren müssen. Ihr Diskurs reproduziert sich wie ein unterbrechungsfreier Betrieb. Das Schweigen heißt für sie Tod.

Der vergebliche Versuch, ein schriftstellerisches Schweigen zu brechen, ist in einem Kalkwerk-Bild repräsentiert („Das Kalkwerk“, 1970). Dieser abgeschiedene stilgelegte Betrieb, in dem sich Bernhards Protagonist Konrad mit seiner Frau niedergelassen hat, verkörpert die Unmöglichkeit weiterzuleben und -zuschreiben. Konrad kann nicht seine Studie über das Gehör abschließen, obwohl er unaufhörlich etwas niederschreibt. Doch alle Notizen werden von ihm vernichtet, und

⁴ Vgl. in Jelineks Essay „Das Schweigen“: „Ich lebe allein für mich, und ich lebe nur in meiner Schrift, die umso unerschöpflicher ist, als ich es bin, der sie aus sich herausholt. Die Vergessenen haben wenigstens für ein bisschen Sonne auf einem Berg oder ein bisschen Regen in einem Gesicht gelebt, nur ich, ich lebe nicht, für nichts. Ich schöpfe. Ich lebe nicht. Die Sonne ist nichts für mich. Der Wind ist nichts für mich, und der Regen ist ganz besonders nichts für mich.“ [Jelinek 2000].

er tötet letztlich seine Frau, in der er, verbittert, die größte Bedrohung für seine Studie sieht. Der Romandiskurs wuchert ohne Ende: Die Konrads lesen sich gegenseitig Novalis und Kropotkin vor, die Ehefrau ist ständig gezwungen verschiedene Wörter und Phrasen auszusprechen, um ihren Mann bei seinen Sprach- und Gehörforschungen zu unterstützen, und alle Ereignisse im Kalkwerk werden nicht vom Ich-Erzähler mitgeteilt, sondern von den unzuverlässigen Narratoren Fro und Wieser beckettartig berichtet. Diese endlosen Verzweigungen und Vermehrungen von Passagen erzeugen eine erstickende lineare Struktur, als würde die polyphonisch variierende Geschichte nie enden – so wie Konrads Studie nie abgeschlossen sein wird.

Die Absurdität dieses Erzählmodells besteht darin, dass weder das Stoppen noch das Fortsetzen des Sprechens zum Erfolg führt. Hier ist das Sisyphus-Modell von Kafka/Camus erkennbar. Die Vergeblichkeit jeglichen Sprechens in dieser absurden Wirklichkeit ist unter anderem durch die verlorene Ganzheit des Welt-, Mensch- und Wahrheitsverhältnisses bedingt. Wie „beim Bau der Chinesischen Mauer“ in Kafkas Erzählung funktioniert im (Auf)bau des Diskurses von Bernhard das „System des Teilbaues“ (Kafka), da der Ich-Erzähler nicht wissen kann, wohin seine Rede führen und wie sie enden muss. Demnach soll eine „sequenzielle Poetik“ die Fragmentierung und Absurdität des Ich- und Weltbildes ausgleichen.

Schweigen als Todesbedrohung: ruinieren und reanimieren

Bernhards und Jelineks Diskurs ist vom gesteigerten Sinn für das Tragikomische geprägt. Ihre Hauptfiguren oder Ich-Erzähler(innen) nehmen die Wirklichkeit als eine fast religiöse *Passion* oder eine Art *Parodie sacra* wahr⁵, was ihre Werke nicht gerade zu einer angenehmen, problemlosen Lektüre macht. Eines der Leitmotive ihrer Texte ist die *Zergliederung*, buchstäblich sowie figurativ.

Es geht sowohl um körperliche als auch um stilistische Implikationen. In Jelineks Romanen und Stücken geht es oft um Traumata, brutalen Mord mit Verstümmelung und die Auferstehung der Toten (vgl. z.B. Jelineks „Gespensterroman“ „Die Kinder der Toten“, 1995). Der Körper wird als ein entfremdetes Objekt der entsakralisierten Opferung repräsentiert. So wie ein entfremdeter, in der Konsumgesellschaft verdinglichter Körper zerstückelt werden muss, als würde er an der postindustriellen Eucharistie teilnehmen, so wird der Satz in Teile zerlegt und dann von der Autorin wie ein Zombie in einen ornamentalen Wurm-Text zusammengefügt und wiederbelebt.

Ein solcher karnevalesker – im Bachtinschen Sinne – Ritus, an dem der lebende Leichnam der Schauspielerin teilnimmt, wird im Stück „Erlkönigin“ (1999) („Macht nichts: Eine kleine Tragödie des Todes“, 1. Teil) inszeniert: „Eine berühmte Burgschauspielerin, die tot ist, wird soeben dreimal um das Burgtheater herumgetragen. Sie sitzt im Sarg. Die Knochen stehen ihr überall heraus. Ab und zu schneidet sie sich ein Stück Fleisch heraus und wirft es ins Publikum. Hinter ihr, auf die Fassade des Burgtheaters, die mit einer riesigen Leinwand verhängt ist, werden, ebenso riesig, Amateur-Ferienfilme aus dem ländlichen Raum, mit fröhlichen Menschen in Tracht oder Badekleidung, projiziert.“ [Jelinek 2004: 7].

