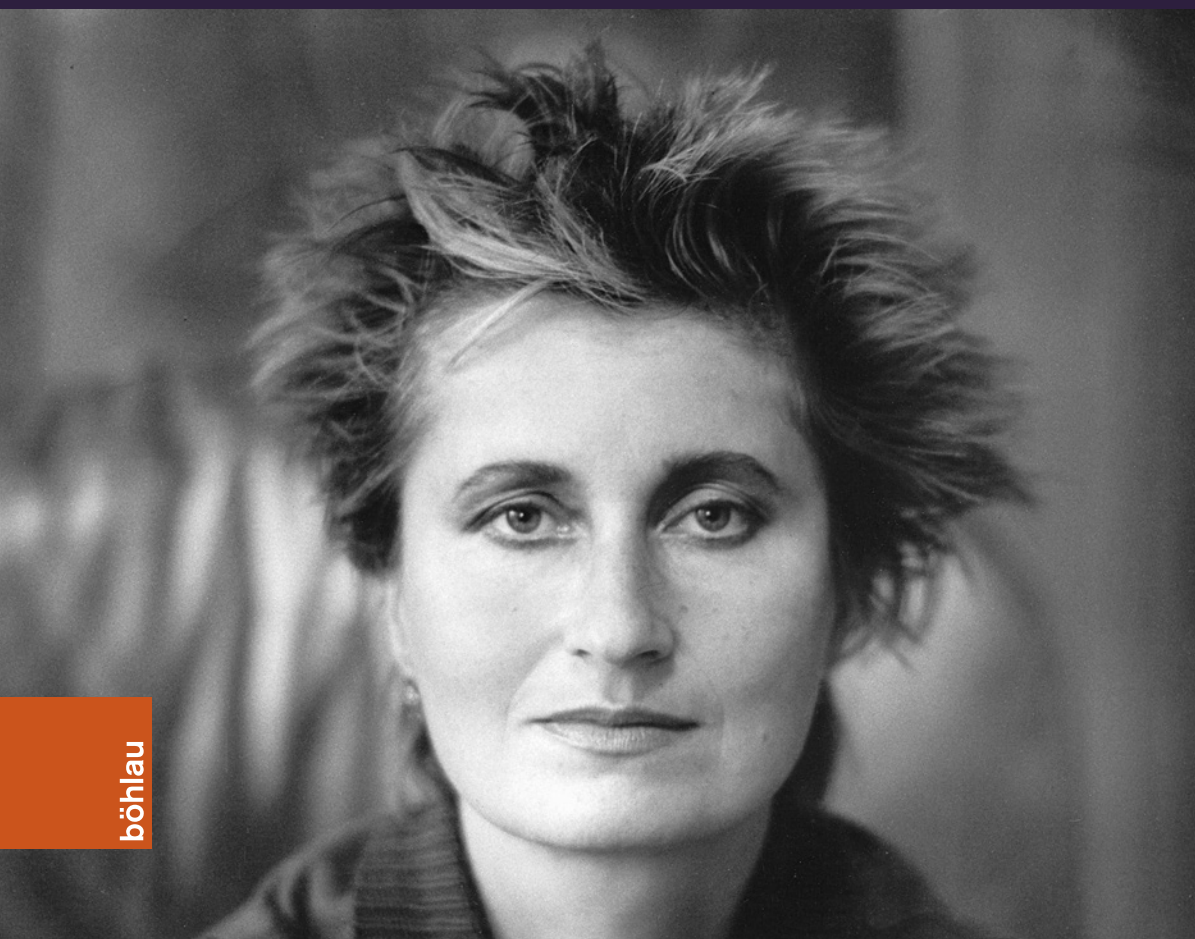


UTA DEGNER

**EINE ›UNMÖGLICHE‹  
ÄSTHETIK**

**ELFRIEDE JELINEK IM  
LITERARISCHEN FELD**



böhlau



Literaturgeschichte  
in Studien und Quellen  
Band 33

Herausgegeben von  
Werner Michler  
Norbert Christian Wolf

Uta Degner

Eine ‚unmögliche‘ Ästhetik –  
Elfriede Jelinek im literarischen Feld

BÖHLAU VERLAG WIEN KÖLN

Veröffentlicht mit Unterstützung des  
Austrian Science Fund (FWF): PUB 854-G

Open Access: Wo nicht anders festgehalten, ist diese Publikation lizenziert unter der Creative-Commons-Lizenz Namensnennung 4.0; siehe <http://creativecommons.org/licenses/by/4.0/>



Die Publikation wurde einem anonymen, internationalen Peer-Review-Verfahren unterzogen.

Bibliografische Information der Deutschen Bibliothek:  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <https://dnb.de> abrufbar.

© 2022 Böhlau Verlag, Zeltgasse 1, A-1080 Wien, ein Imprint der Brill-Gruppe (Koninklijke Brill NV, Leiden, Niederlande; Brill USA Inc., Boston MA, USA; Brill Asia Pte Ltd, Singapore; Brill Deutschland GmbH, Paderborn, Deutschland; Brill Österreich GmbH, Wien, Österreich) Koninklijke Brill NV umfasst die Imprints Brill, Brill Nijhoff, Brill Hotei, Brill Schönigh, Brill Fink, Brill mentis, Vandenhoeck & Ruprecht, Böhlau, Verlag Antike und V&R unipress.

Umschlagabbildung: Renate von Mangoldt

Korrekturat: Anja Borkam  
Umschlaggestaltung: Michael Haderer, Wien  
Satz und Layout: Bettina Waringer, Wien  
Druck und Bindung: Hubert & Co., Göttingen

**Vandenhoeck & Ruprecht Verlage | [www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com](http://www.vandenhoeck-ruprecht-verlage.com)**

ISBN (Print) 978-3-205-21485-4  
ISBN (OpenAccess) 978-3-205-21486-1

# INHALT

<b>DANKSAGUNG</b> . . . . .	9
<b>EINLEITUNG.</b> . . . . .	11
Ästhetische Aktualität. . . . .	11
Zum Begriff der <i>posture</i> . . . . .	13
„Unmögliche“ Positionierungen . . . . .	14
Ein gespaltener Habitus. . . . .	17
„Phallische“ <i>posture</i> . . . . .	18
Anagnorisis . . . . .	20
Eine Poetik des „Para-doxen“ . . . . .	23
Literarisches Feld Österreich? . . . . .	25
Zum Forschungsstand. . . . .	25
Zur Textauswahl. . . . .	26
<b>1. WIR SIND LOCKVÖGEL BABY! UND DIE HÄRESIE DES POP</b> . . . . .	29
„daß durch Kunst NICHTS verändert werden kann“.	
Jelineks Positionierung in der <i>manuskripte</i> -Debatte 1969 . . . . .	29
„Pop ist gut!“ . . . . .	36
Die Revision des Kunstbegriffs und Autorschaftspolemik im Pop:	
Neue Literatur gegen alte Dichter . . . . .	39
Subversive Empfindlichkeit: Neue Sensibilität als neue ästhetische	
Episteme . . . . .	46
Brinkmanns und Handkes Neue Sensibilität . . . . .	52
<i>wir sind lockvögel baby!</i> als Kritik der Neuen Sensibilität . . . . .	56
„Anti-männliche Anti-Helden“?. . . . .	59
Neue Trivialitäten . . . . .	63
Medien ohne Unschuld . . . . .	65
Pop ohne Neue Sensibilität . . . . .	68
Literatur als „Kampfgas“ . . . . .	69
Im Zeichen Kasperls. . . . .	74
Autorschaft nach Pop: Das Konzept vom Autor als Produzent . . . . .	76
Seltene Gewöhnlichkeit. . . . .	80

	<b>EXKURS: DER ARBEITSKREIS ÖSTERREICHISCHER LITERATURPRODUZENTEN</b> . . . . .	83
	Arbeiter vs. Unternehmer. . . . .	83
	Gegen den „Verblendungszusammenhang des „Höheren““ . . . . .	88
<b>2.</b>	<b>DIE LIEBHABERINNEN: REALISMUS HIGH UND LOW</b> . . . . .	93
	Ein „vorwort“ zum Realismus.	
	Die poetologische Paratextparodie des Romans . . . . .	93
	Literarhistorischer Kontext: Das Realismusproblem . . . . .	97
	„Trivialer Realismus“ . . . . .	102
	Jelineks ‚Dreigroschenroman‘ . . . . .	106
	Die Kunst des Trivialen . . . . .	111
	Anagnorisis des „wir“ . . . . .	114
<b>3.</b>	<b>DIE AUSGESPERRTEN: ANAGNORISIS DES SOZIALEN UNMÖGLICHKEITSSINNS</b> . . . . .	121
	<i>Die Ausgesperrten</i> als literarische Sozioanalyse . . . . .	121
	<i>Der Mann ohne Eigenschaften</i> als Modell . . . . .	123
	Ökonomie und Ideologie . . . . .	129
	Hans Sepp im <i>Mann ohne Eigenschaften</i> :	
	Die soziale Funktion der Ideologie. . . . .	137
	<i>Die Ausgesperrten</i> – ein ideologiekritischer Roman? . . . . .	143
	Verdrängen statt Verkennen: Rainers Anagnorisis ohne Befreiung. . . . .	145
	Rainers Durchbruch zum Realismus? . . . . .	154
	Der Wirklichkeitssinn des Romans . . . . .	159
	„Jetzt wissen Sie alles“? . . . . .	163
	Intermedialität als Exzess: <i>Der Nachtportier</i> als Modell ästhetischer Beunruhigung. . . . .	164
<b>4.</b>	<b>LOB DEM WIDERSTREIT: JELINEKS FEMINISMUS</b> . . . . .	171
	Gegen den „klebrigen Schleim weiblicher Zusammengehörigkeit“ –	
	<i>Die Schwarze Botin</i> . . . . .	173
	„Allo-écriture féminine“? . . . . .	180
	<i>Sich vom Raum eine Spalte abschneiden</i> : Feministische Positionierung nach VALIE EXPORT. . . . .	184
<b>5.</b>	<b>WIENER AKTIONISMUS IM MEDIUM DER LITERATUR: DIE KLAVIERSPIELERIN ALS LITERARISCHE SELBSTOBJEKTIVIERUNG</b>	195
	Das Tier in der Manege . . . . .	198
	Kafka und der „Plan der selbstbiographischen Untersuchungen“. . . . .	206
	„Verwundungen als Kunstwerk“: Erikas Wiener Aktionismus . . . . .	209

	Jelineks Wiener Aktionismus: Die Kunst, sich ins eigene Fleisch zu schneiden . . . . .	217
	Einsatz der biographischen Autorperson . . . . .	220
	Literarischer „Formwillen“ vs. ‚naive‘ Authentizität: <i>Die Klavierspielerin</i> und die ‚Frauenliteratur‘ . . . . .	222
<b>6.</b>	<b>LUST ALS EXTREMSATIRE . . . . .</b>	<b>227</b>
	Satire als „Kampfform“ . . . . .	227
	Totalisierung der Satire . . . . .	234
	Wirklichkeit als Pornofilm . . . . .	238
	Gesellschaftlicher Voyeurismus . . . . .	241
	„Sie sind eingeladen, sich das anzuschauen!“ . . . . .	243
	Satirische Autor-Persona . . . . .	253
	Anagnorisis zwischen Lachen und Schrecken . . . . .	255
	Radikale Individualität und ästhetische Freiheit. Zur Funktion der Hölderlin-Zitate. . . . .	256
	Gnomische Gewalt. . . . .	264
	Harte Fügung . . . . .	267
<b>7.</b>	<b>„ALLERGRÖSSTE WIRKLICHKEIT UND ALLERGRÖSSTE KÜNSTLICHKEIT“. DAS THEATER DER DOPPELTEN DISTINKTION . . . . .</b>	<b>275</b>
	„Allergrößte Wirklichkeit“ auf der Bühne: ‚Postfiktionalität‘ als Provokation . . . . .	277
	Die Wirklichkeit des Dokumentartheaters. Peter Weiss’ <i>Notizen zum dokumentarischen Theater</i> (1968) . . . . .	280
	„Allergrößte Künstlichkeit“: Antimimesis in Peter Handkes <i>Publikumsbeschimpfung</i> . . . . .	288
	<i>Burgtheater</i> : Polemisches Schlüsselstück und antimimetische Künstlichkeit . . . . .	291
	Die Destruktion der Fiktionalität . . . . .	295
	Unwirkliche Wirklichkeit. . . . .	296
	<i>Burgtheater</i> als Anti-Bernhard-Stück . . . . .	301
	<i>Burgtheater</i> -Bathos . . . . .	308
<b>8.</b>	<b>„UNZIEMLICH ALT“: IN DER POSITION DER ARRIVIERTEN AVANTGARDE . . . . .</b>	<b>313</b>
	<i>Neid</i> als Selbstpositionierung im Zeichen der Arriviertheit . . . . .	313
	Goetz als Vorbild? . . . . .	315
	Häretische Arriviertheit. . . . .	323



<b>EPILOG</b> . . . . .	327
„Wunderbare Streitereien“ . . . . .	328
<b>LITERATURVERZEICHNIS</b> . . . . .	333
Jelinek-Texte . . . . .	333
Interviews Jelinek . . . . .	335
Andere Quellen . . . . .	336
Nachschlagewerke . . . . .	345
Allgemeine Forschungsliteratur . . . . .	346
Sekundärliteratur zu Jelinek . . . . .	358
Audiovisuelle Medien, Webpages . . . . .	367
<b>PERSONENREGISTER</b> . . . . .	369

## DANKSAGUNG

Mein größter Dank gebührt Norbert Christian Wolf für seine jahrelange Unterstützung und Förderung, für vielfältige Hinweise und konstruktives Feedback in allen Phasen der Entstehung der vorliegenden Arbeit. Dem Österreichischen Wissenschaftsfonds FWF bin ich für die Gewährung einer Elise-Richter-Stelle zu Dank verpflichtet, welche mir zwei Jahre lang unter sehr komfortablen Bedingungen die konzentrierte Arbeit an dem Manuskript ermöglichte; der FWF hat dankenswerterweise auch die Druckkosten übernommen. Das Elfriede Jelinek-Forschungszentrum der Universität Wien in Gestalt seiner Leiterin Pia Janke und seinen (inzwischen z.T. ehemaligen) Mitarbeiter\*innen Silke Felber, Teresa Kovacs, Christian Schenkermayr und Susanne Teutsch hat mich für Rechercheaufenthalte gastfreundlich aufgenommen, mich unbürokratisch bei der Materialbeschaffung unterstützt und mir in vielfältigen Kontexten die Möglichkeit gegeben, erste Thesen vorzustellen. In Salzburg ermöglichte die Interuniversitäre Einrichtung Wissenschaft & Kunst ein produktives Diskussionsklima. Für kontinuierliche Unterstützung vielfältiger Art danke ich Laura Bieger, Hildegard Degner, Konstanze Fliedl, Hildegard Fraueneder, Herwig Gottwald, Katharina Grosse, Hans Höller, Franziska Lettowsky, Petra Nagenkögel, Clemens Peck, Annika Reich und Ulrike Tanzer. Ian Macgregor Morris hat mir vor allem in der längeren Endphase der Fertigstellung den Rücken freigehalten und mich gemeinsam mit unserer Tochter Emi all die Jahre hindurch immer wieder motiviert. Thank you, my dears! Ich danke außerdem Allyson Fiddler, Monika Szczepaniak und Ulrike Vedder für ihre Gutachten, Harald Gschwandter für sein wunderbares Lektorat und Hinweise; für Bildrechte Martina Auder, Gabriele Goettle, Roman Grabner vom Museum Joanneum Graz, Sigrid Guggenberger von der VALIE EXPORT FILMPRODUKTIONSGESELLSCHAFT m.b.H, Renate von Mangoldt und Karin Rocholl.

Viel zu verdanken habe ich zudem Christa Gürtler: Sie hat mir nicht nur ihr privates Jelinek-Archiv zur Verfügung gestellt (inkl. der nur schwer zu bekommenen Zeitschrift *Die Schwarze Botin*), sie war außerdem eine inspirierende Gesprächspartnerin bei vielen Anlässen – so bei gemeinsamen Besuchen von Jelinek-Inszenierungen und im Rahmen gemeinsam organisierter Tagungen und Workshops. Ihre frühen Arbeiten zu Jelinek, aber auch zu zahlreichen anderen Gegenwartsautorinnen, die wie viele ihrer Generation noch außerhalb der Institution Universität entstehen mussten, haben nachfolgenden Literaturwissenschaftler\*innen wie mir den Weg geebnet. Dass es inzwischen möglich ist, eine Habilitationsschrift zu Elfriede Jelinek einzureichen, ist nicht zuletzt auch ihr Verdienst. Christa Gürtler ist das Buch – als kleiner Dank für das Genannte und vieles andere – gewidmet.



# EINLEITUNG

## Ästhetische Aktualität

Als Elfriede Jelinek im Jahr 2004 der Nobelpreis zugesprochen wurde, kommentierte ihr Kollege Peter Handke, Jelinek sei „eine Schriftstellerin von heute – wie sonst fast niemand“.<sup>1</sup> Er brachte damit eine bemerkenswerte Leistung von Jelineks schriftstellerischer Produktion auf den Punkt, die schon ihr Romandebüt *wir sind lockvögel baby!* von 1970 auszeichnet und fast 50 Jahre später noch unvermindert gilt: die Fähigkeit ihres Werks, Gegenwartsrelevanz zu entwickeln. Um die Herausarbeitung der ästhetischen Dimensionen dieser ‚Präsenzqualität‘ geht es der vorliegenden Studie. Mit der Terminologie des Soziologen Pierre Bourdieu, der für die folgenden Analysen methodisch Pate steht, soll nachvollzogen werden, durch welche literarischen Inventionen sich Elfriede Jelinek seit einem halben Jahrhundert erfolgreich an die Spitze der Avantgarde stellt. Mit „Avantgarde“ meint Bourdieu nicht die historischen Avantgarden, sondern Autor\*innen, die am autonomen Pol des literarischen Feldes „Epoche machen, das heißt untrennbar damit auch: *eine neue Position* jenseits der etablierten Positionen, *vor* diesen Positionen, *als Avantgarde* entstehen zu lassen und mit der Einführung der Differenz die Zeit zu schaffen.“<sup>2</sup> Die ästhetische Aktualität, um die es in der vorliegenden Studie gehen soll, ist also nicht primär eine thematische – auch wenn sich Jelineks Werke intensiv mit unserer Gegenwart beschäftigen. Jelinek ist eine Schriftstellerin eines jeweils historisch geltenden Heute im emphatischen *ästhetischen* Sinne, insofern ihre Texte den Möglichkeitsraum im literarischen Feld immer wieder zu erweitern vermochten. Mit dieser Fähigkeit ist sie nicht die Einzige – von dem gerade zitierten Peter Handke ließe sich Ähnliches behaupten –, doch sind die Innovationstechniken beider Autoren gänzlich andere. Ziel der vorliegenden Arbeit ist es daher, Jelineks individuelle Inventionen unterschiedlicher Werkphasen zu rekonstruieren und ihren spezifischen Beitrag zu maßgeblichen Veränderungen des literarischen Feldes anhand repräsentativer Texte nachzuvollziehen. Mithilfe des von Pierre Bourdieu in *Die Regeln der Kunst* entwickelten methodischen Instrumentariums sollen deren konkrete Funktionsweisen und die „Erzeugungsformel[n]“<sup>3</sup>

- 
- 1 Zitiert nach: Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007, S. 255.
  - 2 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 253; Herv. i.O.
  - 3 Ebd., S. 61.

beschrieben werden – mit Bourdieus Vokabular (zum Beispiel des Prinzips der „doppelten Distinktion“),<sup>4</sup> aber auch über dieses hinaus. Das Hauptinteresse gilt dabei der zugrunde liegenden ‚Logik‘ der Jelinek’schen Ästhetik, ihren spezifischen Positionierungen, die es immer wieder auch erfordern, wichtige konkurrierende Ästhetiken des literarischen Feldes zu berücksichtigen, um in der Relationierung die Neuheit und Alterität von Jelineks Ästhetik in den Blick zu bekommen. Dies kann im vorliegenden Rahmen natürlich nicht erschöpfend, sondern nur schlaglichtartig geschehen; gleichwohl wurde versucht, besonders aussagekräftige Konstellationen auszuwählen und mit einer der innovativsten und wirkungsmächtigsten Autor\*innen der Gegenwart Paradigmenbildungen für unterschiedliche Zeitpunkte bzw. Zeitspannen herauszuarbeiten.

Der feldtheoretische Ansatz ermöglicht es, die Genealogie einer Ästhetik zu beschreiben, ohne eindimensionale Abhängigkeiten (‚Einfluss‘) oder umgekehrt ihre Entstehung ganz aus sich selbst heraus annehmen zu müssen.<sup>5</sup> Die bereits existierenden Studien zeigen, wie produktiv ein Bourdieu’scher Ansatz für genau in literaturwissenschaftliche Fragestellungen ist und wie anschlussfähig Bourdieus Prämissen an ‚traditionellere‘ literaturwissenschaftliche Erkenntnisinteressen sind. Zu Elfriede Jelinek gibt es zwei neuere feldtheoretisch argumentierende

4 Vgl. ebd., S. 127–134.

5 Bourdieus Arbeiten zur Ästhetik haben seit Ende der 1990er Jahre Eingang in die Literaturwissenschaft gefunden. Allgemein zur feldtheoretischen Literaturwissenschaft: Joseph Jurt: Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995; *Modern Language Quarterly* [MLQ] 58 (1997), H. 4, S. 367–508 [Special Issue: Pierre Bourdieu and Literary History]; Streifzüge durch das literarische Feld. Hg. v. Louis Pinto u. Franz Schultheis Konstanz: Universitätsverlag 1997; Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur [IASL] 29 (1997), H. 2 [S. 109–180; Schwerpunkt: Die Literatur- und Kultursoziologie Pierre Bourdieus]; Heribert Tommek, Klaus-Michael Bogdal (Hg.): Transformationen des literarischen Feldes. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen. Heidelberg: Synchron 2012 (= Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien, Bd. 16); Heribert Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015. Einzelstudien bieten: Verena Holler: Felder der Literatur. Eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse. Frankfurt a.M.: Peter Lang 2003; Norbert Christian Wolf: Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. In: „Für viele stehen, indem man für sich steht“. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Hg. v. Eckart Goebel u. Eberhard Lämmert. Berlin: Oldenbourg Akademieverlag 2004, S. 23–49; Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Hg. v. Norbert Christian Wolf u. Markus Joch. Tübingen: Niemeyer 2005; Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR. Hg. v. Ute Wölfel. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005; Matthias Beilein: 86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs. Berlin: Erich Schmidt 2008; Norbert Christian Wolf: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2011 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 20).

Aufsätze aus den letzten beiden Jahren, aber bislang noch keine größere Untersuchung.<sup>6</sup>

### Zum Begriff der posture

Der Arbeit liegt mit Bourdieu die Annahme zugrunde, dass Innovativität nicht aus sich selbst heraus bestimmt werden kann, sondern immer nur im relationalen Verhältnis zu je zeitgleich existierenden ästhetischen Positionen zu ermitteln ist. Letztere definieren in ihrer Gesamtheit einen jeweils geltenden, historisch stark differierenden „Raum der Möglichkeiten“,<sup>7</sup> zu dem sich eine innovative Positionsnahme – intentional oder nicht – situiert, gegenüber dem sie sich profilieren muss, um ihrerseits anerkannt zu werden. Die Erarbeitung relevanter ästhetisch-kultureller Kontexte und ihre Korrelierung zu der jeweiligen Autorschaftspositionierung Jelineks sind daher integrale Bestandteile der vorliegenden Arbeit. Nicht nur die Textproduktion gilt es dabei zu bedenken, sondern auch außertextuelle Formen autorschaftlicher *posture*, wie öffentliche Auftritte und Paratexte, Interviews oder Essays. *Posture* nennt Jérôme Meizoz

die *singuläre* Weise, eine objektive Position innerhalb eines Feldes zu besetzen [...]. Es handelt sich also um eine persönliche Art, eine Rolle oder einen Status anzunehmen bzw. innezuhaben: ein Autor erspielt oder erstreitet seine Position im literarischen Feld über verschiedene Modi der Darstellung seiner selbst und seiner *postures*.<sup>8</sup>

Der Begriff bringt dabei „zwei Dimensionen des Phänomens Literatur“ zusammen:

die der irreduziblen *Einzigartigkeit des Autors* und jene der *spezifischen Form*, die jedem Text immanent ist und sich aus Genre und Stil zusammensetzt. Der Rekurs

6 Sarah Neelsen: Genealogie der Autorschaft. Elfriede Jelinek, die 1968er-Generation und das literarische Feld Österreichs. In: „Machen Sie was Sie wollen!“ Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks. Hg. v. Delphine Klein u. Aline Vennemann. Wien: Praesens 2017 (= Diskurse.Kontexte.Impulse; 13), S. 32–44; Kristian Larsson: Eine revolutionäre Solitärin? Frühe Grenzüberschreitungen Elfriede Jelineks im österreichischen Feld der Literatur 1966–1969. In: Arcadia 52 (2017), H. 1, S. 141–160.

7 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 166.

8 Jérôme Meizoz: Die ‚posture‘ und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq. In: Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Hg. v. Markus Joch u. Norbert Christian Wolf. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 108), S.177–188, hier S. 177; Herv. i. O.

auf den Begriff der *posture* lädt im Übrigen dazu ein, diese beiden Dimensionen, die auktoriale und die formale, zusammenzudenken.<sup>9</sup>

Meizoz' doppelte Perspektive des Autor-, Auftritts' als auktorial und formal ist dabei ein wichtiges Korrektiv auch der Textanalyse, muss aber bei Jelinek komplexer gedacht werden. Denn „Stil“ ist bei ihr nicht der organische Ausfluss einer zugrunde liegenden Autorschaftskonzeption; er ist selbst ein instrumentell verwendetes Element des Textes und hat oft ironische oder zitierende Funktion. Auf der anderen Seite müssen üblicherweise der Kategorie Autorschaft zugerechnete Elemente auf ihren ironischen Inszenierungscharakter befragt werden; die sich immer wieder äußernde Autorinnenstimme ist über weite Strecken nicht identisch mit der zu rekonstruierenden ‚impliziten‘ Autorinstanz – erst die Kombination aus beidem konstituiert Jelineks *posture*. Wenn die Autorin beispielsweise 1983 in einem poetologischen Essay behauptet, sie „möchte seicht sein“,<sup>10</sup> so ist dies nicht als tatsächliches ästhetisches Programm der Trivialisierung, als Absage an das Prinzip Avantgarde zu verstehen, sondern im Anschluss an eine Poetik des „unoriginal genius“<sup>11</sup> als Distinktionsmoment *innerhalb* der Hochkultur.<sup>12</sup> Zur Rekonstruktion der Einzigartigkeit von Jelineks Texten ist daher die Frage nach der instrumentellen Motivierung der formalen Mittel notwendig – dies betrifft nicht nur den Stil, sondern auch die Kommunikationsstruktur der Texte. Eine feldtheoretische Frage nach Jelineks *posture* kann daher nicht auf narratologische Analysen und *close readings* verzichten, da nur in dieser Kombination eine präzisere Bestimmung der ästhetischen Individualität der jeweiligen Werke, ihrer feldspezifischen Situierung und Motivierung möglich ist, wie es das Ziel der folgenden Analysen darstellt. Damit verbunden sind auch Neuinterpretationen der Jelinek'schen Texte.

### „Unmögliche“ Positionierungen

Bourdieu zufolge kann es geradezu als Bestimmungsmerkmal ästhetischer Innovation gelten, eine „(quasi) unmögliche“<sup>13</sup> Position einzunehmen. So beschreibt er am Beispiel von Gustave Flaubert innovative Autorschaft als Kunst, sich gegen

9 Ebd.; Herv. i.O.

10 Elfriede Jelinek: Ich möchte seicht sein. In: Theater 1983. Jahrbuch der Zeitschrift Theater heute, S. 102.

11 Marjorie Perloff: Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century. Chicago/London: University of Chicago Press 2010.

12 Vgl. hierzu grundsätzlich „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Hg. v. Thomas Wegmann u. Norbert Christian Wolf. Berlin/Boston: De Gruyter 2012.

13 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 157.

alle vorherrschenden literarischen Konventionen der Zeit zu positionieren. Flauberts Stil sei dabei das Ergebnis eines „zweifache[n] Bruch[s]“,<sup>14</sup> nämlich einer „doppelten Verweigerung“<sup>15</sup> gegenüber den beiden etablierten ästhetischen Grundhaltungen seiner Zeit: Realismus und ‚hohem Stil‘. Der ‚Realist‘ Flaubert folge genau nicht den Vorgaben realistischer Autoren, ein ‚niedereres‘ Sujet mit einem ebenso ‚niederem‘ Stil zu verbinden, sondern kombiniere im Gegenteil solche Sujets (so am prominentesten in *Madame Bovary*) mit einer distanzierten Beschreibung und einem Kult der Form, wie ihn die lyrische Dichtung seiner Zeit praktiziert und welche die Aufmerksamkeit der Leser\*innen nicht nur auf den Inhalt der Darstellung, sondern gleichwertig auf die Art und Weise der sprachlichen Darstellung lenkt.<sup>16</sup> Flaubert bringt die Kombination zweier konventionellerweise als inkompatibel geltender Stilarten in die Formel ‚bien écrire le mediocre‘. Bourdieu kommentiert dazu:

In dieser als Oxymoron gestalteten Formulierung ist sein ganzes ästhetisches Programm konzentriert und verdichtet. Sie gibt nahezu ungeschminkt die *quasi unmögliche* Lage wieder, in die er sich mit seinem Versuch manövriert hat, Gegensätze zu versöhnen, das heißt Anforderungen und Erfahrungen, die gewöhnlich mit entgegengesetzten Bereichen des sozialen Raums und des literarischen Feldes verbunden und daher soziologisch eigentlich unvereinbar sind.<sup>17</sup>

Das Resultat von Flauberts Stil sei eine „völlig paradoxe[ ]“, nahezu ‚unmögliche‘ Position“, welche er im literarischen Feld seiner Zeit einnehme, die „im genuinen Sinn unklassifizierbar“ sei.<sup>18</sup> Mit seiner ‚Ästhetik des Unmöglichen‘ stelle Flaubert „die Fundamente der herrschenden Denkweise in Frage, [...] jene gemeinsamen Prinzipien der Vision und Division, die den Konsens über die Welt begründen“.<sup>19</sup> Mit seiner ‚unmöglichen‘ „Vermischung der Gattungen“, seiner „Konfusion der Ordnungen“ widerrufe er „die Wahrnehmungs- und Kommunikationsordnung“<sup>20</sup> und stoße nicht nur das breite Publikum vor den Kopf, sondern brüskiere auch Kollegen aus den verschiedenen literarischen Lagern.

Bourdieu's Definition von innovativer Kunst als ästhetisch ‚(quasi) Unmögliches‘ kann eine verbreitete Fehlrezeption korrigieren, der zufolge seine literatursoziologische Theoriebildung keine ästhetische Autonomie kenne, sondern alles

14 Ebd., S. 127.

15 Ebd., S. 61.

16 Vgl. ebd., S. 157.

17 Ebd.; Herv. U.D.

18 Ebd., S. 152.

19 Ebd., S. 158.

20 Ebd.



sozial determiniert sei.<sup>21</sup> Demgegenüber kann gezeigt werden, wie gerade durch das Ernstnehmen des Begriffs des ‚(quasi) Unmöglichen‘ Bourdieus Theorie ästhetische Autonomie aufwertet – indem sie untersucht, unter welchen feldspezifischen Bedingungen sich eine nicht vorhersehbare neue Ästhetik etablieren kann und wie (relativ) unkontrollierbar die Entstehung einer neuen künstlerischen Position ist. Eine zugrunde liegende Logik kann retrospektiv herausgearbeitet, ihre konkrete Gestalt aber nicht prospektiv vorhergesagt werden. Das von Bourdieu am Beispiel Flaubert beschriebene Modell ästhetischer Innovation als „paradoxe, nahezu ‚unmögliche[ ]‘ Position“ lässt sich nun, so die Hypothese der vorliegenden Arbeit, generalisieren als Innovationsformel für die Prosa noch des 20. (und 21.) Jahrhunderts, wenn auch am Beispiel Jelineks deutlich werden wird, dass das Prinzip der doppelten Distinktion zwar ein wichtiges, aber nicht das einzige Innovationsmodell ist.

Bereits 1987 beschreibt Walter Klier in einem kurzen Essay in der Zeitschrift *Merkur* Jelineks Ästhetik nach der Logik des doppelten Bruchs: Die österreichische Literatur sei in zwei Lager gespalten, in „die Forum-Stadtpark-Avantgarde, die bürgerliche Privat-Literatur in ästhetisch anspruchsvoller Form produziert, wo die gesellschaftliche Realität im Hintergrund verdämmt“,<sup>22</sup> und „eine sozialdemokratische Staatsliteratur [...], eine Art von umgestülptem sozialistischem Realismus“, deren „Beschreiben trister Zustände in einer unauffällig konventionellen Weise [...] ihre Reformierbarkeit“ impliziere.<sup>23</sup> Jelineks Literatur nun, so Klier, erkenne diese „Form/Inhalt-Arbeitsteilung“<sup>24</sup> nicht an: „Sie durchbricht die Arbeitsteilung und stört damit den sozialen Frieden in der Literatur“, sie sei daher „in hohem Maße unangenehm, ja peinlich“.<sup>25</sup> Kliers *ästhetische* Ableitung der Provokationskraft von Jelineks Werk stellt Ablehnung und Innovativität in einen Ursache-Wirkungs-Zusammenhang. Auch Bourdieus Epitheton ‚unmöglich‘ kann nicht nur im Sinne der Logik gelesen werden, sondern als Terminus, der ein abwertendes Rezipient\*innenurteil ausdrückt (im Sinne von ‚du verhältst dich unmöglich‘) und damit das Reizpotential einer entsprechenden Positionierung zum Ausdruck bringt. Die in Hinblick auf Jelinek nicht zuletzt noch im Zuge der Nobelpreisverleihung in den Medien massiv geäußerte Kritik kann als Indikator für die Position Jelineks im literarischen Feld gewertet werden: Die Abwehr spiegelt die anhalten-

21 Vgl. etwa die Kritik von Karlheinz Stierle: Glanz und Elend der Kunstsoziologie. In: Die Zeit 34 v. 19.8.1999 (online unter [http://www.zeit.de/1999/34/Glanz\\_und\\_Elend\\_der\\_Kunstsoziologie](http://www.zeit.de/1999/34/Glanz_und_Elend_der_Kunstsoziologie)) (10.2.2018).

22 Walter Klier: „In der Liebe schon ist die Frau nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden.“ Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: *Merkur* 41 (1987), H. 459, S. 423–427, hier S. 423.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd., S. 424.

de Innovativität ihrer Position und belegt den „Bruch mit den alten Produktions- und Wahrnehmungsmustern“.<sup>26</sup>

## Ein gespaltener Habitus

Mit Bourdieu kann man für Jelineks ‚unmögliche‘ künstlerische Positionierung auch eine soziale Homologie geltend machen – ohne dass jene aus dieser ableitbar wäre<sup>27</sup> –, denn ihre Sozialisation ist von einem vergleichbar gespaltenen Habitus geprägt.<sup>28</sup> Da die soziale Biographie in den folgenden Analysen durch die Konzentration auf die künstlerischen Positionsnahmen keine Rolle mehr spielt, soll sie eingangs kurz zur Sprache kommen. Jelineks Konzeption ästhetischer Erfahrung ist ihrer familiären Erfahrung insofern homolog, als die Ehe ihrer Eltern eine ähnlich exzentrische Konstellation realisierte: Der Vater war jüdisch-tschechischer Herkunft und entstammte einer Arbeiterfamilie, in der sozialdemokratisches Engagement von immenser Bedeutung war;<sup>29</sup> die Mutter kam hingegen aus einer großbürgerlichen, katholisch-konservativen Familie: „[D]as Bewußtsein einer vornehmen Herkunft und das Gefühl, etwas Besonderes zu sein“, galt ihr als „Maßstab und Ausdruck ihres Verhaltens“.<sup>30</sup> Die Mutter war die Dominierende – nicht nur in Bezug auf das Kind war sie tonangebend, sondern auch, was ihren Mann betraf. „Während sie ein enorm lebensstüchtiger, sehr pragmatisch denkender, willensstarker und handlungsfreudiger Mensch ist, verkörpert er beinahe das Gegenteil: lebensuntüchtig, passiv, schwach, von seiner Frau emotional abhängig.“<sup>31</sup> Wie die Mutter erinnert, war die Ehe nicht harmonisch: „[E]s ist immer gestritten worden“.<sup>32</sup> Der konfliktuös-gespaltene Habitus ihres Elternhauses sei für sie, so Jelinek selbst im Rückblick, trotz aller damit verbundenen Probleme letztlich eine „Inspirationsquelle“ geworden.<sup>33</sup> Die „familiäre Schizophrenie“,<sup>34</sup> so könnte man argumentieren, hat sie habituell dazu befähigt, im literarischen Feld eine ebenso ‚unmög-

26 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 252.

27 Vgl. ebd., S. 137.

28 Vgl. hierzu bereits Uta Degner: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 2–8, bes. S. 2–5.

29 Vgl. Elisabeth Spanlang: Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk. Wien: VWGÖ 1992 (= Dissertation der Universität Wien, Bd. 233), S. 1–3.

30 Leo Leitner: Von der Schule zum Nobelpreis. Bildungswege österreichischer NobelpreisträgerInnen. Von Robert Bárány über Erwin Schrödinger bis Elfriede Jelinek. Graz: Leykam 2009, S. 133.

31 Spanlang: Elfriede Jelinek, S. 15.

32 Zitiert nach: ebd., S. 14.

33 Elfriede Jelinek, Christine Lecerf: L'entretien. Paris: Éditions du Seuil 2007, S. 18. „Aujourd’hui, je dirais que c’est quelque chose qui m’a en même temps beaucoup inspirée.“

34 „schizophrenie familiale“; ebd., S. 17.

liche‘ Position einzunehmen: Denn einerseits orientiert sich ihr Schreiben am „mütterlichen“ elitären autonomieästhetischen Modell der ‚reinen‘, ‚hohen‘ Kunst; zugleich jedoch folgt es einem väterlichen, politischen und sozialen Impetus: „Ich spüre eine moralische Verpflichtung, mich der Unterprivilegierten anzunehmen. Das habe ich in meiner Literatur immer versucht.“<sup>35</sup> Die paradoxe Verbindung des ‚absoluten‘ Kunstanspruchs der Mutter mit dem sozialistischen Erbe der Vaterfamilie führt zu einer Poetik, die als gemeinhin unvereinbar Geltendes zusammenführt, Realismus und *l'art pour l'art*, Engagement und ästhetische Form: „Engagement in der Literatur ist nur dann gerechtfertigt, wenn man eine ästhetische Form dafür findet.“<sup>36</sup> Jelineks Einzigartigkeit speist sich somit nicht (nur) aus der artistischen Brillanz, auf die hin sie von der Mutter gedrillt wurde, sondern aus der Verbindung derselben mit einem ihr widerstrebenden sozialpolitischen Anspruch. „Singular [...] scheint ihre Fähigkeit, mit avantgardistischen Techniken einen ‚Realismus‘ zu generieren.“<sup>37</sup> Damit ist freilich nur das ästhetische Grundgerüst umrissen, Jelineks Œuvre lässt sich nicht über einen Kamm scheren, sondern jede Arbeit realisiert eine je individuelle *posture* mit spezifischen literarischen Mitteln und situiert sich in einem anderen Kontext.