Dies ist die erste Bühnenanweisung des Monodramas, dessen einzige Heldin eine tote Schauspielerin ist. Ihr Monolog kreist mit assoziativen Wortketten um Themen, die für jede Künstlerin und jeden Künstler schmerzhaft sind: Sein und Schein, Kunst und Gesellschaft, Talent und Kapital, Dichtung und Wahrheit. Ihr Post-Mortem-Monolog wird als die einzige Möglichkeit dargestellt, Wahrheit über sich selbst zu sagen, obwohl sie nicht an die Möglichkeit der Wahrheit, einschließlich der existentiellen Wahrheit glaubt. Diese makabre Selbstinszenierung ist von poetologischer Selbstreflexion begleitet: „Ich ruhe mich jetzt

⁵ Vgl. die Symbolik der Todsünde in Jelineks Romanen: Ehebruch und Lust („Liebhaberinnen“, „Lust“, „Klavierspielerin“), Gier („Michael“, „Liebhaberinnen“, „Gier“), Neid („Neid“), Hochmut (das Metamorphieren des Genie-Kults in „Klavierspielerin“).

aus. Ich habe mich immer in mir ausgeruht, indem ich unermüdlich nachdachte: Wie dies oder jenes gestalten? Wie mache ich das? Wie stelle ich das dar? Was für Gestalten könnte ich sein? <...> Egal. <...> Egal was. <...> Die Dichter müssen immer erst schauen, wie die Menschen sich verhalten. Dann erst können sie über sie schreiben. Da schreibe ich mich gleich selbst.“ [ibid.: 29].

In Jelineks und Bernhards Poetik ist das barocke *Theatrum Mundi* – mit seiner Ambivalenz von Tragödie und Burleske, *Vanitas* und *Carpe diem*, mit seiner ausdrücklichen Selbstreflexivität – erkennbar. Alle diese Merkmale haben Bernhards ambivalente makabre Leitmotivik verursacht. Man findet bereits in seiner Lyrik die Leitmotive wie *Zerstörung* vs. *Auferstehung* und *Erlösung* (vgl. beispielsweise die Stellen: „Zerfall mein Gott“; „ich bin zerstört / zerschunden schon mit Kraut... / ich bin zerstört in dieser Zeit“; „Sterben wie ein zertretener Wurm, ohne Bestand, / Sterben wie die Amsel, die vom Rad der Hochbahn zerquetscht wird“; „die Kontinente zur Staub zerfallener Seelen“; „diesen aufgerissenen Himmel im Mund“; „Herr, der mein Glied zerstört“; „in unserem fleische der zerfallenen Sommer“; „...Schnee, / der unsere Gesichter zerreißt“ usw.). Doch während in Gedichten („in hora mortis“, „Ave Vergil“) das lyrische Ich auf Erlösung hofft, haben die Figuren seiner Theaterstücke und Romane diese Hoffnung verloren, und das Opfer wird ohne Erlösung erbracht.

Dieses expressionistisch anmutende thematische Repertoire ist kennzeichnend für Bernhards Werk. Es ist in dem „unermüdlichen“ performativen Schreiben/Sprechen realisiert. Das Bild eines „sequenziellen“ Redeflusses wird typografisch im „Psalm“ verkörpert, der im 21. Band seiner Werkausgabe, der Gedichte enthält, großformatig ohne ein einziges Satzzeichen gedruckt ist [Bernhard 2015: 257–262]. Jelinek und Bernhard thematisieren die existenzielle Bedeutung der Stimme bzw. des Schweigens.

Die existentielle Semantik des Schweigens als einer Todesbedrohung korrespondiert mit dem Problem der Erzähl- und Stilform in der literarischen Moderne sowie Postmoderne. „Literatur der endlosen Sueden“ lässt sich also mit dem typisch modernen Topos der

„potenziellen Unendlichkeit“ des „wohl gar nicht vollendbaren“ Romans [Blumenberg 2001: 65] in Zusammenhang bringen. Bezeichnend ist, dass H. Blumenberg, indem er auf Jean Paul, Kafka, Beckett oder Musil verweist (u.a. auf Musils repräsentatives Zitat: „Die Geschichte dieses Romans kommt darauf hinaus, dass die Geschichte, die in ihm erzählt werden soll, nicht erzählt wird.“), die (Un)möglichkeit des modernen Romans durch einen ironischen Realitätsbezug und eine gesteigerte Selbstreflexion der Gattung erklärt, sodass „die Unmöglichkeit des Erzählens selbst ihre Darstellung findet.“ [ibid.: 69].

Die besprochenen poetologischen und stilistischen Merkmale sind nicht nur für den Roman, sondern auch für alle (post)modernen literarischen Genres kennzeichnend, die von der Hybridisierung und Metafiktionalität betroffen sind. Im Bühnenessay „Das Schweigen“ spricht Jelinek das Thema der Unmöglichkeit an, zugleich aber doch der Unvermeidbarkeit des Schreibens, selbst wenn dieses dem Schweigen (keiner Mitteilung) über Robert Schumann gewidmet ist („Ich muss mir dieses Werk abringen, weil es mich sogar im Schlaf noch würgt.“) [Jelinek 2000]. Vgl.: „Schumann sollte in meiner Schrift, die da kommen sollte, sozusagen das Kommendste überhaupt werden. Doch dann kam er nicht. Auch nicht als ein Teil von mir. Das schon gar nicht. Er kam einfach nicht. Da war nichts zu machen. Vielleicht hatte ich mich in der Ankunftszeit geirrt.“ [ibid.]. Also „der Durchbruch durch eine Mauer unverständigen Schweigens“ [ibid.] wird mithilfe des ununterbrochenen sowie unermüdlichen selbstreflexiven Sprechens erzielt. Dieses Erzählverfahren ist den beiden Autor:innen gemeinsam und lässt eine *Wahlverwandtschaft* des Stils von Bernhard und Jelinek feststellen.

Selbstreflexive Performanz: Sprechen/Schreiben/Tippen

Eines der Hauptthemen vieler Texte von Jelinek („rein GOLD“, „Neid. Privatroman“, „Musik“, „Schweigen“, „Zur Schubert“, „Das Parasitärdrama“) ist die Reflexion über die Textherstellung. Vgl. in „rein GOLD“: „jetzt tippe ich, tippe ich und tippe ich, endlose Sätze, endlose Seiten, endlose Bits und Bytes, endlos,

man sieht nicht, warum, aber: da ist es!, dafür kann ich jetzt nicht mehr aufhören <...>. Will weitermachen.« [Jelinek 2013: 45–46f].

Diese poetologische Reflexion kann sich durch unterschiedliche explizite Leit- und Nebenmotive manifestieren, allerdings erhält sie ein unentbehrliches Grundelement, und zwar die Idee der „parasitären“ Vermehrung des Textes, der in seiner expansiven Ausdehnung zur vielstimmigen unbegrenzten Wirklichkeit wird. Dieses Prinzip ist mit anderen Worten in „Das Schweigen“ aphoristisch ausgedrückt: „Ich lebe nur in meiner Schrift“ (oder ebenda: „Ich schöpfe. Ich lebe nicht.“) [Jelinek 2000]. Hierdurch wird Text zu einer Art substituiertem Autorin-Leib bzw. imaginärer Leib-Fabrik, die „wieder neu herstellen“ muss [Jelinek 2019: 11].

Für Bernhards Werk ist solche fortwährende Vermehrung des selbstreflexiven Textes gleichermaßen konstitutiv [Eyckeler 1995; Honold 2018: 437–444]. Sein dichterisches Verfahren ist mit dem von Jelinek vergleichbar nicht nur durch die textuelle Selbstinszenierung, sondern auch durch die Thematisierung dieser Nur-im-Text-Existenz (vgl.: [Riedle 1999: 137–145; Lücke 2009: 164–170]). Typisch für beide ist auch, dass ein schriftstellerisches oder künstlerisches Scheitern der Hauptfigur thematisiert wird. Schweigen bzw. *Page blanche* wird zum Sujet der fiktionalen Werke oder Essays (vgl.: [Solibakke 2019: 199–214]).

In Bernhards Roman „Beton“ geht es um ein musikwissenschaftliches Buch über Felix Mendelssohn Bartholdy, mit dem Rudolf, die Hauptfigur, sich schon 10 Jahre lang beschäftigt. Aber es gelingt ihm nicht einmal den ersten Satz aufzuschreiben. Dieses Buch existiert nur in seinem Kopf als eine *idée fixe* und *raison d'être*.

Trotz der verwirrenden Bemerkung „schreibt Rudolf“, schreibt Rudolph nicht, sondern spricht, und zwar theatralisch, künstlich. Lautes Lachen, Gehen von Ecke zu Ecke und hoch und runter in seinem leeren Haus wie auf einer leeren, halbdunklen Bühne... Rudolfs inneres Monodrama ist auswendig gelernt, rhythmisch rezitiert und letztlich vor das innere Gericht gestellt. Auch die Syntax zeugt von der Künstlichkeit seiner Reden: Der Satzbau hier ist wie in der Arie, man muss richtig atmen und intonieren, mit allen

Absenkungen und Anhebungen, Abstufungen und Fragmentierungen des Rhythmus, mit Wiederholungen und Variationen. Rudolph erstickt, er ist todkrank, daher sind ihm solche Arien-Passagen nur mit großer Mühe möglich.

Diese Passagen konstruiert Bernhard in „Beton“ (ebenfalls in anderen Romanen) zugleich als direkte und indirekte Rede, als Selbstgespräche ohne einen einzigen Zuhörer. Den Effekt der virtuoson Durcharbeitung erzeugen auch die Zusammenfassungen am Ende dieser Passagen, die die persönliche Erfahrung des Ich-Erzählers barockartig zum allmenschlichen Los erheben (daher die Vorliebe für die Pronomen wie „man“ oder „wir“, z.B.: „Wir müssen allein und von allen verlassen sein, wenn wir eine Geistesarbeit angehen wollen!“ [Bernhard 2006: 8]). In dieser Suche nach Gesetzmäßigkeiten steht Bernhard Tolstoj, Proust und Musil nahe, obwohl er sie alle in der abstrahierenden Entfremdung von der Weltgeschichte und persönlichen Geschichten weit hinter sich gelassen hat.

Obwohl die Rahmenhandlung (jemand schreibt das Buch über einen Komponisten) keinen Darstellungsgegenstand hat und die Erzählung nur um Rudolfs Reflexion über die Unmöglichkeit seines Buches bzw. über vielfältige Hindernisse (z.B.: [ibid.: 7–49]) kreist, wird das intellektuelle Scheitern des Protagonisten schließlich durch ein ganz anderes schriftstellerisches Projekt ausgeglichen. Er verfasst einen fiktionalen Text, und zwar die tragische Geschichte eines unglücklichen deutschen Ehepaars. Damit wird sein eigentliches musikwissenschaftliches Scheitern durch die Beschreibung des fremden Unglücks sublimiert. Diese Strategie zeigt darüber hinaus eine Hinwendung der Hauptfigur vom Bloß-Künstlerischen ab zum Erlebbaren, zum Leben selbst hin, und schützt ihn letztlich vor dem Selbstmord.