### ‚Phallische‘ *posture*

Noch ein weiterer Aspekt aus Jelineks Sozialisation ist von nicht zu unterschätzender Bedeutung für ihre Positionsnahmen im literarischen Feld: das Vorbild einer starken Mutter, die in der Familie tonangebend ist und keine Konflikte scheut. Jelineks autorschaftliche *posture* ist von Anfang an von einem großen Selbstbewusstsein geprägt, sich mit dominierenden Positionen der Avantgarde messen zu können – und diese sind weitestgehend männlich. Jelinek beklagt zwar immer wieder, dass „es einer Frau nicht gestattet ist, radikale Dinge zu schreiben“,<sup>38</sup> sie hat sich aber nicht davon abhalten lassen, genau dies zu tun und dabei mit Kollegen zu „rivalisiere[n]“.<sup>39</sup> Nicht nur bereits in ihrem gegen Handke und Kolleritsch

35 Elfriede Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“. In: Gabriele Presber: Die Kunst ist weiblich (Gespräche mit Hanna Schygulla, Helma Sanders-Brahms, Barbara Sukowa, Elfriede Jelinek, Karin Brandauer, Ingrid Caven u.a.). München: Droemer Knaur 1998, S. 106–131, hier S. 128.

36 Ebd., S. 110.

37 Siegfried Mattl: Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Hg. v. Sabine Müller u. Catherine Theodorsen. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 2), S. 37–50, S. 38.

38 Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“, S. 111.

39 „Ich bin, was Männer betrifft, ehrgeizig. Ich rivalisiere mit Männern, mit Frauen nicht. Wahrscheinlich bin ich eine sehr phallische [...] Frau.“ Ebd., S. 114.

gerichteten *Offenen Brief* von 1969 bezieht sie gegen dominante literarische Positionen Stellung.<sup>40</sup> Auch später greift sie – nun implizit – wiederholt gerade ihren Konkurrenten Handke an, so im Rahmen der Realismusdebatte,<sup>41</sup> in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*<sup>42</sup> und *Lust*, das sich als kritische Revision von Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* lesen lässt.<sup>43</sup> Jelineks Theaterentwurf nimmt Elemente von Handkes Sprechtheater auf, ergänzt es aber mit einem diesem völlig konträren Wirklichkeitsimpuls und transgrediert auch insofern Handkes Poetik. *Burgtheater* positioniert sich gegen Thomas Bernhards Schauspielerstücke,<sup>44</sup> und auch in Hinblick auf die Satire lässt sich Jelineks Schreiben als Übertrumpfung Bernhards verstehen.<sup>45</sup> Jelineks Positionierung im literarischen Feld erweist sich als überaus durchsetzungsfähig und erfolgreich: Als erster österreichischer Schriftsteller – ich benutze hier absichtlich die männliche Form<sup>46</sup> – hat sie bislang den Literaturnobelpreis bekommen. Doch bei aller ‚männlichen‘ posture versteht Jelinek ihren Kampf als einen feministischen, und man kann die folgende Selbstaussage im Interview mit Gabriele Presber durchaus auf ihre Positionierungen im literarischen Feld beziehen:

Für alle Frauen versuche ich den Kampf mit der normbildenden Kaste aufzunehmen. Denn die schreckliche Ungerechtigkeit ist ja nicht die wirtschaftliche Unterdrückung der Frau, [...] sondern das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt, und zwar so weit unterliegt, daß sie eben immer anders sein muß und daß die ihr zugeschriebenen Eigenschaften wie Sanftmütigkeit, Gefühlseligkeit und Freundlichkeit ja nur das andere zu dem der Männer sind, daß man gar nicht weiß, was die Frau ist. [...] Für mich ist der Gedanke unerträglich, daß man bei allem, was man tut als Frau, den Normen der Männer ausgeliefert ist, daß sich da eine wahnsinnige Rivalität, ein Haß auf Männer entwickelt.<sup>47</sup>

Ist die Geschichte des literarischen Feldes beschreibbar als „Geschichte des Kampfes um das Monopol auf Durchsetzung legitimer Wahrnehmungs- und Bewertungs-

40 Vgl. Kap. 1.

41 Vgl. Kap. 2.

42 Vgl. hierzu Christa Gürtler: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. v. C.G. Frankfurt a.M.: Verlag Neue Kritik 2005, S. 120–134, hier S. 125.

43 Vgl. Kap. 6.

44 Vgl. Kap. 7.

45 Vgl. Kap. 6.

46 Jelinek selbst hat wiederholt kommentiert, sie habe den Nobelpreis als Frau bekommen – eine Einschätzung, die angesichts ihrer generellen Konsekrierung, Präsenz und Relevanz nicht bestätigt werden kann.

47 Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“, S. 114.

kategorien“<sup>48</sup> so stellt Jelineks „phallische[ ] Anmaßung“<sup>49</sup> als Autorin eine dominante Feldposition zu beanspruchen, schon per se eine Verletzung der Doxa dar, der zufolge die „Literatur einer Frau [...] nett, freundlich, emotional und lebenswürdig zu sein [hat], aber nicht extrem“<sup>50</sup> Jelineks Essay *Sich vom Raum eine Spalte abschneiden* entwirft ein topographisches Szenario weiblich-künstlerischer *posture* und führt in die Feldreflexion eine Geschlechterperspektive ein, die in Bourdieus Analyse des literarischen Feldes fehlt,<sup>51</sup> indem das zweidimensional gedachte Feld um eine dritte Tiefendimension ergänzt wird. Denn Kunst von Frauen wird vom männlich dominierten Feld unter der Oberfläche zu halten versucht; die Erfahrung der Marginalisierung erfordert eine geschlechtsspezifisch adaptierte Form der *posture*.<sup>52</sup>

## Anagnorisis

Jelinek gilt als engagierte Autorin – sie ist zugleich aber auch eine Skeptikerin, wenn nicht gar Pessimistin<sup>53</sup> bezüglich der realen Einflussmöglichkeiten der Literatur. Bereits im Jahr vor der Publikation ihres ersten Romans äußerte sie 1969 in der *manuskripte*-Debatte die Überzeugung, „daß durch Kunst NICHTS verändert werden kann, weder das Bewußtsein noch sonstwas“.<sup>54</sup> Wie im ersten Kapitel gezeigt werden soll, teilt sie die um 1968 besonders virulente Hoffnung auf die gesellschaftsverändernde Kraft der Literatur nicht. Auch 1981 antwortet sie auf die Frage, welche gesellschaftlichen Potentiale sie der Literatur zuspreche:

48 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 253.

49 Neda Bei, Branka Wehowski: Die Klavierspielerin. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Die schwarze Botin 24 (1984), S. 3–9 und 40–46, hier S. 3. Im Zitat münzt Jelinek dies auf Erika Kohut, ihre autobiographisch gefärbte Figur aus dem Roman *Die Klavierspielerin* – sie nimmt eine solche Anmaßung aber auch für sich selbst in Anspruch, wie die bereits zitierten Passagen aus dem Interview mit Presber zeigen. Vgl. Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“.

50 Ebd., S. 117.

51 Bourdieus Buch *Die männliche Herrschaft* bestätigt Jelineks Befund, in seine feldsoziologischen Studien ist die Kategorie Geschlecht allerdings nicht eingegangen. Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. Übers. v. Jürgen Bolder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005 [vgl. insbes. das Kapitel *Die Frauen in der Ökonomie der symbolischen Güter*].

52 Vgl. Kap. 4.

53 Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: Weimarer Beiträge 27 (1981), H. 6, S. 99–128 (Interview mit Elfriede Jelinek: S. 109–117), hier S. 115: „Abgesehen davon, bin ich eigentlich gegen meine gesellschaftliche Überzeugung ein Pessimist, was die Änderung dieser [gesellschaftlichen] Zustände betrifft. Das muß ich ehrlich zugeben.“

54 Elfriede Jelinek, Wilhelm Zobl: Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke. In: *manuskripte* 27 (1969), S. 3–4, hier S. 3; Herv. i.O.

Sicherlich keine verändernden. Das wäre zu viel. 1968 in der Studentenbewegung glaubte man anfangs, daß Literatur systemverändernd wirken könne. Das sind alles Utopien. Ich würde sagen, das Beste und Positivste, was ich mit meiner Literatur zu erreichen hoffe, ist eine Bewußtmachung. Durch die Übertreibung von Zuständen will ich einen Aha-Effekt beim Leser erreichen. Indem die Dinge verfremdet oder übertrieben und anders als gewohnt auftreten, stoße ich ihn mit der Nase auf diese Mechanismen.<sup>55</sup>

Mit dem „Aha-Effekt“ bringt Jelinek eine Kategorie ins Spiel, die auch in den folgenden Analysen immer wieder thematisiert werden wird: die Anagnorisis. Gedacht ist sie hier nicht als Wiedererkennung, sondern als „Umschlag von Unkenntnis in Kenntnis“.<sup>56</sup> Gemeinhin wird sie nur für Dramentexte in Anschlag gebracht, obwohl sie von Aristoteles ausdrücklich auch für das Epos vorgesehen war: „Das Epos bedarf nämlich auch der Peripetien und Anagnorisen.“<sup>57</sup> Peter von Matt zufolge ist Anagnorisis ein „literarische[s] Basisereignis überhaupt“.<sup>58</sup> Angesichts von Jelineks Pessimismus wird Anagnorisis zur zentralen wirkungsästhetischen Kategorie – sie ist also nicht länger (nur) ein dargestelltes Ereignis im inneren Kommunikationssystem des Textes, sondern wird durch Leser\*innenansprache und -einbeziehung auch für das äußere Kommunikationssystem zwischen Autorin, Text und Leser\*innen rezeptionsästhetisch virulent, wie in der Arbeit an mehreren Stellen deutlich werden soll. Gegenüber dem als kontinuierlich gedachten Bewusstsein ist die Anagnorisis momentan, ein „Augenblick der ausbrechenden Wahrheit“<sup>59</sup> und damit auch immer auf eine spezifische Situation gerichtet. In Jelineks Werk bezieht sie sich nicht auf vermitteltes Wissen, sondern konkreter noch auf die durch den Text ermöglichte Selbst-Konfrontation der Leser\*innen. In seiner Studie *Tragödie und dramatisches Theater* hat Hans-Thies Lehmann die These vertreten, „daß die Erfahrung der Anagnorisis der eigentlich theatrale Moment, das Herz der tragischen Theatererfahrung durch den Zuschauer ist [...]“. Anagnorisis kann als der treffende Name für ein im Untergrund alle einzelnen Aspekte der Zuschauererfahrung durchwaltendes Motiv verstanden werden.“<sup>60</sup>

55 Sauter: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang, S. 116.

56 Aristoteles: Poetik. Griechisch / deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 35.

57 Ebd., S. 97; ich übernehme die leichte Modifikation der Übersetzung durch Peter von Matt: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München/Wien: Hanser 2006, S. 136. Vgl. ebd., S. 135: „Anagnorisis [...] ist ein Element auch der erzählenden Literatur, des Epos, des Romans.“ Vgl. auch Aristoteles' Aussage, dass „die Tragödie alles [enthält], was auch das Epos enthält“. Aristoteles: Poetik, S. 97.

58 von Matt: Die Intrige, S. 136.

59 Ebd., S. 137.

60 Hans Thies-Lehmann: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin: Alexander 2013, S. 213.

Ohne Lehmanns Umdeutung als „Schock des Verstehens des Nicht-Verstehens“<sup>61</sup> mitzuvollziehen, die sehr an den Begriff des Tragischen gebunden bleibt, ist doch die darin zum Ausdruck kommende Anbindung der Anagnorisis an die ästhetische Erfahrung der Rezipient\*innen für Jelinek einschlägig – nicht nur in Bezug auf ihre Theatertexte und in der oben zitierten Selbstbeschreibung ihrer Wirkungsintention, sondern auch in der immer wieder wahrnehmbaren „Appellstruktur“<sup>62</sup> ihrer Prosatexte.

Der Wunsch nach einer Form des Engagements jenseits der bereits vorhandenen, für ineffektiv und/oder ästhetisch belanglos erkannten Modelle führt Jelinek dazu, sich außerhalb des literarischen Textes vielfältig zu engagieren<sup>63</sup> und Projekten anzuschließen, so dem Arbeitskreis Literaturproduzenten,<sup>64</sup> der Kommunistischen Partei Österreichs (KPÖ) oder der Redaktion der Zeitschrift *Die Schwarze Botin*.<sup>65</sup> Sie unternimmt zudem literarische Experimente, Engagement in die ästhetische Erfahrung zu integrieren. Letztlich muss es bei der Frage nach dem ‚Engagement‘ von Jelineks literarischen Texten weniger um die Frage gehen, was die Autorin paratextuell als Ziel formuliert, als um die Untersuchung der ästhetischen Kommunikationsstruktur, denn Jelinek selbst legt nahe, dass ihre Kommentare nicht immer eine treffende Beschreibung ihrer ästhetischen Praxis darstellen:

Ich hab schon immer [...] etwas anderes gemacht, als ich gefordert hab. Ich hab die politische Aktion, die Unterordnung der Kunst unter die Politik gefordert, aber was ich wirklich gemacht hab, war, eine neue ästhetische Methode für das Politische zu finden, damit sich beides sozusagen wechselseitig dialektisch durchdringt.<sup>66</sup>

Ein wichtiges Kapitel dieser neuen ästhetischen Praxis ist Jelineks Nutzung des Theaters und der Versuch der Ausschaltung seiner Fiktionalität. Die Kombination von Engagement und avancierter Ästhetik wird sich allerdings als nicht unproblematisch erweisen. Hans-Gert Roloff gesteht Jelinek in einem 2008 publizierten Aufsatz zwar zu, „sicherlich mit Abstand die eigenwilligste, originärste und in gewisser Hinsicht auch mutigste deutschsprachige Theaterschriftstellerin der letzten etwa dreißig Jahre“<sup>67</sup> zu sein, stellt indes generell fest, „daß gewisse Schwierig-

61 Ebd., S. 215.

62 Wolfgang Iser: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: Universitätsverlag 1970 (= *Konstanzer Universitätsreden*, Bd. 28).

63 Vgl. Pia Janke, Stefanie Kaplan: *Politisches und feministisches Engagement*. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke, S. 9–20.

64 Vgl. Kap. 1.

65 Vgl. Kap. 4.

66 Elfriede Jelinek: *Mehr Haß als Liebe* [Interview]. In: *Provinz sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten*. Hg. v. Ernst Grohotolsky. Graz: Droschl 1995, S. 63–76, hier S. 66f.

67 Hans-Gert Roloff: „Vorwürfe mache ich ja immer, das ist mein Markenzeichen“. *Die Jelinek und*

keiten für die Rezeption ihrer [...] Theatertexte in der literarischen Gestaltung liegen, und zwar letztlich in mangelnder Klarheit der Aussage“.<sup>68</sup> Dies sei ein Problem, wenn ein engagierter Anspruch erhoben werde, denn „Kritik muß – um weiterwirken zu können – auf den Punkt gebracht werden“. Jelineks „kritische Diktion“ hingegen „verwaber[e] häufig ins Unverbindliche und Unklare. Fast eine Schizophrenie zwischen Kritik, Dokumentationspotential und Diktion.“<sup>69</sup> Auch diese Beobachtung lässt sich poetisch begründen: Die Verweigerung einer ‚Verfestigung‘ zur Doxa ist in Jelineks Texten die Kehrseite ihrer ‚para-doxen‘ Kritik.

### Eine Poetik des ‚Para-doxen‘

Bleibt die politisch-emanzipatorische Wirksamkeit der Literatur in Jelineks Poetik eine offene Frage, kann dagegen festgehalten werden, dass ihre „ästhetische[ ] Revolution“<sup>70</sup> innerhalb des literarischen Feldes höchst erfolgreich war. Jelineks von Roland Barthes inspirierte Mythendekonstruktion als inhaltliche Aberkennung bürgerlicher Normen ist von der Forschung bereits intensiv aufgearbeitet worden<sup>71</sup> – sie lässt sich aber auch gegenüber den Doxai im literarischen Feld feststellen: So kann Jelineks Romandebüt *wir sind lockvögel baby!* als eine kritische ‚Dekonstruktion‘<sup>72</sup> der Popästhetik gelesen werden, genauer der mit ihr einhergehenden ideologischen Heilsgeschichten. Bourdieus Prinzip der doppelten Distinktion ist daher zu ergänzen durch das Modell einer ‚Transformation von innen heraus‘: Jelinek lässt sich ganz auf den Stil und die häretische Kraft des Pop ein, wendet diese aber gegen ihn selbst: Sie unterwandert dessen avantgardistische Legitimität durch eine Kritik, die im Medium des Pop erfolgt. Sie agiert also nicht von einer Außenposition heraus als Häretikerin, sondern von innen (Kap. 1).

Eine zweite Innovationstechnik besteht darin, eine Schreibweise so weit ins Extrem zu treiben, dass deren inhärente Axiome offengelegt werden. Jelinek sagt von sich selber, sie „beschäftige [s]ich lieber mit der äußersten Möglichkeit als mit der

---

ihr Theater In: Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz, Olsztyn 2005. Hg. v. Claus Zittel. Bern/Berlin u.a.: Peter Lang 2008 (= Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A, Kongreßberichte, Bd. 74), S. 141–164, hier S. 142.

68 Ebd.

69 Ebd.

70 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 181.

71 Vgl. den Überblick von Uta Degner: Mythendekonstruktion. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke, S. 41–46.

72 Vgl. Monika Szczepaniak: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M./Berlin u.a.: Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1695), S. 35–40.



üblichen Praxis“.<sup>73</sup> Dies zeigt sich in Hinblick auf ihren Roman *Die Ausgesperrten*, der den wirklichkeitsdarstellenden Anspruch des Realismus bis zu einer Sozioanalyse vorantreibt (Kap. 3). In ähnlicher Weise überspannt der Prosatext *Lust* die satirische Schreibweise gleich in mehrerlei Hinsicht und riskiert damit ein Zerbrechen des satirischen Autor-Leser-Pakts (Kap. 6). Jelineks ästhetische Positionierung etabliert sich also wesentlich im Modus einer ‚para-doxen‘ Praxis, wobei es ein Spezifikum ihrer Literatur ist, auch die eigene Doxa selbst immer wieder kritisch infrage zu stellen – dies wird im Detail zu zeigen sein. Eine Sonderstellung in Jelineks Laufbahn nimmt ihr Roman *Die Klavierspielerin* ein, der auf eine bislang nicht gesehene Weise die Genese von Jelineks Ästhetik beschreibt und insofern eine reflexive Selbstverortung leistet (Kap. 5).