Aber immerhin finden Bernhards Helden ihre Erlösung nicht im Leben selbst, sondern in der Reflexion darüber. Die Schrift gilt für sie als Todesverschiebung oder „Selbstmordverschiebung“ und verbindet damit Ontologie mit Poetologie [Voica 2008: 237]. In Bezug auf J. Derridas Hermeneutik der Schrift („Die Schrift und die Differenz“, 1972) interpretiert M. Janner Bernhards Werke als

sublimierte „Grabschriften“. Sie thematisieren, so Janner, „die Notwendigkeit einer Negation des Lebens als literarische Selbstextinktion, um in eine bessere, verschriftlichte Daseinsform übersiedeln zu können.“ [Janner 2003: 35]. Also laut Derrida sind „die Bücher stets Bücher des *Lebens* (ihr Archetyp wäre das *Buch des Lebens*, das der Gott der Juden führt) oder des *Überlebens* (ihr Archetyp wären die Todesbücher, die die Ägypter führten).“ [Derrida 1972: 119f]. Tatsächlich verschiebt Rudolf in „Beton“ immer wieder, indem er musikalischen Stoff sammelt und studiert und sowohl den Anfang als auch das Ende seines Mendelssohn-Bartholdy-Buches aufschiebt, an Sarkoidose leidend⁶ auch seinen eigenen Tod.

Solange seine Studie sich nur im Kopf entfaltet, solange das Entwurfsstadium andauert und der letzte Punkt nicht festgelegt ist, muss der Protagonist weiterleben – und lebt wirklich weiter (vgl. Beckettsches Leitmotiv „you must go on“). Das Unvermögen, sein perfektes Kunstwerk oder ein totales Buch, „ein Buch über Alles <...> über das ganze Mögliche“ zu vollenden [Bernhard 2004: 147], führt Bernhards Protagonisten zur Selbsterstörung (aus diesem Grund bringen sich Walter M. in „Amras“, Roithamer in „Korrektur“, Wertheimer in „Der Untergeher“ um).

Bemerkenswert ist, dass dieses Problem der Textentfaltung, von dem Jelineks Erzählerin stets so besessen ist, und das für Bernhards Figuren meistens sowohl dringend als auch unlösbar ist, von beiden Autor:innen vortrefflich gemeistert wird. Während die Protagonistinnen und Protagonisten scheitern, wird der sequenzielle Text gestaltet.

Jelinek als Autorin ist so außerordentlich produktiv wie eben Bernhard seinerzeit. G. Riedle äußert sich scharf in ihrem Beitrag „Mehr, mehr, mehr!“, zwar mit einer beißenden Ironie: „Elfriede Jelinek *schreibt* keine Bücher, sie schreibt Bücher *voll*. Und das ist ein entscheidender Unterschied. Denn einmal handelt es sich um einen generativen und das andere Mal um einen *dekorativen* Akt. Ersterer findet draußen in Natur statt, letzterer drinnen in der Kultur. <...> Das Bücher vollschreiben geht – zumal mit dem Computer – wie von selbst. Ganz automatisch.

<...> Denn Wort ergibt Wort (und nicht mehr und nichts weniger), Satz multipliziert Satz, es rasseln die Assoziationsketten <...> Vorhänge, Schlösser, Schleier, Gehäuse, Häuser, Eigenheime, Eigenheiten – in diesem Teekesselchen machen die Wörter gemeinsame Sache.“ [Riedle 1997: 137–138f].

Die Sehnsucht nach einer unermesslichen und unersättlichen Häufung der Worte und Sätze drückt sich bei Bernhard und Jelinek durch die unermüdliche Arbeit einer Art Denkens- bzw. Schreibmaschine aus. Es geht um die zweite Deutung von Jelineks Leib-Fabrik-Metapher im Nachruf auf Thomas Bernhard: „Ich bin kein Naturmensch, ich war nie ein Naturmensch, ich ließ mich niemals zu einem solchen Naturmenschen zwingen.“ [Bernhard 2006: 46]. Für beide österreichischen Autor:innen soll alles Natürliche zum Künstlichen werden. Das gilt zunächst für die Demythologisierung der Natur und des Natürlichen als einer gesellschaftlichen Konvention. Die soziale Existenz wird bei ihnen als ein industriellartiger Vorgang und der Mensch als eine Art Maschine angesehen. (Vgl. Bernhards „Der Untergeher“, „Beton“, „Das Kalkwerk“ bzw. Jelineks „Michael“, „Die Klavierspielerin“, „Lust“, „Gier“, „Ein Sportstück“.) Der romantische Genie-Kult metamorphiert im Zeitalter „der Reproduzierbarkeit“ zur Fabrik des Erfolges, während seine Apologeten zu Opfern ihrer eigenen „krankhaften Sucht zur Perfektion“ werden [ibid.: 73].

Thomas Bernhards „Leib-Fabrik“ wird unter anderem in seinem „aggressiven“ Gebrauch der Schreibmaschine verkörpert [Marten 2020: 98]. Karl Ignatz Hennetmair beschreibt sein Tippen als „Maschinengewehrfeuer“ [ibid.]. In dieser Metapher sieht C. Marten die akustischen, architektonischen, mechanischen und syntaktisch-linearen Aspekte der Bernhardschen „sequenziellen“ Schreibweise. Seit 1971, als die Erzählung „Gehen“ erscheint, werden die „Endlossätze“ [ibid.: 218] zu „Marke Bernhard“ und kennzeichnen seinen Manierismus: „Auch dieses Stilmerkmal lässt sich jedoch auf die zunehmende Virtuosität auf dem Instrument oder vielleicht noch eher auf dem Willen, die eigene Textbaukunst auszustellen, zurückzuführen: Durch das unaufhörliche Zusammenfügen

⁶Wie Bernhard selbst.

von Textbausteinen aus dem immer weiter anwachsenden Repertoire werden die Sätze gleichsam *automatisch* länger.“ [ibid.].