Je mehr die Autorin im literarischen Feld anerkannt wird, desto stärker rückt sie in eine ‚repräsentative‘ Position, welche ihrem auktorialen Selbstverständnis zuwiderläuft. Ihr nur im Internet publizierter Roman *Neid* (2007/2008) leistet eine ironische Auseinandersetzung mit dem Status der Konsekration – und zeigt zugleich die *posture* einer „häretischen Arriviertheit“<sup>74</sup> als Widerstand gegen neuere Entwicklungen des Feldes und gegen die wachsende Definitionsmacht des Feuilletons (Kap. 8). *Neid* ist damit paradigmatisch für eine seit den 1990er Jahren festzustellende Intensivierung der ‚Unlesbarkeit‘<sup>75</sup> die im Feldkontext als stilistische *posture* gegen die lauter gewordenen Rufe nach Lesbarkeit<sup>76</sup> verstanden werden muss. Wie Jelineks „Sprachflächen“<sup>77</sup> radikalisiert auch *Neid* die bereits in frühen Prosatexten enthaltene Vielschichtigkeit, indem der Text keinerlei Synthese mehr erlaubt: „Jelineks poetische Radikalität scheint darauf zu beruhen, dass sie ideologische Positionen nicht segregiert, sondern als hybriden Diskurs anlegt, der an keiner Stelle intakt auf das Rechte deuten kann“.<sup>78</sup>

73 Peter von Becker: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“ [Interview]. In: Theater heute (1992), H. 9, S. 1–8, hier S. 2. Vgl. auch Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“, S. 116: „Ich versuche immer wieder meinen Gegenstand ins Extreme zu steigern“.

74 Pierre Bourdieu: Homo academicus. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 180.

75 Peter Clar: „Ich bleibe, aber weg.“ Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek\*. Bielefeld: Aisthesis Verlag 2017, S. 58.

76 Verena Holler: Autonomie und Heteronomie – das Profane und das Kulturelle. Überlegungen zum österreichischen Literaturbetrieb der letzten Jahre. In: LiTheS (2008), H. 1, S. 52–71.

77 Anke Roeder: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Hg. v. A.R. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 143–160, hier S. 153.

78 Konstanze Fliedl: Bühnendinge: Elfriede Jelineks Requisiten. In: Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution. Hg. v. Franziska Schößler u. Christine Bähr. Bielefeld: transcript 2009 (= Theater, Bd. 8), S. 313–330, hier S. 323.

## Literarisches Feld Österreich?

Das Anliegen der vorliegenden Studie ist keine umfassende Feldanalyse;<sup>79</sup> im Mittelpunkt steht die autor- und werkzentrierte Rekonstruktion der literarischen Genealogie Elfriede Jelineks. Gleichwohl zeigen die vorliegenden Analysen, dass sich Jelineks ‚Kampf‘ um die Legitimität ihrer Ästhetik immer wieder dezidiert auf ihre österreichischen Kollegen bezieht, und hier vor allem auf bzw. gegen ihre unmittelbaren Feldkonkurrenten Thomas Bernhard und Peter Handke. Diese Beobachtung spricht für die – am ausführlichsten und mit vielen Argumenten von Verena Holler vorgebrachte – These, dass es ein eigenständiges literarisches Feld Österreich gibt.<sup>80</sup> Die spannungsvollen Bezüge zur amerikanischen Pop- und Undergroundliteratur im Romandebüt *wir sind lockvögel, baby!* oder zu Rainald Goetz im letzten Roman *Neid* zeigen jedoch, dass das literarische Feld nicht per se an den nationalen Grenzen halt macht und es eine „histoire transnationale“ gibt, „qui sous-tend la formation de ces champs nationaux“, wie Gisèle Sapiro hervorhebt.<sup>81</sup> Die Frage nach der Nationalität – die Sapiro zufolge in Gefahr steht, die Heterogenität der Positionen und Positionierungen zu überdecken – wird daher im Folgenden weniger eine Rolle spielen als die Frage nach der Relationalität zwischen unterschiedlichen Positionsnahmen.

### Zum Forschungsstand

Galt 1995 noch, dass von einer Jelinek-Forschung keine Rede sein könne,<sup>82</sup> hat diese im Laufe der 1990er Jahre Fahrt aufgenommen und sich in den letzten 20 Jahren exponentiell entwickelt – parallel zur akzellerierten Theatertextproduktion der Autorin. Die wichtigen Monographien von Allyson Fiddler (1994)<sup>83</sup> und Marlies Janz (1995)<sup>84</sup> haben Grundlagenarbeit geleistet, indem sie zum ersten Mal Gesamtdarstellungen des Jelinek'schen Werks geboten haben; Janz mit einem stark ideologiekritischen Fokus, Fiddler mit einer kulturgeschichtlichen Einordnung. Seitdem ist eine Fülle von Einzelstudien erschienen, die in einem kurzen Überblick

79 Eine solche hat für Deutschland Heribert Tommek für die Zeit von 1960 bis 2000 vorgelegt: Tommek: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur.

80 Holler: Felder der Literatur, S. 31–92. Daran anschließend Matthias Beilein: 86 und die Folgen. Holler betont jedoch, dass Autoren unabhängig von ihrer Nationalität in mehreren literarischen Feldern integriert sein können. Vgl. ebd., S. 91f.

81 Gisèle Sapiro: Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. In: Actes de la recherche en sciences sociales 200 (2013), S. 70–85.

82 Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995, S. VII.

83 Allyson Fiddler: Rewriting reality. An introduction to Elfriede Jelinek. Oxford/Providence: Berg 1994.

84 Janz: Elfriede Jelinek.

nicht zu rekapitulieren sind. Glücklicherweise ist die Aufarbeitung der bislang vorliegenden Forschung in den letzten Jahren durch diverse Großprojekte vorangekommen: Die zweibändige Publikation *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption* stellt die Neuauflage des bereits 2004 von Pia Janke und Peter Clar vorgelegten *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek* dar und dokumentiert im zweiten Band die Forschung.<sup>85</sup> Das *Jelinek-Handbuch* gibt einen Überblick zu Themen und Werkkomplexen,<sup>86</sup> Christa Gürtler hat in dessen Rahmen einen Forschungsbericht vorgelegt, der die wichtigsten Tendenzen und Ergebnisse aufbereitet;<sup>87</sup> es wird daher an dieser Stelle auf ein ausführliches Referat verzichtet und die Diskussion mit der betreffenden Forschung dort geführt, wo sie jeweils relevant wird.

Antizyklisch zum momentanen Jelinek-Forschungstrend ist die vorliegende Arbeit insofern, als sie sich hauptsächlich mit den Prosatexten beschäftigt, während gegenwärtig – bedingt durch die immense Produktivität der Autorin im Bereich des Theaters – Jelineks postdramatische Dramentexte im Fokus der Forschung stehen. Das Kapitel zum Theater hat gleichwohl den Anspruch, auch in diesem Bereich die zentrale ästhetische Weichenstellung zu rekonstruieren, die Jelineks Theaterschaffen als doppelte Distinktion im vielleicht reinsten Sinne erkennen lässt. Die intensive Forschung und Aufarbeitung von Kontexten – maßgeblich seitens des seit 2004 an der Universität Wien existierenden Elfriede Jelinek-Forschungszentrums, ohne welches die vorliegende Arbeit nicht in dieser Form hätte geschrieben werden können – erlaubt aber auch eine Neulektüre der Prosa, zumal Jelinek nicht zuletzt insofern die ästhetische Ordnung subvertiert, als sie die Gattungsgrenzen durchlässig macht.

## Zur Textauswahl

Bei einem so vielfältigen Werk, wie es Jelineks umfangreiches Œuvre inzwischen darstellt, kann nicht jeder Text mikrologisch und kontextuell rekonstruiert werden, ohne den Umfang eines Bandes zu sprengen. Die vorliegende Studie musste daher von Anfang an mit dem Mut zur Lücke arbeiten.<sup>88</sup> Der Anspruch war es

85 Vgl. Pia Janke: *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Wien: Praesens 2014 (= *Diskurse.Kontexte.Impulse*, Bd. 10).

86 *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke.

87 Vgl. Christa Gürtler: *Forschung*. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke, S. 356–366.

88 Nicht untersucht wird die lyrische Produktion vor der ersten Romanpublikation, die Jelinek selbst als epigonal eingestuft hat, die aber bereits den dezidierten Anschluss an die Avantgarde (insbesondere den Surrealismus) und den Jelinek-spezifischen spielerischen Umgang mit Versatzstücken erkennen lässt. Vgl. hierzu Evelyne Polt-Heinzl: *Lyrik*. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 73–76. Von den Romanen bleiben unberücksichtigt: *Michael*, *Oh Wildnis*, *oh Schutz vor ihr*,

nicht, Jelineks gesamte *Trajectoire* von den Anfängen bis heute in ihrem Zusammenhang zu erschließen – ihren schriftstellerischen Werdegang zeichnet die Biographie von Mayer und Koberg nach;<sup>89</sup> den vorliegenden Analysen geht es vielmehr um die je individuelle Eigenlogik der Texte in Bezug auf ihren jeweiligen feldliterarischen Kontext.

Dass dabei die ersten Jahrzehnte von Jelineks Schaffen im Mittelpunkt stehen, ergibt sich aus deren besonderer Relevanz für den Nachvollzug der Genealogie ihrer autorschaftlichen Erzeugungsformel: In dieser ‚Formierungsphase‘ bilden sich die zentralen Prinzipien heraus, die dann auch für spätere Schaffensphasen die strukturelle Basis bilden – wenn natürlich die Kontexte jeweils wieder andere sind. Zugleich schien eine Neulektüre der früheren Werke ein besonderes Desiderat der Forschung, da sich das Gros des germanistischen Interesses inzwischen auf die jüngeren Theatertexte Jelineks konzentriert und die älteren Romane vor *Die Kinder der Toten*, zu dem kürzlich ein eigener Sammelband erschienen ist,<sup>90</sup> etwas ins Hintertreffen geraten sind.

Die 1990er Jahre sind für Jelinek die Zeit der Arrivierung, was sich in dem Erhalt wichtiger Literaturpreise (1996 Bremer Literaturpreis; 1998 Georg-Büchner-Preis) und darin zeigt, dass ihre Stücke vom Wiener Burgtheater gespielt werden: *Totenauberg* 1992 im Akademietheater, *Raststätte oder Sie machens alle* 1994 ebenfalls im Akademietheater, *Stecken, Stab und Stangl* 1997 auf der Nebenbühne *Kasino am Schwarzenbergplatz* und *Ein Sportstück* in der vielbeachteten Inszenierung von Einar Schleaf 1998 auf der Hauptbühne. Die vor allem in den letzten Jahren in großer chronologischer Dichte entstandenen Theatertexte folgen dabei einem Grundmodell, das Jelinek bereits Anfang der 1980er Jahre entwickelt hat

---

*Die Kinder der Toten* und *Gier*. Erläuterungsbedürftig scheint vor allem die Auslassung von *Die Kinder der Toten*, der gemeinhin als einer der wichtigsten Texte Jelineks erachtet wird. Thematisch verhandelt er einen Aspekt der österreichischen Nachkriegsgeschichte, der bereits in *Burgtheater* zentral ist: die Verdrängung der nationalsozialistischen Vergangenheit und ihr latentes Weiterleben; und dies in einer hochartifizialen, komplexen Form, die das in *Burgtheater* entwickelte Formprinzip der Kombination von Wirklichkeit und Künstlichkeit auf den Roman überträgt. Dies ist umso plausibler, als Jelinek Mitte der 1990er Jahre die überlieferten Gattungsgrenzen nivelliert, indem sie ihre Dramentexte mehr und mehr als Prosatexte ohne Sprechrollen konzipiert. Die Innovativität des Romans relativiert sich in dieser Perspektive.

89 Verena Mayer und Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006.

90 Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek. Hg. v. Stefan Maurer und Klaus Kastberger. Wien: Sonderzahl 2018. Instrukтив für eine Einordnung des Romans ist auch der Band *Wendejahr 1995*, in dem *Die Kinder der Toten* immer wieder ins Verhältnis zu zeitgleichen, thematisch ähnlichen Publikationen gerückt wird, die anlässlich des 50. Jahrestags des Endes des Zweiten Weltkriegs eine gewisse Konjunktur hatten. *Wendejahr 1995: Transformationen der deutschsprachigen Literatur*. Hg. v. Matteo Galli, Achim Geisenhanslüke u. Heribert Tommek. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (= spectrum Literaturwissenschaft; 51).

und das paradigmatisch an ihrem wichtigen Stück *Burgtheater* nachvollzogen wird: die ‚para-doxe‘ Engführung von Wirklichkeit und Künstlichkeit. Auffallend ist dabei, dass die Integration von Wirklichkeit immer mit sehr aktuellem Material ‚von heute‘ vollzogen wird – und die literarischen künstlichen Verfahren eine Kontrastebene einspeisen, die sehr Unterschiedliches und Divergentes zusammenbringt: das antike Drama, postmoderne Stilelemente und vieles mehr. Jelineks Theatertexte leben von diesem Strukturmodell der Mesalliance, das eine komplexe, sich ständige verschiebende Multiperspektivität produziert und sich „mit großem ästhetischen und intellektuellem Aufwand jeder positiven Zuschreibung“ entzieht.<sup>91</sup> Diese letzte Beobachtung, die von Hermann Schlösser auf Jelineks Roman *Die Kinder der Toten* gemünzt war, trifft auch auf Jelineks (bislang) letzte Romane *Gier* (2000) und *Neid* (2007/2008) zu und lässt sich damit als eine Ästhetik profilieren, die auf die zunehmende Arrivierung reagiert. Denn das Moment des ‚Entzugs‘ intensiviert sich mit dem wachsenden öffentlichen Erfolg der Autorin. Wie abschließend am Beispiel von *Neid* gezeigt wird, sind die ästhetische Radikalisierung und die autorschaftliche Selbstironisierung als Versuch zu verstehen, der unleugbaren Konsekrierung Widerstand entgegenzusetzen.<sup>92</sup>

91 Hermann Schlösser: Ausgedeutet und Ausgepiffen. Kontroversen um Elfriede Jelinek und ihren Roman *Die Kinder der Toten*. In: Heimat und Horror bei Elfriede Jelinek. Hg. v. Klaus Kastberger und Stefan Maurer, S. 87–98, hier S. 88.

92 Die vorliegende Arbeit ist die geringfügig überarbeitete Fassung meiner Habilitationsschrift, die im März 2019 an der Universität Salzburg eingereicht wurde. Später erschienene Forschungsliteratur konnte leider nur mehr in Ausnahmefällen berücksichtigt werden. Vorfassungen einzelner Kapitel sind z.T. schon an anderen Orten publiziert worden: „Pop nicht als Pop: Jelineks frühe Romane *wir sind lockvögel baby!* und *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* im literarischen Feld der frühen 70er Jahre“. [https://jelinetz2.files.wordpress.com/2014/06/degner\\_pop-nicht-als-pop.pdf](https://jelinetz2.files.wordpress.com/2014/06/degner_pop-nicht-als-pop.pdf); „Postfiktionales Theater. Elfriede Jelinek und die Provokation des Dokumentartheaters, am Beispiel ihres Stückes *Burgtheater*“. In: *Entwicklungen der Dramatik und Formen des Theaters in Österreich seit den 1960er Jahren*. Hg. v. Sieglinde Klettenhammer und Wolfgang Wiesmüller. Innsbruck: innsbruck university press 2020, S. 65–84; eine portugiesische Übersetzung eines Teils des Kapitels zu *Lust: „Hölderlin vanguardista. Desejo* de Elfriede Jelinek (1989)“. In: *Pandaemonium Germanicum* 24 (2021), n. 44, S. 203–218; „*Die Klavierspielerin*: Erika Kohut und der Wiener Aktionismus“. In: *Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst*. Hg. v. Uta Degner und Christa Gürtler. Berlin: De Gruyter 2021, S. 111–131.

# 1. WIR SIND LOCKVÖGEL BABY! UND DIE HÄRESIE DES POP

„daß durch Kunst NICHTS verändert werden kann“.

Jelineks Positionierung in der *manuskripte*-Debatte 1969

Elfriede Jelineks Anfänge im Literaturbetrieb fallen zusammen mit einer zum Teil hitzig geführten Debatte über die gesellschaftliche Rolle und Funktion der Literatur. Eine innerästhetische Frontstellung verschiedener Schulen vermischt sich darin mit einer grundsätzlichen Reflexion des gesellschaftskritischen Vermögens der Kunst und ihrer Autonomiefähigkeit in Zeiten einer expandierenden kapitalistischen Kulturindustrie – und Jelinek nimmt schon sehr früh an dieser Diskussion teil. Ihre Wortmeldung in der Zeitschrift *manuskripte* 1969 ist die erste öffentliche poetologische Äußerung der Autorin und steht an der Schnittstelle zwischen einem noch weitgehend epigonalen Frühwerk<sup>1</sup> und der Ausbildung einer neuen, auch von einem größeren Publikum wahrnehmbaren Positionierung, wie sie ein Jahr später mit der Veröffentlichung ihres Romans *wir sind lockvögel baby!* im Hamburger Rowohlt Verlag erfolgen wird.<sup>2</sup>

Der gemeinsam mit Wilhelm Zobl verfasste *Offene Brief*, der nicht nur den Herausgeber der Zeitschrift, Alfred Kolleritsch, sondern mit Peter Handke auch *den* damaligen Star der österreichischen literarischen Avantgarde angreift, zeugt nicht nur von einem gesunden Selbstbewusstsein der noch weitgehend unbekannteren Autorin; bemerkenswert ist zudem der Mut zur Konfrontation, der dem von Handke drei Jahre zuvor in Princeton demonstrierten in nichts nachsteht,<sup>3</sup> indem er nun ironischerweise dem Grazer Autor selbst reaktionäre Arriviertheit vorwirft. Diese Positionierung gegen Handke ist umso erstaunlicher, als Jelinek Handke

---

1 Zu den frühen Gedichten und *bukolit*: Elisabeth Spanlang: Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Wien: VWGÖ 1992 (= Dissertationen der Universität Wien, Bd. 233), S. 34–111; Kristian Larsson: Eine revolutionäre Solitärin? Frühe Grenzüberschreitungen Elfriede Jelineks im österreichischen Feld der Literatur 1966–1969. In: *Arcadia* 52 (2017), H. 1, S. 141–160.

2 Jelineks erstes Buchmanuskript *bukolit* wurde vom Lektorat des Rowohlt Verlags aufgrund eines zutiefst misogynen Gutachtens abgelehnt und erst 1978 publiziert. Vgl. die Auszüge aus dem Gutachten in Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 47.

3 Vgl. hierzu, aber auch allgemein zur Konstellation Jelinek – Handke mit ausführlicher Berücksichtigung der *manuskripte*-Debatte Norbert Christian Wolf: Pop, Ästhetik und Politik 1969 – und ihr Nachspiel: Handke gegen/mit Jelinek. In: *Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Klaus Amann. Hg. v. Harald Jele u. Elmar Lenhart. Göttingen: Wallstein 2014, S. 141–151, hier insb. S. 142.

eine ihrer ersten Prosapublikationen zu verdanken hat: Die Kurzgeschichte *Der Fremde! störenfried / der ruhe eines sommerabends / der ruhe eines Friedhofs* erscheint noch im selben Jahr in einem von Handke herausgegebenen Band mit „Horrorgeschichten“.<sup>4</sup>

Einschlägig ist Jelineks konfrontationsfreudiger *Offener Brief* in seiner polemischen *posture* insbesondere für die ein Jahr später mit dem *lockvögel*-Roman vollzogene autorschaftliche (Neu-)Erfindung der jungen Autorin im literarischen Feld.