Elfriede Jelinek, die oftmals die Maschine-Metapher verwendet⁷, transformiert in „rein GOLD“ Wagnersche Idee der zyklischen Zeitbewegung des Nibelungen-Mythos einerseits in Marxsche ökonomische Metapher der unendlichen Zirkulation des Kapitals, andererseits in den überdauernden Wortwechsel von Wotan und Brünnhilde sowie in den synchronen Tippen-Vorgang. Also wird die sequenzielle Poetik in der Äquivalenz zu Wagners „unendlicher Melodie“ durchgesetzt.

Ihren Bühnenssay hat Elfriede Jelinek 2013 im Rahmen des 200. Geburtstagjubiläums von Richard Wagner veröffentlicht. Im Anhang gibt es nebst dem für Jelineks Werke typischen Quellenverzeichnis eine Zeile: „Rein Gold entstand auf Anregung der Bayerischen Staatsoper München“ [Jelinek 2013: 223]. Somit wird die Verbindung dieses Werkes mit Musik, und zwar Wagnermusik deklariert. Der Bühnenssay ist als Wechsel der seitenlangen Monologe von Wotan und seiner Tochter Brünnhilde gestaltet. Die Nibelungensage, nach deren Motiven Wagner seine musikdramatische Tetralogie komponiert hat, ist in Jelineks Werk bereits im Ganzen verwirklicht mit Ausnahme der endgültigen eschatologischen Ereignisse („Götterdämmerung“), obwohl sie im Verlauf des Diskurses antizipiert und interpretiert sind. Für Jelinek, wie z.B. für Brecht, wird die bekannte (intertextuelle) Geschichte zu einem Anlass, die verzweigte sowie kulturell und medial vielschichtige Reflexion über die gegenwärtige Wirklichkeit darzustellen und damit das sogenannte „Parasitärndrama“ zu erzeugen. Deshalb aktualisiert Jelinek den ganzen Reichtum der sprachlichen Idiomatik, kulturellen Anspielungen, die ihren Text offen machen. Vgl.: „Interdependenzen leuchten auf und werden wieder verwischt, bis die Spur sich verliert, zusätzlich verunkelt von Sprachspielen um Assonanzen, die Wagners Stabreime aufgreifen, transformieren, parodieren. Alliterationen und andere Stilfiguren werden durchgespielt wie Kinderabzählverse, bis der Sinn der

ursprünglichen Mitteilung zur Unkenntlichkeit verfremdet und der Zusammenhang ausgeblendet ist. Das Verfahren imitiert mit sprachlichen Mitteln, was die Musik in Imitation, Umkehrung, Krebs, Krebsumkehrung, Fortspinnung, Kontrastierung von Melodien oder harmonisch in Modulationen durchspielt, als wolle Jelinek ein Äquivalent liefern zu Wagners Technik der Kunst des Übergangs.“ [Vill 2013: 74].

Th. W. Adorno hat in seinem „Versuch über Wagner“ (1952) auf die „Kristallisation einer autonomen, sprachähnlichen Logik“ der Wagnerschen Musik hingewiesen [Adorno 1986: 32]. Nietzsche in „Der Fall Wagner“ (1888) hat auch die rhetorische sowie zu literarische Eigenschaft von Wagners Musikdramen kritisiert. Wagnersche Leitmotive, so Adorno, „verbinden sich zu einer Art Pseudogeschichte.“ [ibid.: 48]. Die Handlung ist statisch („das Nichts ist geschehen“) [ibid.: 37]. Er spricht über den „Stillstand der Zeit“ und „die Zerlegung“ des musikalischen Materials in „kleinste Motivbestandteile“ [ibid.: 84; 47]. Das vergleicht er in seiner „Drastik und Fasslichkeit“ mit Kino- und Reklamemusik, in der „das Leitmotiv einzig noch Helden oder Situationen anmeldet, damit sich der Zuschauer rascher zurechtfindet“ [ibid.: 44]. Noch ein Zitat: „Das Neue ist zugleich das Alte: im Neuen erkennt es sich wieder und wird leicht auffassbar“ [ibid.: 67]. Alle diese Merkmale von Wagners Musikdramen sind auch für Jelineks performative Schreibweise verwendbar. Während bei Wagner „Versprachlichung der Musik“ durchgesetzt ist [Adorno 1978: 661], wird bei Jelinek eine Musikalisierung der Sprache verwirklicht.

Also muss die dritte Deutung der Leib-Fabrik-Metapher davon ausgehen, dass die sowohl pragmatische als auch existentielle Situation („solange ich spreche, bin ich nicht tot“) neue ästhetische Form und Sinn zur Folge hat.

Schlussfolgerung

Das zentrale Anliegen dieses Beitrags, poetologische und existentielle Aspekte Bernhards und Jelinek quasimusikalischer „sequenzieller“ Poetik zu skizzieren und zu interpretieren, wurde anhand unterschiedlicher Bedeutungen der „Leib-Fabrik“-Metapher in ihren Texten behandelt.

⁷ Das gilt sowohl für ihre Essayistik, z.B. „Die tote Musik-Maschine: Epitaph für Wurstl“, „Schreiben müssen (in memoriam Otto Breicha)“ als auch für fiktionale Werke („Sportstück“, „Michael“, „O Wildnis, O Schutz vor ihr“).

Dadurch lassen sich diese Bedeutungen wie folgt darstellen. Das Sprechen der Hauptfigur kann man nicht abbrechen, also der Text vermehrt sich dann durch unweigerliche Wiederholungen der Worte sowie Wortgefüge, gleichartige grammatische und syntaktische Strukturen. So entfaltet sich der Textkörper nicht so sehr durch eine referentielle Vielfalt, die normalerweise für einen Realitätsbezug verantwortlich ist [Prendergast 1986], sondern durch kombinatorische und architektonische Stilmittel. Diese Schreibweise ist mit Jazz-Improvisationen oder labyrinthartigen barocken Musikstücken, oder schließlich Wagnerscher „unendlicher Melodie“ vergleichbar. Eine kurze musikalische Phrase muss durchgeführt und ausgearbeitet werden, damit aus ihren vielfältigen Variationen und Inversionen eine neue musikalische Semantik und Struktur hergestellt werden kann. Jelinek schreibt über Bernhards musikartige „Technik der Wiederholung“, die in „rhythmischer Gliederung“ einer „ununterbrochenen Sinusschwingung“ ähnlich ist, deren „musikalischer Gesetzmäßigkeit sich niemand entziehen konnte, selbst wenn alles schon hundertmal gesagt war“ [Jelinek 2019: 11].

Die vergleichende Analyse ermöglichte es, die Ähnlichkeiten zwischen Bernhards und Jelineks Denk- und Sprachstilen aufzudecken, das sind nämlich:

- stilistischer Manierismus, der einerseits die moderne hermetische Tendenz entwickelt

- und die verlorene Ganzheit des Weltbilds wiederzugewinnen ermöglicht, andererseits eine Stilform des Widerstands gegen die oberflächliche Unterhaltungskultur der postindustriellen Konsumgesellschaft ist;

- Vorliebe für darstellende Künste und Musik, die eine ausdrückliche Performativität ihrer Texte bedingt;

- Wirklichkeit als barockes *Theatrum Mundi*;

- tragikomische Weltsicht;

- ambivalente Repräsentation von Fragment und Totalität bzw. Tod und Leben durch die Zerstörung- und Vollendung-Dialektik, in der die *Parodie sacra* der Eucharistie erkennbar ist;

- existentielle Deutung von Schweigen und Sprechen als Todesbedrohung bzw. Todesverschiebung;

- Herstellung einer musikähnlichen Prosa durch die übertriebene Bedeutung von rhythmisch-syntaktischen und textuell-architektonischen Elementen;

- Künstlichkeit der dichterischen Sprache, die u.a. in der Leib-Fabrik-Metapher des Dichters verkörpert ist;

- Selbstreflexivität der Erzählform.

All diese poetologischen Merkmale erlauben es, eine *Wahlverwandschaft* Bernhards und Jelineks sichtbar zu machen. Diese Poetik „der endlosen Sueden“ spiegelt intensive Suchen nach Harmonie wider, die in der Kunst des späten 20. – frühen 21. Jahrhunderts meist nur in der grotesken Form möglich ist.

ЛИТЕРАТУРА

Adorno, Th. W. Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren / Th. W. Adorno // Adorno Th. W. Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften I–III. Bd. 16. Hrsg. von R. Tiedemann. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – S. 649–664.

Adorno, Th. W. Versuch über Wagner / Th. W. Adorno // Adorno Th. W. Die Musikalischen Monographien. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1986. – S. 7–148.

Beckett, S. Dante... Bruno. Viko... Joyce / S. Beckett // Critical Essays on James Joyce / ed. by B. Benstock. – Boston, Mass. : G.K. Hall & Co, 1985. – P. 45–56.

Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable / S. Beckett. – New York : Grove Atlantic Inc., Kindle Edition (o. J.).

Benjamin, W. „Zum Bilde Proust“ / W. Benjamin // Benjamin W. Gesammelte Schriften. Bd. II. 1 / Hrsg. von R. Tiedemann und H. Schweppenhäuser. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1977. – S. 310–323.

Bernhard, Th. Amras / Th. Bernhard // Bernhard Th. Werke. – Bd. 11 von 22 / Hrsg. von M. Huber und W. Schmidt-Dengler. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2004.

Bernhard, Th. Beton / Th. Bernhard // Bernhard Th. Werke. – Bd. 5 von 22 / Hrsg. von M. Huber und W. Schmidt-Dengler. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2006.

Bernhard, Th. Gedichte / Th. Bernhard // Bernhard Th. Werke. – Bd. 21 von 22 / Hrsg. von M. Huber und W. Schmidt-Dengler. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2015.

Betten, A. „Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis“ / A. Betten // Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard / Hrsg. von J. Knape und O. Kramer. – Würzburg : Königshausen & Neumann, 2011. – S. 63–80.