Die um 1968 virulent werdenden Diskussionen um die politischen Dimensionen der Literatur wurden zunächst von außen an die Literatur herangetragen. Bereits gegen das letzte Treffen der Gruppe 47 in der Erlanger Pulvermühle 1967 protestierten linke Studierende. Aber auch im Rahmen der Uraufführung von Handkes *Kaspar* am 11. Mai 1968 im Frankfurter Theater am Turm, dem Tag des Sternmarsches der Außerparlamentarischen Opposition (APO) auf Bonn, störten einige Demonstrant\*innen die Aufführung des ihrer Meinung nach politisch irrelevanten Stückes.<sup>5</sup> Das *Kursbuch 15* kann geradezu als Brennpunkt für den ausgelösten literarischen Aufruhr im Zeichen von 1968 verstanden werden: Auf die Forderung nach einer politisch relevanten Literatur reagierten viele Schriftsteller mit einer akuten Selbstbefragung, ja Infragestellung der Berechtigung einer künstlerisch avancierten Literatur überhaupt.<sup>6</sup> Diese Debatte griff wenig später auch auf Österreich über und wurde von der noch jungen Grazer Literaturzeitschrift *manuskripte* aufgenommen.<sup>7</sup> Der Herausgeber der seit 1960 bestehenden Zeitschrift, Alfred Kolleritsch, setzt in der *marginalie* des 25. Heftes mit einer Kritik an Peter Schneiders „sentimentale[m] Kursbuchblatt“ ein, in dem dieser „wie einst Winckelmann die Griechen, Mao für eine neue Kunst beschwört, die zwar keine mehr sein soll“.<sup>8</sup> Kolleritsch plädiert für ein Festhalten am Vertrauen in die Kunst,

4 Elfriede Jelinek: *DER FREMDE! störenfried / der ruhe eines sommerabends / der ruhe eines Friedhofs*. In: *Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten*. Hg. v. Peter Handke. Salzburg: Residenz 1969, S. 146–160; Jelinek ist hier in prominenter Gesellschaft; unmittelbar nach ihrem Text folgt Thomas Bernhards *Midland in Stilfs*.

5 Vgl. hierzu Ingrid Gilcher-Holtey, Dorothea Kraus, Franziska Schößler: Einleitung. In: *Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation*. Hg. v. I. G.-H., D.K. u. F.S. Frankfurt a.M./New York 2006: Campus (= Historische Politikforschung, Bd. 8), S. 7–18, hier S. 8, und Hanna Klessinger: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 209), S. 101.

6 Vgl. die kritische Darstellung im *Spiegel*: Reinhart Baumgart über Hans Magnus Enzensbergers „Kursbuch 15“: *Wozu Dichter?* In: *Der Spiegel* 51 (1968), S. 165–167.

7 Es zeigt sich hier die Homologie zwischen den *jungen* Zeitschriften, ihren ebenfalls jungen Herausgebern (Enzensberger ist Jahrgang 1929, Kolleritsch 1931) und ihrem Wunsch, die Zeitschrift zum Forum für die aktuellsten Fragen des literarischen Feldes zu machen.

8 A[lfred] K[olleritsch]: *marginalie*. In: *manuskripte* 25 (1969), o.S. Vgl. Peter Schneider: Rede an

denn „es wird wohl niemand leugnen, daß die Kunst das Bewußtsein verändert, zumindest stets Modelle dieser Veränderung geliefert hat“.<sup>9</sup> Seine Überzeugung vom subversiven Potential der Literatur formuliert er am Beispiel des konkreten Gedichts: Dieses sei „heute genauso eine Kampfansage gegen das Establishment [...] wie ein ästhetisches Maoabzeichen“.<sup>10</sup>

Darauf antwortet im folgenden Heft Michael Scharang:

Vor einigen Jahren waren sich alle mehr oder weniger fortschrittlichen Kunstproduzenten mehr oder weniger einig. Wenn Du damals gesagt hättest, „daß die Kunst das Bewußtsein verändert“, hätte ich genickt, denn damals meinten wir das alle. [...] Im Grunde wußten wir natürlich, daß die gesamte moderne Kunst im Spätkapitalismus an diesem nicht das geringste änderte.<sup>11</sup>

Scharangs Vorwurf an die Künstler, in den er sich auch selbst miteinbezieht, nimmt zuallererst an der „Ästhetisierung der Kunst“ Anstoß: „[W]ir machten Revolution innerhalb der Kunst, [...] eine Revolution, die die gesellschaftlichen und damit die Herrschaftsverhältnisse unberührt läßt“.<sup>12</sup> Als Gegenentwurf zu Kolleritschs Verständnis sowohl von ästhetischer Avantgarde als auch gesellschaftlich progressiver Bewegung entwirft Scharang seine gerade kürzlich erfolgte Einsicht, dass *jede* ästhetische Innovation, ja noch die gesellschaftskritischste Ästhetik das kapitalistische System stütze, denn „als ordentlicher Künstler muß man sich überhaupt von jedem differenzieren, erstens weil man sonst wenig Marktchancen hat und zweitens weil, was damit zusammenhängt, das System Individualisten braucht, Ersatzgenies für menschliche Ersatzbeziehungen“.<sup>13</sup> Der Künstler ist in dieser Sicht strukturell unfreiwillig Erfüllungsgehilfe des kapitalistischen Systems – auch dort, wo er es inhaltlich kritisiert. Scharang adressiert in seinem *Offenen Brief* auch Handke, der in der deutschen Wochenzeitung *Die Zeit* gefordert hatte: „[D]ie Zuschauer müssen endlich lernen, Natur als Dramaturgie zu durchschauen, als Dramaturgie des herrschenden Systems, nicht nur im Theater, auch in der Außenwelt“.<sup>14</sup> Scharang entgegnet dem:

---

die deutschen Leser und ihre Schriftsteller. In: Kursbogen zum Kursbuch 16 (1969) [Wiederabdruck in: P.Sch.: Ansprachen. Reden. Notizen. Gedichte. Berlin: Wagenbach 1970, S. 29–38].

9 K[olleritsch]: marginalie.

10 Ebd. – Zu dieser Einschätzung trägt wohl bei, dass sich die Situation im Vergleich zu Deutschland wesentlich anders darstellte. Es gab in Österreich keine Studentenbewegung wie in Deutschland; was es aber gab, war die künstlerische Avantgarde des Wiener Aktionismus, der Ende der 1960er Jahre öffentlich als Gegenkultur in Erscheinung trat, so zum Beispiel auch in der Aktion „Kunst und Revolution“ vom 7. Juni 1968, von den Boulevardmedien „Uni-Ferkelei“ getauft, die ein großes mediales Echo und ein gerichtliches Nachspiel hatte.

11 Michael Scharang: *Offener Brief*. In: manuskripte 25 (1969), S. 3–5, hier S. 3.

12 Ebd.

13 Ebd., S. 4.

14 Zitiert nach ebd.



Ich nehme an, Du willst eine Veränderung dieses Systems. Wer soll es verändern? Die Zuschauer? Du wirst doch wissen, welche Leute die Zuschauer sind, und warum gerade diese Leute die Zuschauer sind. Du wirst auch wissen, daß das Theater sekundär aus Theaterstücken besteht, primär aber eine kapitalistische Institution ist[.]<sup>15</sup>

In Schulterschluss mit Peter Schneider, dessen kunstkritische Einlassungen im *Kursbuch* Scharang zitiert,<sup>16</sup> sieht er die Künstler „als Marionetten des Systems“.<sup>17</sup>

Am Ende seiner direkt daran anschließenden Erwiderung zitiert Alfred Kolleritsch auch Peter Handkes briefliche Reaktion auf Scharang: „Zu Scharang ist nichts zu sagen, so ein unempfindliches Zeug“.<sup>18</sup> Demonstrativ positioniert sich Handke auf der Seite Kolleritschs und nimmt eine subjektivistische Position ein: „Außerdem interessiert es mich immer weniger, irgendwie überprüfbar effektiv zu werden, Hauptsache, ich selber mache Erfahrungen beim Schreiben und Machen und dann auch Veröffentlichungen von Büchern.“<sup>19</sup> An dieser Stelle schaltet sich die 23-jährige Elfriede Jelinek gemeinsam mit dem noch jüngeren Komponisten Wilhelm Zobl ein.<sup>20</sup> Beachtenswert ist in der aufgeheizten politischen Stimmung der Zeit der inhaltliche Kernsatz der beiden Jungintellektuellen, welcher den Hoffnungen auf eine politische Mobilisierung der Literatur eine Absage erteilt: „Du [gemeint ist hier Kolleritsch] wirst endlich zur Kenntnis nehmen müssen, daß durch Kunst NICHTS verändert werden kann, weder das Bewußtsein noch sonstwas“.<sup>21</sup> Man muss diesen Satz ernst nehmen, auch wenn er nicht zum Bild zu passen scheint, das in der Öffentlichkeit von Elfriede Jelinek, der engagierten Intellektuellen, zirkuliert; man kann diese Aussage auch nicht als eine frühe Verirrung abtun, denn auch später noch wird sich Jelinek ähnlich äußern. Das Statement ist, wie am Ende des Kapitels gezeigt werden soll, von zentraler Bedeutung für ihr poetologisches Selbstverständnis und die Frage nach ihrem literarischen Engagement. So viel wird schon in diesem frühen Brief sichtbar: Die Frage nach den Bedingungen und Möglichkeiten des *literarischen* Engagements, also eines Engagements im Medium der Kunst, sind für Jelinek (und Zobl) nicht als voluntaristische Entscheidung für oder gegen Engagement denkbar; vielmehr ist die allgemeine gesellschaftliche Position der Kunst mitzubedenken. So lautet denn auch der Vorwurf an Kolleritsch, er wolle „die Kunst aus der soziologischen Wirklichkeit heraus schneiden um [s]eine ([s]eine eigene) Kunst – Pseudorevo-

15 Ebd.

16 Vgl. ebd. S. 4.

17 Ebd., S. 5.

18 Peter Handke: [Erwiderung]. In: manuskripte 26 (1969), S. 6.

19 Ebd.

20 Elfriede Jelinek, Wilhelm Zobl: Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke. In: manuskripte 27 (1969), S. 3–4, hier S. 3.

21 Ebd.

lution zu machen und rechtfertigen“.<sup>22</sup> Anhand von Peter Handke machen Jelinek und Zobl sodann die Probe aufs Exempel, unter Rekurs auf Scharangs Behauptung einer literarischen, aktiven Teilhabe der Autoren am Kapitalismus: Handkes Existenz als „derzeitige[r] Erfolgsautor“<sup>23</sup> sei der beste Beweis für die Richtigkeit von Scharangs Behauptung von der unhintergehbaren Verstrickung des Künstlers ins kapitalistische System: „Deine hauptsächlichen Erfahrungen [...] scheinen in der beträchtlichen Steigerung Deines Einkommens zu liegen. Aber Hauptsache, Du selber machst die Erfahrungen!“<sup>24</sup> Im neugegründeten Verlag der Autoren, den Handke selbst als Beispiel dafür anführte, dass er durchaus in der Lage und gewillt sei, die Produktionsverhältnisse „sozialistisch[ ]“ zu verändern, sehen Jelinek und Zobl einen weiteren Beleg für Handkes kapitalistisches Unternehmertum:

Oder verstehst Du Handke als Suhrkamp-Autor unter einem neuen Sozialismus, etwa Deinen (Euren) Verlag der Autoren? In dem Du und Deinesgleichen Sozialismus SPIELEN (spielen dürft!), ohne jemandem wehzutun oder die tatsächlichen Produktionsverhältnisse zu ändern und wobei ihr noch dazu glaubt, das Eure zur Revolution beizutragen?<sup>25</sup>

Es mag aus heutiger Sicht überraschen, wie sich die Konstellation hier darstellt: dass Handke der Wunsch nach einer literarisch induzierten Revolution unterstellt wird, während Elfriede Jelinek dies skeptisch als naiv und künstlich („Pseudo“) kritisiert.

In der Tat hatte Handke, wohl auch unter dem aktuellen Druck der Politisierung der Literatur, zwar einem direkten politischen Aktionismus eine Absage erteilt und sich ostentativ als „Bewohner des Elfenbeinturms“<sup>26</sup> positioniert; zugleich aber sprach er in einem *Zeit*-Feuilleton von der „politische[n] Arbeit“<sup>27</sup>

22 Jelinek, Zobl: Offener Brief, S. 3. – Dass die Wirklichkeit hier als „soziologisch“ und nicht als „sozial“ aufscheint, impliziert, dass sie einem soziologischen Blick unterworfen wird. Ein solcher bestimmt Jelineks Romane, wie am Beispiel von *Die Ausgesperrten* dargelegt wird, vgl. Kap. 3.

23 Ebd.

24 Ebd.

25 Ebd.; Herv. i.O.

26 So in dem Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, der im April 1969 gerade in dem Suhrkamp-Handke-Reader erschienen war: Peter Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: P.H. Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 263–272. Im Folgenden zitiert nach dem Wiederabdruck in: P. H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 19–28.

27 Peter Handke: Die Arbeit des Zuschauers, zitiert nach dem Abdruck in: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 88–101, hier S. 101. Der Aufsatz bestand ursprünglich aus drei Zeitungsbeiträgen: Natur ist Dramaturgie. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens. In: Die Zeit 22 (30.5.1969), S. 16–18; Der Dramaturgie zweiter Teil. Die

des Theaters, ja gar vom Theater als Lernanstalt für die „revolutionären Studenten“:

Die Zuschauer müßten lernen, Natur als Dramaturgie zu durchschauen, als Dramaturgie des herrschenden Systems, nicht nur im Theater, auch sonst. Aber im Theater sollten sie das lernen, sollten sie mit dem fremden Blick *anfangen*. Hier wäre auch die einzig nachprüfbare Arbeit der revolutionären Studenten. Indem sie sich gegen die alte Ästhetik wenden, die sie als „die“ Ästhetik bezeichnen, fallen sie doch nur auf Dramaturgien herein. Dabei ist Beschäftigung mit Ästhetik wichtiger denn je. Nur die Ästhetik kann den Wahrnehmungsapparat so genau machen, daß die Natur in dieser Gesellschaft als gemacht, als manipuliert erkennbar wird, nur eine neue Ästhetik kann auch Beweise und Argumente liefern.<sup>28</sup>

Handke attestiert hier einer „neue[n] Ästhetik“<sup>29</sup> das Potential einer entautomatisierenden Wahrnehmung, deren Erkenntnisziel ähnlich auch von Jelinek formuliert sein könnte.<sup>30</sup> Obwohl Jelinek die Auffassung über die „falsche[ ] Natur der gesellschaftlichen Zustände“<sup>31</sup> teilt und diese in ihrer Literatur nicht müde wird darzustellen, zeigt sie sich skeptisch bezüglich der Frage, inwieweit eine solche ‚Schule der Wahrnehmung‘ gesellschaftlich wirksam werden kann. Handkes Idee, „Manipulationen zu finden und sich eigene Manipulationen zu erarbeiten, um das den ändern zu zeigen“,<sup>32</sup> erscheint in Jelineks und Zobl's Optik als leere Worthülse, als idealistische Naivität ohne soziales Korrelat.<sup>33</sup>

---

*experimenta* 3 der Deutschen Akademie der darstellenden Künste in Frankfurt. In: Die Zeit 24 (13.6.1969), S. 24; Ah, Gibraltar! Die 19. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1969. In: Die Zeit 28 (11.7.1969), S. 13f.

28 Handke: Die Arbeit des Zuschauers, S. 99.

29 Ebd., S. 100f.

30 Zur Positionierung Handkes vgl. die Darstellung von Thomas Wegmann: 1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit. In: Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur. Hg. v. Jürgen Brokoff, Ursula Greitner u. Kerstin Stüssel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016 (= Literatur- und Mediengeschichte der Moderne, Bd. 1), S. 213–225, hier S. 215f.

31 Handke: Die Arbeit des Zuschauers, S. 100. Vgl. Jelineks Essay *Die endlose Unschuldigkeit* von 1970: Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit. In: Renate Matthaei (Hg.): Trivialmythen. Frankfurt a.M.: März 1970, S. 40–66. Das für Jelinek wichtige Thema der Mythendekonstruktion wurde ausführlich aufgearbeitet von Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995 und Monika Szczepaniak: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1695); vgl. auch den Überblick von Uta Degner: Mythendekonstruktion. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 41–46.

32 Handke: Die Arbeit des Zuschauers, S. 100.

33 Tatsächlich formuliert auch Handke selbst in seinem „Statement“ in Renate Matthaes *Grenzver-*

Jelineks im Jahr darauf erscheinendes Romandebüt macht sich über eine solche didaktische Propädeutik gleich schon zu Beginn lustig: Sein modisch schicker schwarzer Lackeinband<sup>34</sup> hat ein an ein Schulheft erinnerndes Kunststofffenster, das es den Leser\*innen erlaubt, den Titel zu wechseln, für den sie bereits vorgestanzte Vorschläge bekamen, so z.B. „ist das nicht schon krieg?“, „liebe machen in geschützten fichten“ oder „die vorübung“. Dem Roman ist eine „gebrauchsanweisung“ vorangestellt:

sie sollen dieses buch sofort eigenmächtig ver / ändern. sie sol / len die untertitel auswechseln. sie sollen hergehen & sich überhaupt zu VERÄNDERUN / GEN ausserhalb der legalität hinreissen lassen. [...] sie brauchen das ganze nicht erst zu lesen wenn sie glauben zu keiner besseren gegengewalt fähig zu sein. wenn sie aber gerade daran arbeiten jene mas / siven offiziellen kontrollen & ihre organe zu unter / minieren zu zerstören dann ist es unsinnig & verfehlt diese zeit für das lesen des buches zu verschwen / den.<sup>35</sup>

Man hat diese Anweisung lange als Partizipation an der zeitgenössischen Emphase von der Literatur als revolutionärem Aktivierungszünder gelesen: „Um dem Leser die Hinwendung zur Aktion zu erleichtern, wird ihm, gewissermaßen als Einführung, das Auswechseln des Buchtitels nahegelegt [sic]“.<sup>36</sup> Dabei hätte man durch die ironische Widmung – die *lockvögel* sind „gewidmet dem österreichischen Bundesheer“ (LV, o.S.) – gewarnt sein müssen. Erst Juliane Vogel hat jüngst die These aufgestellt, dass es sich bei der „gebrauchsanweisung“ nicht um eine ernstgemeinte Poetik des Textes handle, sondern um eine „Verfahrensparodie“:

Jelineks Einladung an den Leser, die Schere zu nehmen, unterscheidet sich wenig von der Aufforderung, einen Coupon auszuschneiden. Nicht zufällig findet sich das Scherenikon, das hier auftaucht, vor allem in Werbeprospekten. Auch wenn die Titelvorschläge wiederum Zitate aus der amerikanischen Underground-Literatur enthal-

---

*schiebung*-Anthologie: „Ein engagierter Autor kann ich nicht sein, weil ich keine politische Alternative weiß zu dem, was ist, hier und woanders (höchstens eine anarchistische).“ Peter Handke: Statement. In: Grenzüberschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Hg. u. mit einem Vorwort v. Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 180f., hier S. 181.

- 34 Jost Hermand erwähnt die Mode der „konsumgerechten“ Verpackung der Popliteratur, die Aufmachung „mit knallig bunten, total verpoppten oder vergagten Schutzumschlägen“. Jost Hermand: Pop oder die These vom Ende der Kunst. In: Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur I (1970), S. 94–115, hier S. 99.
- 35 Elfriede Jelinek: wir sind lockvögel baby! Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004, o.S. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe mit der Sigle LV im laufenden Text.
- 36 Vgl. Spanlang: Elfriede Jelinek, S. 129f.

ten [...] so sind sie nun auf die Bastelseite gewechselt, die keine Energie der revolutionären Unterbrechung mehr freisetzt.<sup>37</sup>

Was Jelinek hier in ironisierender Persiflage vorführt, ist eine durch die infantilisierend-didaktisierende Schulheftaufmachung schon eingeleitete Ridikülisierung der ästhetischen ‚Pseudorevolution‘, wie sie als Idee gerade unter jungen Autoren zirkulierte. Wenn Janz bemerkt, dass „hier nur der Sound studentenbewegter Rede übernommen“ werde, „[d]ie Politisierungen, die der Roman vorzunehmen scheint“, jedoch „bloße Gesten und leere Bilder“ bleiben, ist das kein Indiz dafür, wie „schwach“ der Text ist, sondern muss vielmehr als ein ironisierendes Ausstellen der Schwäche solcher Konzeptionen verstanden werden, von denen sich der Text satirisch distanziert.<sup>38</sup> Vogel zufolge hat dieser Romanbeginn programmatischen Charakter:

Generell ist festzuhalten, dass die *lockvögel* die Gegenwelten, Gegenkulturen und Gegenkräfte der Konsumgesellschaft, heißen sie Underground, Beat oder Pop, restlos in sich aufnimmt. So sehr sie ihnen in Verfahren und Imagination verpflichtet sind, so sehr schreiben die *lockvögel* ihre Kapitulationsurkunde. Wenn unter ihren Figuren auch die Dichter Allen Ginsberg und Tuli Kupferberg auftauchen, dann weder im Namen des Widerstands noch im Namen emphatischer Subjektivität, sondern eingereiht in die Serien- und Comicfiguren und eingepasst in die gleichförmigen Abläufe, die das kommodifizierte Universum der *lockvögel* kennzeichnen.<sup>39</sup>

Damit wird Jelineks Romanerstling lesbar als eine kritische Auseinandersetzung mit der zeitgleich geführten Diskussion um die Stellung der Literatur in der kapitalistischen Kulturindustrie, ihr etwaiges gegenkulturelles, politisches Potential und die Triftigkeit von gerade aktuellen Avantgardepositionen des literarischen Feldes, die in den *lockvögeln* vor allem am Paradigma ‚Pop‘ verhandelt werden.

„Pop ist gut!“

Der gerade emergierenden Popliteratur wurde Jelineks Debutroman bereits vor seinem Erscheinen zugerechnet. 1969 titelt Otto Breicha, der Herausgeber der einflussreichen Literaturzeitschrift *protokolle* und ein früherer Jelinek-Förderer, in einem

37 Juliane Vogel: Batman in Amstetten. Jelineks *wir sind lockvögel baby!* In: Elfriede Jelinek: *wir sind lockvögel baby*. Hg. u. mit einem Nachwort v. J.V. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2017, S. 261–274, hier S. 267f.

38 Janz: Elfriede Jelinek, S. 3.

39 Vogel: Batman in Amstetten, S. 268.

Porträt der jungen Autorin anlässlich ihres (doppelten) Preises bei der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche in Innsbruck im *Kurier*: „Pop ist gut!“<sup>40</sup> Auf Breichas Frage, „ob das, was sie schreibt oder demnächst schreiben wird, gar eine Art Pop-Literatur wäre“, antwortet Jelinek: „Ja, wahrscheinlich [...]. Pop ist gut.“<sup>41</sup> Wichtige Stilelemente des Jelinek'schen Schreibens in der Frühzeit werden in diesem Artikel schon angesprochen: Über ihren gerade im Entstehen befindlichen, „zu zwei Dritteln so gut wie fertig[en]“ Roman *wir sind lockvögel baby!* (damals noch unter dem Titel *Illustriertenroman*) ist zu lesen: „Es soll ein ungezwungenes kunterbuntes Buch werden. Klischees aus Comics, Fortsetzungsreportagen und Werbung werden, aufs unwahrscheinlichste übertrieben, persifliert und durch die sehr gepfefferte literarische Sauce gezogen.“<sup>42</sup> Mit der Betonung des sekundären Charakter der Darstellung – als Imitation bereits vorgefertigter Artefakte – folgt Breicha implizit einem Kriterium von Popliteratur, wie es auch die neuere Forschung als zentral begreift:

Wie die Pop Art in der bildenden Kunst, so lässt sich auch Pop-Literatur als ‚Kunst über Zeichen und Zeichensysteme‘ (Lawrence Alloway) verstehen; sie befasst sich mit den von Popmusikern, Filmemachern, Werbefrafiern, Produktdesignern oder Comiczeichnern gestalteten „Prätexen“. Pop-Literatur ist also eine Literatur, die nicht der Sehnsucht nach einer vordiskursiven Wirklichkeit, nach etwas Eigentlichem, erliegt. Sie erhebt keine kulturkritische Anklage gegen die ausufernde Zeichenproduktion der populären Kultur – die ja doch wiederum nur die inkriminierte Realität der Massenmedien bestätigen würde –, sondern nutzt sie als Ausgangsmaterial des literarischen Schreibens: Pop-Literatur entsteht, wenn der Autor die Pop-Signifikanten – gleichgültig, ob sie aus einem Popsong, einem Film oder einem Werbeslogan stammen – im literarischen Text neu rahmt. Pop-Literatur leistet in diesem Sinne, was der Kunsthistoriker Max Imdahl einmal die „Entselbstverständlichung des Selbstverständlichen“ genannt hat und zielt auf die Irritation, welche Umkodierungen und Neukontextualisierungen von Pop-Signifikanten hervorrufen.<sup>43</sup>

40 Otto Breicha: „Pop ist gut!“ Gespräch mit der neuen Kulturpreisträgerin Elfriede Jelinek. In: *Kurier*, 17.5.1969. Zitiert nach: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Hg. v. Pia Janke. Salzburg/Wien: Jung und Jung, S. 209.

41 Ebd.

42 Ebd.

43 Jörgen Schäfer: Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Pop-Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold u. Jörgen Schäfer. München: edition text + kritik 2003 (= Sonderband X/03), S. 7–25, hier S. 15. Vgl. auch die dahingehende zeitgenössische Definition von Pop bei Rolf Dieter Brinkmann: Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter [1968]. Zitiert nach dem Abdruck in: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994, S. 65–77, hier S. 71f.: „Der jetzt erreichte Stand technisierter Umwelt wurde als ‚natürliche‘ Umwelt genommen, Kinoplakate, Filmbilder, die täglichen Schlagzeilen, Apparate, Autounfälle, Comics, Schlager, vorliegende Romane, Illustriertenberichte.“

Der Text+Kritik-Sonderband zu Popliteratur fasst darunter „jene Texte von Brinkmann, Chotjewitz, Jelinek, Behrens und anderen [...], die ‚der Welt des populären Marketings und der Welt der populären Unterhaltungsmedien vorgefertigte narrative Formeln, Signets und Textstücke‘ entnehmen, sie ‚dupliziert als literarisches Werk‘ ausgeben oder sie ‚satirisch gezeichnet oder neu gerahmt auffällig herausstellen“.<sup>44</sup>

Als Jelineks Roman 1970 unter dem Titel *wir sind lockvögel baby!* erschienen ist, schreibt Breicha in einer Besprechung, wieder im *Kurier*, der Roman sei „so wie er ist, sicherlich einer der ersten konsequent durchgehaltenen Pop-Romane deutscher Zunge“.<sup>45</sup> Breicha kontextualisiert damit Jelineks Romandebüt innerhalb der gerade entstandenen deutschsprachigen Popavantgarde, die sich, auch mit häretischer *posture*, anschickt, die Generation ihrer Väter – in der Bundesrepublik Deutschland paradigmatisch vertreten durch die Gruppe 47 – aufs Altenteil zu schicken. Handkes legendärer Vorwurf der „Beschreibungsimpotenz“ im Rahmen des Gruppe-47-Treffens in Princeton 1966<sup>46</sup> ist in dieser Hinsicht ein richtungsweisendes Datum, auch weil direkt im Anschluss an das Treffen ebendort „eine deutsch-amerikanische Schriftstellerkonferenz“<sup>47</sup> stattfand – *The Writer in the Affluent Society* –, mit Vorträgen von Leslie A. Fiedler und Susan Sontag, welche in den folgenden Jahren wichtige Stichwortgeber bei der Herausbildung einer deutschsprachigen Popliteratur darstellen sollten.<sup>48</sup>

44 Schäfer: Neue Mitteilungen, S. 18. In diesem Sinne diskutiert dieses Kapitel nicht die Grenzen zwischen Beat, Pop und Underground, die als Bezeichnungen in der deutschsprachigen Rezeption Ende der 1970er Jahre weitgehend undifferenziert verwendet wurden, sondern setzt im Sinne der oben genannten Definition Pop als Sammelbegriff dieser Strömungen voraus.

45 O[tto] Breicha: Lockvögel und sonstiges Getier. In: *Kurier*, 20.5.1970.

46 Nachzuhören auf der Webseite des Germanistischen Instituts der Princeton University: <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/> (1.7.2014) [in Anschluss an die Lesung von Hermann Peter Piwitt].

47 Dieter E. Zimmer: Gruppe 47 in Princeton. In: *Die Zeit* 19 (6.5.1966). Zitiert nach: <https://www.zeit.de/1966/19/gruppe-47-in-princeton/komplettansicht> (12.2.2019): „An die Tagung der Gruppe 47 schloß sich eine deutsch-amerikanische Schriftstellerkonferenz an, vier Podiumsdiskussionen zwischen Leuten aus der Gruppe und amerikanischen Literaten wie Eric Bentley, Susan Sontag und Leslie Fiedler, oder vielmehr: viermal drei Monologe über das Thema: ‚Der Schriftsteller in der Wohlstandsgesellschaft.‘“

48 Zimmers Bericht *Gruppe 47 in Princeton* stellt dar, wie in der Konfrontation zwischen Gruppe 47 und dem neuen literarischen Amerika zwei Welten aufeinandertreffen, die völlig inkompatibel sind: „Wer noch nicht genug hatte, konnte sich an einem Abend bei einer von der Universität arrangierten Podiumsdiskussion, an der unter anderen Grass und Allen Ginsberg teilnahmen, davon überzeugen, wie verschieden die Sorgen der amerikanischen Intellektuellen sind. Sie redeten von der ‚Glücksexplosion‘, die gegenwärtig in den Vereinigten Staaten stattfinden soll, von der ‚pop‘- und Kitschzivilisation (die Wörter ‚kitsch‘ und ‚kitschy‘ haben jüngst Aufnahme in die amerikanische Sprache gefunden) und natürlich von der populären Psychodroge LSD und den Bemühungen um ihre Legalisierung, von Bewußtseinsexpansionen, vielfacher Wahrnehmung

## Die Revision des Kunstbegriffs und Autorschaftspolemik im Pop: Neue Literatur gegen alte Dichter

Die Attraktivität des Pop wie sein Provokationspotential bestehen für das deutsche und österreichische literarische Feld Ende der 1960er Jahre darin, dass seine *posture* nicht nur einen neuen Stil offeriert, der absolut à jour ist, sondern zugleich Anspruch darauf erhebt, einen Epochenwandel im Zeichen des Jungseins einzuläuten, der alles, was sich ihm nicht anschließt, unweigerlich als alt deklariert:<sup>49</sup> „Die Gläubigen des Pop sind fast ausschließlich die Teens und Tweens, die in der neuen ‚Sensibility‘ dieser Richtung eine klare Absage an den esoterischen Kunstbetrieb der ‚spätbürgerlichen‘ Ära sehen, den man in seiner Abstraktheit plötzlich als ‚Opas Moderne‘ empfindet.“<sup>50</sup> Es geht also nicht nur um eine Schreibweise, sondern zugleich um einen Kampf autorschaftlicher Selbstverständnisse und letztlich um nichts weniger als um die Definition einer zeitgemäßen Kunst: „Popliteratur war ein Angriff auf den westlichen, durch den Weltkrieg weitgehend unbeschadeten Kunstkanon.“ Sie „attackierte das normative Kunstverständnis, das den deutschsprachigen Literaturbetrieb, für den die Avantgarden der Zwischenkriegszeit noch keine Anknüpfungspunkte boten, nach dem Zweiten Weltkrieg bestimmt hatte.“<sup>51</sup>

Die polemische Häresie des Pop lässt sich besonders gut am Beispiel Rolf Dieter Brinkmanns veranschaulichen, dem wohl wirkungsmächtigsten Poppromotor im

---

und Unendlichkeitsvisionen – die fremde Sprache eines sonderbaren eklektischen Mystizismus, der dem Unglück in die Halluzination entflieht. Die Antwort von Grass: Ich nehme kein LSD, ich trinke Kaffee, er tut es auch.“

- 49 Nach Bourdieu ist es das Evolutionsgesetz des literarischen Feldes, dass eine neu emergierende Avantgarde ihre Vorgänger in die Vergangenheit verweist. Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs und Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 254: „Die Neuankömmlinge können gar nicht anders, als die kanonisierten Produzenten, an denen sie sich messen, und damit auch deren Produkte und den Geschmack derer, die an sie gebunden bleiben, *stetig in die Vergangenheit zurückzuverweisen*“; Herv. i.O.
- 50 Jost Hermand: Pop International. Eine kritische Analyse. Frankfurt a.M.: Athenäum 1971 (= Schriften zur Literatur, Bd. 16), S. 5. Dabei geht es um Jugend in einem umfassenderen als dem biologischen Sinne. Wie Jost Hermand bemerkt, „wird das ‚Jungsein‘ [...] zu einem demonstrativen Akt“ (Hermand: Pop International, S. 43f.). Freilich fällt diese Demonstration denen umso schwerer, die im literarischen Feld bereits ein gewisses symbolisches Alter erreicht haben. Darin scheint der Grund zu liegen, warum beispielsweise H.C. Artmann nicht zur Popliteratur gerechnet wird, obwohl seine Texte weitreichende Affinitäten zu deren Ästhetik aufweisen: er wird mit einer älteren literarischen Generation identifiziert. Zu Artmanns ‚Popliteratur‘ vgl. Thomas Antonic: Artmann oder Brinkmann? Auf der Suche nach der prototypischen Pop-Literatur. In: Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. Weiteres zu H.C. Artmann. Hg. v. Alexandra Millner u. Marc-Oliver Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 141–152.
- 51 Vogel: Batman in Amstetten, S. 261.



deutschsprachigen Raum.<sup>52</sup> Als Popliterat war Brinkmann in der ‚Fiedler-Debatte‘ 1968 bezeichnenderweise der einzige deutschsprachige Autor, der dessen Thesen gänzlich unkritisch applaudierte. Leslie A. Fiedlers bei einer Freiburger Tagung gehaltener Vortrag drückt den Anspruch des Pop auf einen Epochenbruch bereits in seinem (dann schriftlichen)<sup>53</sup> Titel aus: *Das Zeitalter der neuen Literatur*. Der Vortrag, der in zwei Teilen im September 1968 in der deutschen Wochenzeitung *Christ und Welt* publiziert wurde, präsentiert ein einflussreiches Plädoyer, die modernistische Literatur zu verabschieden, und proklamiert eine „neue[ ] Literatur“;<sup>54</sup> welche die Dichotomie zwischen Hoch- und Populärkultur durch intensive Einbeziehung des Populären überwinden solle. Fiedler ist für Brinkmann ein Symptom dafür, „daß das europäisch-abendländische Kulturmonopol gebrochen ist“.<sup>55</sup> Seine daran anschließenden, unter dem provokanten Titel *Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter* stehenden Ausführungen setzen sich weniger mit Fiedlers Thesen auseinander, sondern greifen diese auf, um gegen die „häßlichen, zynischen alten Männer des Kulturbetriebs“<sup>56</sup> zu polemisieren:

[O]hne Schwierigkeiten kann ich mir einen Briefwechsel zwischen zwei deutschen, heute lebenden Schriftstellern vorstellen, der so anfängt: „Lieber, verehrter Herr N.N., sind Sie schon tot?“, und der liebe, verehrte Herr N.N. antwortet: „Ja, ich wußte gar nicht, daß Sie es auch schon sind!“<sup>57</sup>

Gegen eine solche „traurige und nur noch langweilige Litanei“<sup>58</sup> setzt Brinkmann – ähnlich wie Peter Handke<sup>59</sup> – bezeichnenderweise die Erlebnisqualität der zeitgenössischen Rockmusik:

52 Neben seiner eigenen popliterarischen Produktion war Brinkmann vor allem auch durch seine Herausgaben ein wichtiger Promoter des Pop: ACID. Neue amerikanische Szene. Hg. v. Rolf Dieter Brinkmann u. Ralf-Rainer Rygulla. Darmstadt: März 1969 und Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik. Hg. v. Rolf Dieter Brinkmann. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969. Einschlägig sind auch Brinkmanns jeweils eigens verfasste Begleitbeiträge zu diesen Bänden.

53 Der mündliche Vortrag stand noch unter dem Titel „The Case of Post-Modernism“. Vgl. Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik, S. 32.

54 Leslie A. Fiedler: Das Zeitalter der neuen Literatur. In: *Christ und Welt*, 13.9.1968, S. 9–10 (= Teil 1), und 20.9.1968, S. 14–16 (= Teil 2).

55 Brinkmann: *Angriff*, S. 65.

56 Ebd., S. 70.

57 Ebd., S. 65.

58 Ebd., S. 66.

59 Vgl. zum Beispiel Peter Handke: *Der Rausch durch die Beatles*. In: *Ver sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur* 5 (1974), S. 114–117. Vgl. die „Regeln für Schauspieler“ der *Publikumsbeschimpfung*: „Tell me‘ von den Rolling Stones anhören.“ Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*. In: P. H.: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 (= edition Suhrkamp, Bd. 3312), S. 5–48, S. 9.