- Betten, A. Thomas Bernhards Syntax: Keine Wiederholung des Immergleichen / A. Betten // Deutsche Grammatik – Thema in Variationen. Festschrift für Hans-Werner Eroms zum 60. Geburtstag / Hrsg. von K. Donhauser und L. M. Eichinger. – Heidelberg : Universitätsverlag Winter, 1998. – S. 169–190.
- Blumenberg, H. Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans (1964) / H. Blumenberg // Blumenberg H. Ästhetische und metaphorologische Schriften: Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 2001. – S. 47–73.
- Dahlhaus, C. „Warum ist neue Musik so schwer verständlich?“ Plädoyer für ein historisches Verständnis / C. Dahlhaus // Zeugen des Wissens / Hrsg. von M. Maier-Leibnitz. – Mainz : Hase und Koehler, 1986. – S. 939–956.
- Derrida, J. / J. Derrida. – Die Schrift und die Differenz. Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972. – 451 S.
- Eyckeler, F. Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards / F. Eyckeler. – Berlin : Erich Schmidt, 1995. – 293 S.
- Honold, A. Erzählstruktur / A. Honold // Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung / Hrsg. von M. Huber und M. Mittermayer (unter Mitarbeit von B. Judex). – Stuttgart : J. B. Metzler, 2018. – S. 437–445.
- Janke, P. Musik als „reinste und gläsernste Abstraktion“. Kompositionen, Texte für Kompositionen und Libretti von Elfriede Jelinek / P. Janke // Österreichische Musik-Zeitschrift: Ein Europäisches Forum. – 2015. – Jg. 70. – Heft 5. – S. 43–52.
- Janner, M. Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa / M. Janner. – Frankfurt am Main : Peter Lang, 2003. – 348 S.
- Jelinek, E. Das macht nichts: Eine kleine Tragödie des Todes / E. Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt Taschenbuch, 2004. – 91 S.
- Jelinek, E. Das Parasitär drama / E. Jelinek. – 2011. – URL: <https://www.elfriedejelinek.com/> (mode of access: 20.01.2023). – Text : electronic.
- Jelinek, E. Das Schweigen / E. Jelinek. – 2000. – URL: <https://www.elfriedejelinek.com/> (mode of access: 20.01.2023). – Text : electronic.
- Jelinek, E. „Der Einzige und wir, sein Eigentum“ / E. Jelinek // Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen / Hrsg. von P. Reinert und C. Götzke. – Berlin ; Boston : De Gruyter, 2019. – S. 11–16.
- Jelinek, E. rein GOLD: ein Bühnenssay / E. Jelinek. – Reinbek bei Hamburg : Rowohlt, 2013. – 223 S.
- Löffler, S. „Ich bin ja ein musikalischer Mensch“: Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk / S. Löffler. – Wien ; Köln ; Weimar : Böhlau, 2018. – 325 S.
- Lücke, B. www.todsuede.com: Lesarten zu Elfriede Jelineks Neid / B. Lücke. – Wien : Praesens, 2009. – 263 S.
- Marten, C. Bernhards Baukasten: Schrift und sequenzielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa / C. Marten. – Berlin ; Boston : de Gruyter, 2020. – 400 S.
- Prendergast, C. The order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert / C. Prendergast. – Cambridge : Cambridge University Press, 1986. – 304 p.
- Riedle, G. „Mehr, mehr, mehr!“ Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung / G. Riedle // Text + Kritik. – 1999. – Heft 117. – S. 137–145.
- Sanders, W. Gutes Deutsch – Besseres Deutsch: Praktische Stillehre der deutschen Gegenwartssprache / W. Sanders. – Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1986. – 237 S.
- Schmidt-Dengler, W. Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard / W. Schmidt-Dengler. – Wien : Sonderzahl, 1997. – 125 S.
- Solibakke, K. Schweigen der Zeichen: Bernhards Beton und Jelineks Schweigen / K. Solibakke // Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen / Hrsg. von P. Reinert und C. Götzke. – Berlin ; Boston : De Gruyter, 2019. – S. 199–214.
- Ullyot, J. The Medieval Presence in the Modernist Literature. The Quest to Fail / J. Ullyot. – New York : Cambridge University Press, 2015. – 275 p.
- Vill, S. Von Rheingold zu Rein Gold. Intertexte aus Richard Wagners „Der Ring des Nibelungen“ in Elfriede Jelineks Bühnenssay / S. Vill // JELINEK[JAHRE]BUCH. – 2013. – S. 73–89.
- Voica, A. Selbstmordverschiebung. Zu Thomas Bernhards Schreibverhalten im Prosawerk: PhD Thesis / A. Voica. – Berlin, 2008. – 275 S.
- Wolf, W. The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality / W. Wolf. – Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1999. – 272 p.

REFERENCES

- Adorno, Th. W. (1978). Musik, Sprache und ihr Verhältnis im gegenwärtigen Komponieren. In Adorno, Th. W. *Gesammelte Schriften: Musikalische Schriften I–III*. Bd. 16. Hrsg. von R. Tiedemann. Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 649–664.
- Adorno, Th. W. (1986). Versuch über Wagner. In Adorno, Th. W. *Die Musikalischen Monographien*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 7–148.
- Beckett, S. (1985). Dante... Bruno. Vico... Joyce. In Benstock, B. (Ed.). *Critical Essays on James Joyce*. Boston, Mass., G.K. Hall & Co., pp. 45–56.
- Beckett, S. Three Novels: Molloy, Malone Dies, The Unnamable. Grove Atlantic Inc., New York, Kindle Edition (o. J.).
- Benjamin, W. (1977). „Zum Bilde Proust“. In Benjamin, W. *Gesammelte Schriften*. Bd. II. 1. Hrsg. von R. Tiedemann, H. Schweppenhäuser. Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 310–323.
- Bernhard, Th. (2004). Amras. In Bernhard, Th. *Werke*. Bd. 11 von 22. Hrsg. von M. Huber, W. Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main, Suhrkamp.

- Bernhard, Th. (2006). Beton. In Bernhard, Th. *Werke*. Bd. 5 von 22. Hrsg. von M. Huber, W. Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Bernhard, Th. (2015). Gedichte. In Bernhard, Th. *Werke*. Bd. 21 von 22. Hrsg. von M. Huber, W. Schmidt-Dengler. Frankfurt am Main, Suhrkamp.
- Betten, A. (2011). „Kerkerstrukturen. Thomas Bernhards syntaktische Mimesis“. In Knappe, J. u. Kramer O. (Hrsg.). *Rhetorik und Sprachkunst bei Thomas Bernhard*. Würzburg, Königshausen & Neumann, pp. 63–80.
- Betten, A. (1998). Thomas Bernhards Syntax: Keine Wiederholung des Immergleichen. In Donhauser, K. u. Eichinger, L.M. (Hrsg.). *Deutsche Grammatik – Thema in Variationen. Festschrift für Hans-Werner Erms zum 60. Geburtstag*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, pp. 169–190.
- Blumenberg, H. (2001). Wirklichkeitsbegriff und Möglichkeit des Romans (1964). In Blumenberg, H. *Ästhetische und metaphorologische Schriften: Auswahl und Nachwort von Anselm Haverkamp*. Frankfurt am Main, Suhrkamp, pp. 47–73.
- Dahlhaus, C. (1986). „Warum ist neue Musik so schwer verständlich?“ Plädoyer für ein historisches Verständnis. In Maier-Leibnitz, M. (Hrsg.). *Zeugen des Wissens*. Mainz, Hase und Koehler, pp. 939–956.
- Derrida, J. (1972). *Die Schrift und die Differenz*. Frankfurt am Main, Suhrkamp. 451 p.
- Eyckeler, F. (1995). *Reflexionspoesie: Sprachskepsis, Rhetorik und Poetik in der Prosa Thomas Bernhards*. Berlin, Erich Schmidt. 293 p.
- Honold, A. (2018). Erzählstruktur. In Huber, M., Mittermayer, M. (Hrsg.). *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung (Unter Mitarbeit von Bernhard Judex)*. Stuttgart, J. B. Metzler, pp. 437–445.
- Janke, P. (2015). Musik als „reinste und gläsernste Abstraktion“. Kompositionen, Texte für Kompositionen und Libretti von Elfriede Jelinek. In *Österreichische Musik-Zeitschrift: Ein Europäisches Forum*. Jg. 70. Heft 5, pp. 43–52.
- Janner, M. (2003). *Der Tod im Text: Thomas Bernhards Grabschriften. Dargestellt anhand von frühen Erzählversuchen aus dem Nachlaß, der Lyrik und der späten Prosa*. Frankfurt am Main, Peter Lang. 348 p.
- Jelinek, E. (2004). *Das macht nichts: Eine kleine Tragödie des Todes*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch. 91 p.
- Jelinek, E. (2011). Das Parasitär drama. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/> (mode of access: 20.01.2023).
- Jelinek, E. (2000). *Das Schweigen*. URL: <https://www.elfriedejelinek.com/> (mode of access: 20.01.2023).
- Jelinek, E. (2019). „Der Einzige und wir, sein Eigentum“. In Reinert, P., Götze, C. (Hrsg.). *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*. Berlin, Boston, De Gruyter, pp. 11–16.
- Jelinek, E. (2013). *rein GOLD: ein Bühnenessay*. Reinbek bei Hamburg, Rowohlt. 223 p.
- Löffler, S. (2018). „Ich bin ja ein musikalischer Mensch“: *Thomas Bernhard und die Funktion der Musik in seinem literarischen Werk*. Wien, Köln, Weimar, Böhlau. 325 p.
- Lücke, B. (2009). www.todsuende.com: *Lesarten zu Elfriede Jelineks Neid*. Wien, Praesens. 263 p.
- Marten, C. (2020). *Bernhards Baukasten: Schrift und sequenzielle Poetik in Thomas Bernhards Prosa*. Berlin, Boston, de Gruyter. 400 p.
- Prendergast, C. (1986). *The order of Mimesis: Balzac, Stendhal, Nerval, Flaubert*. Cambridge, Cambridge University Press. 304 p.
- Riedle, G. (1999). „Mehr, mehr, mehr!“ Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung. In *Text + Kritik*. Heft 117, pp. 137–145.
- Sanders, W. (1986). *Gutes Deutsch – Besseres Deutsch: Praktische Stillehre der deutschen Gegenwartssprache*. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft. 237 p.
- Schmidt-Dengler, W. (1997). *Der Übertreibungskünstler. Studien zu Thomas Bernhard*. Wien, Sonderzahl. 125 p.
- Solibakke, K. (2019). Schweigen der Zeichen: Bernhards Beton und Jelineks Schweigen. In Reinert, B., Götze, C. (Hrsg.). *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard: Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*. Berlin, Boston, De Gruyter, pp. 199–214.
- Ullyot, J. (2015). The Medieval Presence in the Modernist Literature. *The Quest to Fail*. New York, Cambridge University Press. 275 p.
- Vill, S. (2013). Von Rheingold zu Rein Gold. Intertexte aus Richard Wagners Der Ring des Nibelungen in Elfriede Jelineks Bühnenessay. In *JELINEK[JHR]BUCH*, pp. 73–89.
- Voica, A. (2008). *Selbstmordverschiebung. Zu Thomas Bernhards Schreibverhalten im Prosawerk: PhD Thesis*. Berlin. 275 p.
- Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, Atlanta, Rodopi. 272 p.

Данные об авторе

Котелевская Вера Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры отечественной и зарубежной литературы, Институт филологии, журналистики и межкультурной коммуникации, Южный федеральный университет (Ростов-на-Дону, Россия).

Адрес: 344006, Россия, Ростов-на-Дону, ул. Большая Садовая, 105/42.

E-mail: vkotelevskaya@sfsedu.ru.

Author's information

Kotelevskaya Vera Vladimirovna – Candidate of Philology, Associate Professor of Russian and Foreign Literature Department, Institute of Philology, Journalism and Intercultural Communication, Southern Federal University (Rostov-on-Don, Russia).