Ich schreibe das hier, während auf meinem Dual-Plattenspieler HS11 eine Platte der DOORS abläuft, Disques Vogue, CLVLXEK 198, mit Jim Morrison – vocals, Ray Manzarek – organ, piano, bass, Robby Krieger – guitar, John Densmore – drums, und sollte ich nicht lieber die Musik um ein paar Phonstärken erhöhen und mich ihr ganz überlassen anstatt weiterzutippen...<sup>60</sup>

Brinkmann wendet seine Wertschätzung der Doors zu einer sehr expliziten Spitze gegen seine Autorenkollegen:

Ich habe das deutliche Empfinden, gegenüber der Arbeit, die für diese Musik notwendig war, sind deutsche Dichter Schlampen, ob es Helmut Heißenbüttel ist oder Jürgen Becker, Baumgart oder Walser [die allesamt vor Brinkmann in *Christ und Welt* auf Fiedler repliziert hatten] – sie sind faul im Vergleich zu den Musikern, die probieren, die technischen Apparaturen ausnutzen [sic] zur Realisierung ihrer Vorstellungen, und so empfinde ich die scheinbar wohlüberlegte, abwägende Haltung eines „Ja, aber...“, das heißt: die mittels Differenzierungen wieder zurückgenommene, anfänglich zustimmende Haltung gegenüber Fiedlers pauschalen Ausführungen zu einer neuen Literatur nur noch als lächerlich: weil es schwer ist und konkrete Anstrengung erfordert, einmal in Besitz genommene (eigentlich nur: von allgemeiner Kritik zugestandene und zugewiesene) Positionen wieder aufzugeben und den Versuch zu wagen, neu mit dem eigenen Schreiben anzufangen, obgleich das ja rein vom Gedanken her (hahaha!) von fast allen Autoren, die auf Fiedler antworteten, für notwendig erachtet wurde. Unter der Geste scheinbarer Aufgeschlossenheit, die man eingangs demonstriert – man will ja nicht hinten stehen –, kommt das Mickrige, Krämerhafte zum Vorschein.<sup>61</sup>

Die Ablehnung von Fiedlers Forderungen sei ein Abwehrreflex von Autoren, deren „Sensibilität [...] sich durch die ausgestoßenen Produkte als überaltert erwiesen“ habe.<sup>62</sup> Zudem gebe es „enorme Uninformiertheit, die typisch für deutsche Autoren“ sei.<sup>63</sup> Zu guter Letzt stellt Brinkmann seinen Zeitgenossen explizit einen Totenschein aus: Literatur, so sein Schlussfazit, werde – „besonders hierzulande“ – von einem „ungeschriebenen Gesetz“ beherrscht: „*Die Toten bewundern die Toten*“.<sup>64</sup>

Auch im Nachwort der gemeinsam mit Ralf-Rainer Rygulla herausgegebenen, äußerst erfolg- und einflussreichen „Materialsammlung mit Lesebuchcharakter“<sup>65</sup>

60 Brinkmann: Angriff, S. 66.

61 Ebd.

62 Ebd., S. 67.

63 Ebd. Vgl. auch S. 69: „prinzipielle Blindheit“.

64 Ebd., S. 77. Herv. i.O.

65 Rolf Dieter Brinkmann, Ralf-Rainer Rygulla: Nachbemerkung der Herausgeber. In: ACID. Neue amerikanische Szene. Hg. v. R.D.B. u. R.R. Frankfurt a.M.: Zweitausendeins o.J., S. 417–418, hier S. 417 [Nachdruck; Orig. Darmstadt: März 1969].

*Acid. Neue amerikanische Szene*, mit Autoren wie William S. Burroughs, Leslie A. Fiedler, Tuli Kupferberg, John Giorno, Ed Sanders, Andy Warhol und anderen, polemisiert Brinkmann gegen seine etwas älteren Kollegen. Sie seien in „eingefahrenem Denken“ und „in der Befangenheit, in nationalen Räumen zu denken“ „steckengeblieben“. <sup>66</sup> Stellvertretend nennt er den elf Jahre älteren Hans Magnus Enzensberger:

Und dann ist es eine Generation, der heute weiterhin Relevanz beigemessen wird, deren intellektuelle Flexibilität und Empfindlichkeit sich aus einem gestrigen Material herleitet – einer zu intensiven Faschismuserfahrung, die andauernd unter dem Zwang auszusortieren leidet. Sie vermag es nicht, sich in Beziehung zu „Maschinen“ zu setzen – ihre Assoziation kommt sogleich auf „Vernichtungsmaschine“. <sup>67</sup>

Die Gegenwart könne aber, so Brinkmann, „nicht mehr länger heute mit Interpretationen von gestern begriffen werden“, weshalb „die gesicherten Kategorien, [...] die ja doch nicht mehr ausreichen, die Produkte zu charakterisieren“, aufzugeben seien. <sup>68</sup>

Brinkmanns Polemik gegen seine nur wenig älteren, jedoch schon etablierten Schriftstellerkollegen wird funktional, wenn man sie als Kampf um symbolisches Kapital im literarischen Feld versteht. Auch der dem Pop zugerechnete Peter O. Chotjewitz artikuliert in der Rückschau seinen Ärger über ‚besetzte Stühle‘:

Enzensberger, Walser, Grass, die waren bereits 1960 Säulenheilige. Wir sprachen bereits 1960 in unseren Kellern und Kneipen von den Heiligen Drei Königen. Da meinten wir nicht irgendwelche alten Großautoren wie Thomas Mann, sondern wir meinten wirklich Walser, Grass und ein paar andere. Das war ja überraschend, wie innerhalb weniger Jahre eine sogar heute noch als ganz maßgeblich empfundene literarische Generation die Bildfläche betritt und diese riesigen Auflagen hat und alles an sich reißt, und das setzt ja bereits 1960 ein. 59 ist die *Blechtrummel* erschienen, das muß man sich klar machen, 1960 kommt dann Martin Walsers *Halbzeit*. Das geht, das haut rein, und jeder, der danach kommt, der muß sich ... der kann sich nur darüber ärgern, weil damit alle Stühle besetzt sind, so könnte man sagen. <sup>69</sup>

66 Rolf Dieter Brinkmann: Der Film in Worten. In: ACID. Hg. v. R.D.B. u. Ralf-Rainer Rygulla, S. 381–399. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: R.D.B.: Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 223–247, hier S. 227.

67 Ebd., S. 226.

68 Ebd.

69 „[...] den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten.“ Gespräch mit Peter O. Chotjewitz [geführt von Dirck Linck]. In: Abfälle. Stoff- und Materialpräsentationen in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Hg. v. Dirck Linck u. Gert Mattenklott. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 233–254, hier S. 246.

Die Popliteratur bot die Möglichkeit, dieser etablierten Generation einen ganz anderen, jüngeren Stil entgegenzusetzen, und war daher besonders attraktiv für Newcomer im literarischen Feld wie Chotjewitz und Jelinek, die über noch wenig symbolisches Kapital verfügten.<sup>70</sup> So ist es wenig überraschend, dass auch die junge Elfriede Jelinek an dem häretischen Innovationsanspruch der Newcomer partizipiert. Die Insistenz, mit der Brinkmann wiederholt behauptet, dass eine „Phase des abendländischen Bewußtseins endet“<sup>71</sup> wird von Jelinek 1970 im Tonfall ähnlich radikal aufgegriffen. Ihr „Statement“ in der von Renate Matthaei herausgegebenen Anthologie neuer Literatur, die deren Anspruch auf „Grenzverschiebung“ schon im Titel führt, beginnt mit dem programmatischen „*bekanntnis*[]“: „bisher öde kunst gemacht zu haben. bisher öde literatur gemacht zu haben.“<sup>72</sup> In der essayistischen Kurzprosa *wir stecken einander unter der haut* finden sich eindeutige Äußerungen gegen eine überkommene Vorstellung von Autorschaft: Man solle „den dichtern den mund stopfen“<sup>73</sup> heißt es, und der Text proklamiert „das herunterholen des künstlers aus den regionen der narrenfreiheit der verniedlichung der schmerzfreien konsumierung“<sup>74</sup> sowie „das ende des gedichteten bühnenwortes“.<sup>75</sup> Wie bereits Peter Handkes Princeton-Auftritt demonstrierte, ver-

70 Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 254ff. Vgl. Jelineks biographische Erinnerung zu ihren Lektüren Ende der 1960er Jahre: „[I]ch habe mich auf Kitschromane gestürzt, auf Zeitschriften und Comics, und parallel die junge amerikanische Lyrik gelesen, die vom Black Mountain College, Ferlinghetti und Tuli Kupferberg, um nur zwei zu nennen, all diejenigen Dichter, die Rolf Dieter Brinkmann dann in seiner Anthologie *Acid* vereinigte. Für meine Generation war das der erste Kontakt mit der amerikanischen Dichtung, Robert Creeley, Jack Kerouac, der ganze Mythos um *On the Road*“ („[J]e me suis jetée sur les romans à l'eau de rose, les magazines et les bandes dessinées que je mélangeais à la lecture de la jeune poésie américaine, celle du Black Mountain College, de Ferlinghetti ou Tuli Kupferberg, pour ne citer qu'eux, et tous ces poètes que Rolf Dieter Brinkmann a ensuite réunis dans son livre *Acid*. Pour les gens de ma génération, c'était là notre première rencontre avec la poésie américaine, Robert Creeley, Jack Kerouac et toute cette mythologie autour de *Sur la route*“). Elfriede Jelinek, Christine Lecerf: L'entretien. Paris: Seuil 2007, S. 35. Deutsche Übersetzung U.D.

71 Brinkmann: Angriff, S. 65. Vgl. auch Brinkmanns „Statement“ in: Grenzverschiebung. Hg. v. Renate Matthaei, S. 103–104, das Ausschnitte aus Vorworten zu Brinkmanns Gedichtband *Die Piloten* und zur Anthologie *Silver Screen* enthält: „Das Bewußtsein ist nicht mehr länger durchsetzt von jenem alten kritischen Denken, das [...] jedes konkret vorliegende Detail diffamierte und damit seinen Gebrauch dem einzelnen verweigerte – jener Denkhaltung, mit der offensichtlich eine wichtige Phase abendländischen Bewußtseins endet.“ Ebd., S. 104.

72 Elfriede Jelinek: Statement. In: Grenzverschiebung. Hg. v. Renate Matthaei, S. 215–216, hier S. 215. – Wobei diese Aussage noch zu problematisieren sein wird.

73 Elfriede Jelinek: WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums. In: protokolle 1 (1970), S. 129–134, hier S. 130.

74 Ebd., S. 131.

75 Ebd., S. 129.

mag ein solcher „Oppositionsgeist“<sup>76</sup> das symbolische Kapital im literarischen Feld schlagartig zu steigern. Handke wird 1966 zum Shootingstar,<sup>77</sup> und auch Brinkmann erreicht „den Zenith seiner Popularität gerade in der Hochzeit des Pop von 1967–69“<sup>78</sup>.

Auch Elfriede Jelinek profitiert von dem Anschluss an die häretische Popavantgarde. Bereits 1967 lernt sie als Teilnehmerin der Österreichischen Jugendkulturwochen den Berliner Schriftsteller Peter O. Chotjewitz kennen, der in Innsbruck aus seinem noch unveröffentlichten Roman *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge* liest.<sup>79</sup> Jelinek nennt ihn rückblickend ihre „wichtigste literarische Begegnung“ dieses Jahres: „Ich neige sicher zum Pathos und zum hohen Ton. Mit seiner Berliner

76 Zimmer: Gruppe 47.

77 Handke selbst hat sich in der Folge dagegen ausgesprochen, seiner Wortmeldung in Princeton Intentionalität zu unterstellen, so etwa 1969 im Gespräch mit Friedrich Luft: [https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m\\_gZc](https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m_gZc) (12.2.2019); eine solche Intentionalität ist Bourdieu zufolge auch gar nicht nötig; die Mechanismen der Positionierung sind ihm zufolge nur in den seltensten Fällen bewusste Strategien, sondern typischerweise unbewusste Techniken. Dies ändert aber nichts daran, dass sie dem feldlogischen Distinktionszwang folgen. Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 127f.

78 Jan Röhnert: Einleitung zum Abschnitt „Die Pop-Periode (1967–1969)“. In: Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen. Hg. v. Gunter Geduldig u. J. R. Berlin: De Gruyter 2012, S. 95–100, hier S. 95. Zur Veranschaulichung vgl. etwa den Artikel des *Spiegel*: N.N.: „So im Gange“. In: Der Spiegel 25 (1968), S. 126, wo berichtet wird, dass Brinkmanns Roman *Keiner weiß mehr* seit Ende Mai auf der *Spiegel*-Bestsellerliste stehe.

79 Der Eintrag im KLG charakterisiert Chotjewitz' Frühwerk als „eine experimentelle Realisierungsform von Literatur, die in ihrem Spiel mit sprachlichen und literarischen Mustern, im Probieren von Collage- und Montagetechniken ein reflexives Verhältnis zu herkömmlichen sprachlichen und poetischen Paradigmen erzeugen will“. Zu dem Roman *Die Insel. Erzählungen auf dem Bärenauge*, auf den sich Jelineks Lesungserlebnis bezieht, heißt es: „Die herkömmliche Arbeitsteilung zwischen Autor und Leser wird programmatisch in Frage gestellt, soll überhaupt aufgegeben werden. Chotjewitz erwägt, dem Leser nur noch Materialien, wie z.B. ‚Bierfilze und Kieselsteine, Servietten und Urinproben, Kaufmannsrechnungen und klimatische Daten, Zeitungsausschnitte und Schnapsflaschenetiketten, vor allem aber das unvermeidliche Photoalbum, an dem sich die Phantasie entzündet‘ (7) zu überreichen, damit sich dieser eine eigene Literatur anfertigen könne. [...] Dem sukzessiven Lektüreablauf kommt keine sich kontinuierlich entfaltende Handlungsfolge zur Hilfe. Die Einteilung in 18 Kapitel bleibt äußerlich. Das Buch zerfällt in eine Vielzahl von Klein- und Kleinst-Romanen, die zerschnitten und locker auf die Kapitel verteilt werden, so daß eine bunte, kontrastreiche Textfolge von Berichten, Kalauern, Reklamesprüchen, Miszellen, Parodien, Zitaten aus einem Briefwechsel und einem Agententhriller entsteht. Der Leser kann sich aus diesem vielschichtigen, fast gleichzeitig vermittelten Textangebot, das bei aller Sprunghaftigkeit der Abläufe und Gedanken durch die Rolle des vorstellenden und arrangierenden Autors, durch seine Persiflagen, seine satirischen Anspielungen dennoch souverän zusammengehalten wird, Bilder von ihm und von seinen Streifzügen durch die Berliner Subkultur kaleidoskopartig zusammensetzen.“ Peter Bekes: Chotjewitz, Peter O. In: Munzinger Online / KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. <http://www.munzinger.de/dokument/16000000089> [13.1.2015].

Schnoddrigkeit hat er mir das runtergeräumt.“<sup>80</sup> Chotjewitz ist 1969 in Innsbruck Mitglied der Prosapreisjury, die Jelinek für einen Auszug aus dem *lockvögel*-Manuskript den Preis zuspricht.<sup>81</sup> Den „hohen Ton“ hat sie da bereits gegen den neuen Ton des Pop ausgetauscht, mit besonderem Akzent auf die tabubrechende *dirty speech* des Underground. Das damit aquirierte Erregungspotential zeigt sich in einer Reaktion des konservativen *Salzburger Volksblatts*. Es echauffiert sich über die

Obszönitäten in Lyrik und Prosa [...], deren Widergabe in einer Zeitung unmöglich ist, weil sonst die Polizei einschreiten müsste. [...] Die Juroren, selbstverständlich aus dem Kreis der Avantgarde ausgewählt, verteilten Geldpreise der Vereinigung der Industriellen und der Raiffeisenorganisation, der Bundeshandelskammer nach dem Grundsatz, wer am meisten schweinigt, ist der größte Künstler. ... Natürlich fehlen nicht „ho, der einzige gott“ und „mao, der einst mit ihm geleitet in schlund & magerl“. Soweit aus dem Manuskript, das offenbar von Günther Grass inspiriert, von einem etwas mehr als zwanzig Jahre alten Mädchen stammt, das 5000 Schilling Kulturpreis für diese Prosa erhielt.<sup>82</sup>

- 
- 80 Jelinek zitiert nach: Christine Riccabona: Veränderungen – Literatur der 1960er Jahre. In: Ton Zeichen : Zeilen Sprünge. Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950–1969 in Innsbruck. Hg. v. Christine Riccabona, Erika Wimmer u. Milena Meller. Innsbruck/Wien/Bozen: Studien Verlag 2006, S. 207. Noch 2002 bezeichnet Jelinek in einer Umfrage der Zeitschrift *Literaturen* Chotjewitz' Roman als das „wichtigste Buch [i]hres Lebens“: „mit diesem Buch konnte ich sozusagen vom Boden abheben, die schweren alten Möbel herausreißen, die irgendjemand dort angengelt hatte, und etwas Leichteres hinstellen.“ N.N.: Der andere Kanon. In: *Literaturen* 1/2 (2002), S. 44–61, hier S. 50.
- 81 Die beiden Teilnahmen an den Innsbrucker Jugendkulturwochen 1967 und 1969 sind für Jelineks Anfänge insgesamt von kaum zu überschätzender Bedeutung. Hier kommt sie in intensiven Kontakt mit Vertretern der etablierten literarischen Avantgarde, aber auch mit gleichaltrigen Kollegen. („Dort haben wir uns ja fast alle kennen gelernt, die wir uns heute noch kennen, von diesem Jugendheim der freien Wissbegierde und der Normalbegierde her, einem der wenigen Orte, wo man in Österreich damals Kultur zusammengeführt [...] hat.“ Elfriede Jelinek: Sergeant Pepper Kunst. In: *profil*, 25.04.2005, S. 132f., hier S. 132.) Ist ihre Lyrik bis dato noch stark an expressionistischen Autoren wie August Stramm, Else Lasker-Schüler und Albert Ehrenstein angelehnt (vgl. Riccabona: Veränderungen, S. 207), modernisiert sich ihr Schreiben nicht zuletzt durch die Innsbrucker Anregungen. Jelinek trifft auf Vertreter der Wiener Gruppe, die sie von da an immer wieder als wichtige Orientierungsinstanz hervorhebt. Der spielerische, ja anarchische Umgang mit der Sprache von Autoren wie Gerhard Rühm, Konrad Bayer, Oswald Wiener und H.C. Artmann habe sie stark beeinflusst (vgl. Jelinek, Lecerf, Lëntretien, S. 46–48). Die Innsbrucker Kontakte nutzen ihr aber auch ganz praktisch, die Jugendkulturwochen sind auch eine Plattform für Verlagskontakte. In dem bereits zitierten Beitrag von Otto Breicha (*Pop ist gut!*) kann man lesen, dass sich für Jelineks „ersten längeren Versuch [...] schon ein prominenter Verlag gefunden“ habe, „[e]in bundesdeutscher versteht sich (in Innsbruck glänzten die vaterländischen literarischen Verlage durch Abwesenheit, während man deutscherseits gleich mehrfach am Ball war“.
- 82 N.N.: Die Republik fördert Obszönitäten: Skandal um Jugendkulturpreis. In: *Salzburger Volksblatt*, 13.11.1969. Zitiert nach: Erika Wimmer: Proteste, die Folgen und das Ende. In: *Ton Zei-*

Wenn auch der anonyme Verfasser durch die Annahme, die junge Autorin sei von Günther Grass inspiriert, das Fehlen jeglicher literarischer Urteilskraft zu erkennen gibt, kann sich Jelinek über diesen kleinen „Skandal“<sup>83</sup> durchaus freuen – es ist eine erste Bestätigung für die ästhetische Provokationskraft ihrer Literatur.<sup>84</sup>

### Subversive Empfindlichkeit: Neue Sensibilität als neue ästhetische Episteme

Man versteht sowohl das Aufbruchspathos von Brinkmann und anderen Pop-enthusiasten als auch die verwickelte Gemengelage in der Frage des literarischen ‚Engagements‘ allerdings nur unzureichend, wenn man Pop allein als Stilphänomen auffasst. In der Wahrnehmung der Zeit nämlich verstehen sich Pop und auch die ihn (zumindest in der deutschen Rezeption) begleitenden Formen des Underground und Beat zumindest von Seiten ihrer Verfechter als Vorhut einer neuen ästhetischen Episteme: „eine Kultur“ der „neuen Sensibilität“.<sup>85</sup> Die von Susan Sontag in vielen Aufsätzen der 1960er Jahre als ästhetischer Terminus<sup>86</sup> geprägte Neue Sensibilität ist ein wichtiger kulturhistorischer Baustein für die deutschsprachen

---

chen : Zeilen Sprünge. Hg. v. Christine Riccabona, Erika Wimmer u. Milena Meller, S. 269–308, hier S. 294.

83 Ebd.

84 Eine strukturelle Parallele zum kometenhaften Aufstieg Peter Handkes betont Marie-Thérèse Kerschbaumer im Kontext ihres im Mai 1971 geführten Interviews mit Jelinek: „Elfriede Jelinek ist als Schriftstellerin mit einem für österreichische Verhältnisse ungewöhnlichen Erfolg ausgezeichnet. Ähnlich wie Peter Handke vor etwa fünf Jahren trat auch die Jelinek vor drei Jahren mit einem ‚Senkrechtstart‘ ins deutschsprachige Kulturleben ein und ist seither nicht mehr daraus wegzudenken.“ Marie-Thérèse Kerschbaumer: Porträt einer jungen österreichischen Autorin [1971]. In: M-T.K.: Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun. Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur. Wien: Wiener Frauenverlag 1989 (= Reihe Frauenforschung, Bd. 12), S. 144–146, hier S. 144. Kerschbaumers Einschätzung muss freilich etwas relativiert werden. Sie hat Recht damit, dass Jelineks Einstieg in den Literaturbetrieb ungewöhnlich leicht gelungen ist, was nicht zuletzt daran liegt, dass der neue Ton des Pop, den Jelineks *wir sind lockvögel baby!* übernimmt, 1969 für Verlage attraktiv ist. Mit Handkes Fülle an Publikationen und Bühnenpräsenzen in seinen ersten drei Jahren auf dem literarischen Markt ist der Erfolg Jelineks allerdings nicht wirklich gleichzusetzen.

85 Susan Sontag: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (One Culture and the New Sensibility). In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Übers. v. Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 285–295.

86 Der Begriff zirkuliert zur selben Zeit vermittelt über Herbert Marcuse auch als „politische Kategorie“. Roman Luckscheiter: Der postmoderne Impuls. Die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung. Berlin: Duncker & Humblot 2001 (= Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 16), S. 85–88, hier S. 85. Hier hat er aber scheinbar ganz andere Bedeutung, denn bei Sontag geht es gerade nicht um einen „gefühl- und stimmungsmäßigen Faktor“ (ebd., S. 86) und um eine „Ethik der Authentizität“ (ebd., S. 87).

chige Popavantgarde von 1968 bis 1970.<sup>87</sup> Wie sich am Sprachgebrauch so unterschiedlicher Autoren wie Brinkmann und Handke zeigen lässt, ist der Begriff 1968/1969 im deutschsprachigen Raum angekommen und zirkuliert als Beschreibungsvokabel der eigenen Ästhetik. Auch Jelinek und Zobl nehmen ihn in ihrer Handke-Polemik in den *manuskripten* auf: „So ein empfindliches Zeug! Verlangst Du Empfindlichkeit und Sensibilität für Revolutionäre?“<sup>88</sup> In der Forschung zur Literatur um 1968 ist das Programm der Neuen Sensibilität allerdings bislang noch zu wenig reflektiert worden,<sup>89</sup> was dazu geführt hat, dass einige Differenzen in der ästhetischen Diskussion nicht profiliert wurden. Während Fiedlers selbst recht popularisierender Text in Untersuchungen zur Popliteratur der 1960er Jahre standardmäßig berücksichtigt wird, bleiben Sontags Thesen, die weitaus komplexer und weitreichender sind und von denen Fiedlers Aufsatz nur eine abgespeckte Lightversion präsentiert, weitgehend unterbelichtet.<sup>90</sup> Sontags einschlägige Ausführungen zur Neuen Sensibilität sollen deshalb zunächst etwas ausführlicher vorgestellt werden. Alle dabei relevanten Texte wurden in deutscher Übersetzung 1968 unter dem Titel *Kunst und Antikunst* im Rowohlt Verlag publiziert.<sup>91</sup> Popaffine Autoren wie Handke und Chotjewitz hatten bereits 1966 Gelegenheit, Son-

87 Jost Hermand spricht in seiner Monographie *Pop International* gleich auf der ersten Seite des Vorworts von der „neuen ‚Sensibility‘“. Hermand: *Pop International*, S. 5. Zu dem Begriff gibt es erst seit wenigen Jahren eine Studie: George Cotkin: *Feast of excess. A cultural history of the New Sensibility*. New York: Oxford University Press 2016. Cotkin konstatiert dort: „The term New Sensibility has never really sunk into the vocabulary of historians and critics.“ (S. 14)

88 Jelinek, Zobl: *Offener Brief*, S. 3.

89 Wo Sontag überhaupt erwähnt wird, erfolgt dies meist nur kursorisch und nicht sehr präzise. Etwas tiefergehend sind die Erörterungen bei Jörgen Schäfer, der zudem auf die Übernahmen durch Brinkmann hinweist: Jörgen Schäfer: *Pop-Literatur*. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der 60er Jahre. Stuttgart: M & P 1998; siehe außerdem: Hanno Ehrlicher: *Ästhetik der Entblößung*. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie. In: *Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich*. Hg. v. Kerstin Gernig. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2002 (= *Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe*, Bd. 17), S. 273–299; vgl. auch Brinkmanns Radioessay „Einübung einer neuen Sensibilität“, ein Beitrag für den Hessischen Rundfunk innerhalb der Reihe *Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst*, gesendet am 22.6.1969 [Nachdruck in: Rolf Dieter Brinkmann. Hg. v. Maleen Brinkmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995 (= *Literaturmagazin 36, Sonderheft*), S. 147–155].

90 Helmut Böttigers Monographie zur Gruppe 47 beispielsweise erwähnt Sontag in seinen Ausführungen zur *Beschreibungsimpotenz*. *Die Geburt der Popliteratur aus dem Geist der Gruppe 47: Princeton, 1966* nicht. Helmut Böttiger: *Die Gruppe 47: Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: DVA 2012, S. 378–395. Ob dieses Verschweigen des Autornamens Sontag mit ihrem Gender zu tun hat oder daran liegt, dass um 1968 ihr Name so selbstverständlich mit dem Begriff der ‚Neuen Sensibilität‘ verbunden war, dass die Namensnennung überflüssig schien, ist schwer zu beurteilen.

91 Es handelt sich um eine erweiterte Ausgabe von Sontags Aufsatzsammlung, die im englischen Original 1966 unter dem Titel *Against Interpretation* publiziert worden war.



tags Thesen live zu hören. Bei der bereits erwähnten Anschlussstagung zum Treffen der Gruppe 47 in Princeton hielt die amerikanische Schriftstellerin und Kulturtheoretikerin einen Vortrag.<sup>92</sup> Dieter E. Zimmer widmet ihr in seinem Bericht für *Die Zeit* vom 6. Mai 1966 einen kurzen instruktiven (und zugleich reduktionistischen) Abschnitt:

Susan Sontag, die junge Kritikerin und Romanschriftstellerin, formulierte die eine extreme Position, die es zur Zeit in Deutschland noch sehr schwer hätte: Sie schreibe, wie ein Maler malt und ein Komponist komponiert, nicht um Botschaften zu übermitteln oder um irgendeiner Wirkung willen, sondern aus Freude an ästhetischen Formen.<sup>93</sup>

Zimmers temporale Einschränkung („zur Zeit [...] noch“) sollte sich als prophetisch erweisen: Wenig später adaptierten Autoren wie Handke<sup>94</sup> und Brinkmann Sontags „extreme Position“ und machten die Neue Sensibilität zu einem Leitwort der Popliteratur.

Sontags Konzept propagiert eine gänzlich neue Art von ästhetischer Erfahrung, die nicht mehr auf verstehenden Nachvollzug angelegt ist, sondern auf ein ‚sensitives‘ Erleben. Der erste Essay der Sammlung, *Gegen Interpretation*,<sup>95</sup> setzt mit einem Plädoyer für eine neue Art der Rezeption von Kunst ein: Man solle nicht länger hermeneutisch auf den Inhalt abheben und versuchen, ein Kunstwerk interpretierend zu verstehen, sondern seine sinnliche Aufmerksamkeit ganz und gar auf die Form des Kunstwerks richten; statt um Hermeneutik gehe es um das Erleben einer „Erotik der Kunst“.<sup>96</sup> Kunstwerke zu interpretieren, so betont Sontag mit Seitenhieben auf Marx und Freud,<sup>97</sup> sei „reaktionär“ und „stickig“.<sup>98</sup> „Wie

92 Handke erwähnt die Tagung zu Beginn des 1966 geschriebenen Essays „Die Literatur ist romantisch“, berichtet in diesem Kontext allerdings nur von dem Vortrag von Peter Weiss. Peter Handke: Die Literatur ist romantisch. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 35–50, hier S. 35.

93 Zimmer: Gruppe 47.

94 Klessinger: Postdramatik, S. 147ff., konstatiert eine gewisse Affinität von Handkes *Publikumsbeschimpfung* zu Sontags Camp-Konzeption. Dies vermag für das Stück nicht zu überzeugen, da die Spezifik des Camp ja darin besteht, ein konventionell nicht als ästhetikfähig geltendes Objekt als ein solches wahrzunehmen. Handkes Stück geht es jedoch nicht darum, das Theater durch einen ästhetisierenden Blick zu transformieren, sondern dem Zuschauer die bereits vorhandene Überformtheit der Theatererfahrung bewusst zu machen (s. Kap. 7). In dieser Aufmerksamkeit für die Form des Theaters, die gegen den Inhalt ausgespielt wird, zeigt das Stück in der Tat eine frappierende Affinität zum Konzept der Neuen Sensibilität, von der Camp ja nur eine sehr spezifische Spielart darstellt.

95 Susan Sontag: *Gegen Interpretation*. In: S.S.: Kunst und Antikunst, S. 9–18.

96 Ebd., S. 18.

97 Vgl. ebd., S. 12.

98 Ebd.

die Abgase der Autos und der Schwerindustrie, die die Luft der Städte verunreinigen, vergiftet heute der Strom der Kunstinterpretationen unser Empfindungsvermögen.<sup>99</sup> Hier taucht im englischen Original zum ersten Mal der für Sontag so wichtig werdende Begriff der *sensibility* auf (im Plural „sensibilities“),<sup>100</sup> den der Übersetzer in seiner Nachbemerkung zur deutschen Ausgabe des Bandes als „Erlebnisweise“<sup>101</sup> wiedergibt, der aber im deutschsprachigen Kontext der 1960er Jahre vor allem als ‚Sensibilität‘ und ‚Empfindlichkeit‘<sup>102</sup> kursiert, nicht zuletzt auch durch den mit Sontag befreundeten Herbert Marcuse, der in seinem *Versuch über die Befreiung* (1969) der „neuen Sensibilität“ ein Kapitel widmet (und sie dort als politisch mobilisierende Kraft in Anspruch nimmt).<sup>103</sup> Auch wenn Sontag deutlich macht, dass sich der von ihr urgierte Paradigmenwechsel grundsätzlich auf alle Kunstwerke richtet, weiß sie sich besonders von der zeitgenössischen Kunstproduktion unterstützt, die ihr zufolge in vielen Sparten Neue Sensibilität als produktionsästhetisches Programm vertritt.<sup>104</sup> Zeitgenössische Kunst strebe danach, den Interpreten zu entkommen, und zwar indem ihre „Oberfläche so geschlossen und klar“, ihr „Impuls so stark und [ihre] Sprache so direkt ist, daß das Werk sein kann ... nun, ganz einfach sein kann, was es ist“.<sup>105</sup>

Sontags Paradigma für eine solche Kunst ist der Film, in dem sie „dieses Prinzip bereits verwirklicht“ sieht, weshalb sie ihn als „gegenwärtig die lebendigste, erregendste und bedeutendste aller Kunstgattungen“<sup>106</sup> bewertet. Die Neue Sensibilität des Films kann Sontag zufolge gar gegen die Intentionen seiner Regisseur\*innen gehen; einige Filme Ingmar Bergmans (zu dieser Zeit einer der renommiertesten Autorenfilmer) „triumphieren – obgleich sie mit lahmen Botschaften vollgestopft sind, die zur Interpretation geradezu herausfordern – über die prä-

99 Ebd., S. 12f.

100 Susan Sontag: *Against interpretation*. In: S.S.: *Against interpretation*. London: Vintage 2001, S. 3–15, hier S. 7.

101 Mark W. Rien: Nachbemerkung zur deutschen Ausgabe. In: Sontag: *Kunst und Antikunst*, S. 296f., hier S. 296.

102 Brinkmann: *Film in Worten*, S. 223 u. passim; Brinkmann spricht auch von „Empfindsamkeit“, Rolf Dieter Brinkmann: *Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie*. In: *Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik*. Hg. v. R.D.B. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969, S. 7–32, hier S. 11.

103 Herbert Marcuse: *Versuch über die Befreiung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, Kapitel II: Die neue Sensibilität, S. 43–76. Die deutsche Übersetzung „Erlebnisweise“ hat sich nicht durchgesetzt, vielleicht, weil der Ausdruck an die alte Erlebnisdichtung denken lässt. Freilich hat auch die Rede von „Empfindlichkeit“ für Missverständnisse gesorgt. Wie im Folgenden noch deutlich wird, hat der Begriff nichts mit Emotionalität zu tun und sollte daher auch nicht mit der einige Jahre später aufkommenden „Neuen Subjektivität“ verwechselt werden.

104 Vgl. Sontag: *Gegen Interpretation*, S. 10.

105 Ebd., S. 16.

106 Ebd.

tentiösen Ziele ihres Regisseurs.“ Die „Schönheit und die visuelle Differenziertheit der Bilder“ überwinde „die öde Pseudointellektualität der Story und einiger Dialoge“.<sup>107</sup> Die Prädisponiertheit des Films für die Neue Sensibilität erklärt Sontag mit dem traditionell geringen symbolischen Kapital des Films, was dazu geführt habe, dass er „von der Mehrzahl der Menschen mit Verstand unbeachtet blieb“.<sup>108</sup>

Sontag endet ihren Essay mit einer erstaunlichen geschichtsphilosophischen These:

Irgendwann in der Vergangenheit (sagen wir zur Zeit Dantes) muß es einmal ein revolutionärer und schöpferischer Akt gewesen sein, Kunstwerke zu schaffen, die auf verschiedenen Ebenen erlebt werden konnten. Heute ist das nicht mehr der Fall. Heute wird dadurch ein Prinzip des Übermaßes gefördert, das das größte Problem des modernen Lebens darstellt.<sup>109</sup>

Die *new sensibility* reagiert also auf die kapitalistische Moderne und die für sie typische „Überproduktion“ der Kulturindustrie. Sie hat das Ziel, den durch die kontinuierlich anwachsende Überfülle „stetig fortschreitenden Rückgang der Schärfe unserer sinnlichen Erfahrung“ und die daraus resultierende „Abstumpfung unserer sensorischen Fähigkeiten“ rückgängig zu machen: „Heute geht es darum, dass wir unsere Sinne wiedererlangen. Wir müssen lernen, mehr zu sehen, mehr zu hören und mehr zu fühlen.“<sup>110</sup> Erst aus dieser zeitanalytischen Diagnose ergibt sich die dringliche Notwendigkeit der Neuen Sensibilität; sie besteht in ihrer ‚reinigenden‘ Fähigkeit, „den Inhalt zurückzuschneiden“.<sup>111</sup> Mit der Metaphorik des Zurückschneidens assoziieren die Leser\*innen der Zeit natürlich William S. Burroughs Cut-up-Ästhetik. Auch diese Technik wurde dem deutschsprachigen Publikum nicht nur durch die Arbeitsproben in den von Brinkmann herausgegebenen Anthologien nahegebracht, sondern mit einer eigenständigen Publikation gleichen Namens, die 1969 im Melzer Verlag publiziert wurde.<sup>112</sup> Camp und Cut-up sind komplementäre ästhetische Modi, dezidiert an der Oberfläche zu bleiben: nicht den konventionellen Sinn eines Objekts mitzulesen, sondern es aus solchen Sinnbezügen konkret materiell und zugleich wahrnehmungsmäßig ‚herauszuschneiden‘.

---

107 Ebd.

108 Ebd.

109 Ebd., S. 18.

110 Ebd.

111 Ebd.

112 Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte. Hg. u. übers. v. Carl Weissner. Darmstadt: Melzer 1969. In dem im Anhang zu Lea Müller-Dannhausens Arbeit abgedruckten schriftlichen Interview bestätigt Jelinek, dass sie sich mit der Weissner-Anthologie intensiv beschäftigt hat. Vgl. Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik, S. 290.

Die von Fiedler (und bereits von Sontag) propagierte Hinwendung zum *Low* des Populären erfolgt also im Interesse einer Überwindung der elitistischen Position der Hochkultur. Mit dem Wechsel zum Populären sollte der an die Interpretation geknüpfte Bildungsballast und sein inhärentes Werteschema abgeworfen werden, weshalb der Neuen Sensibilität alles gleichwertig sein sollte.<sup>113</sup> Gerade Camp mit seinem vermeintlich „elitären Formalismus und Ästhetizismus“<sup>114</sup> folgt dieser Aberkennung konventionell eingeführter Wertunterschiede:

Der Camp-Geschmack wendet sich von dem Gut-schlecht-Schema der üblichen ästhetischen Wertung ab. Camp wertet die Dinge nicht um. Es behauptet nicht, das Gute sei schlecht und das Schlechte gut. Statt dessen bietet es neue – ergänzende – Normen der Bewertung von Kunst (und Leben).<sup>115</sup>

Was daran ‚elitistisch‘ genannt werden kann, ist die Tatsache, dass mit diesem Entwurf durchaus ein emphatischer Kunstanspruch verbunden ist. Sontag plädiert nicht für eine Abschaffung des Kunstbegriffs, sondern für eine konzeptuelle Neudefinition, wie sie Warhols Pop Art *in aestheticis* vorführt: „Warhol may have crossed the border into the popular, but he has not closed the gap. These paintings do not represent the end of art and its disappearance into the everyday – merely the end of art as we knew it.“<sup>116</sup>

Hier offenbart sich ein Unterschied zwischen Fiedlers etwas trivialisierendem Konzept und Sontags intellektueller Differenzierung: Während Fiedler die Einebnung der Unterschiede zwischen Hoch- und Populärkultur fordert, beruht Sontags Idee auf einer Expansion der neuen Art ästhetischer Erfahrung in das gewöhnliche Leben hinein, wie der Klammerzusatz im obigen Zitat deutlich macht: Die Entgrenzung zwischen Leben und Kunst meint eine Übertragung des spezifisch künstlerischen Modus des rein auf Oberfläche, auf Form getrimmten ‚sensiblen‘ Erlebens auf Alltagssituationen.<sup>117</sup> Wenn Handke in den seiner *Publikumsbeschimpfung* vorangestellten „Regeln für Schauspieler“ Praktiken der Rezeption von populärer

113 Vgl. Anja Pompe: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 15), die als Prinzip des Pop bei Handke neben einer „Abwertung des Wertvollen“ eine „Aufwertung des Wertlosen“ konstatiert. Ebd., S. 73 u. 137.

114 Klessinger: Postdramatik, S. 149.

115 Susan Sontag: Anmerkungen zu ‚Camp‘. In: S.S.: Kunst und Antikunst, S. 269–284, hier S. 279.

116 Gerd Gemünden: The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann learned from Andy Warhol. In: The German Quarterly 68 (1995), H. 3, S. 235–250, hier S. 244.

117 Auch später noch versteht Handke sein Schreiben als ästhetische Form der „Weltentdeckung“. Vgl. hierzu Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Hg. v. Anna Estermann u. Hans Höller. Wien: Passagen 2014.

Kunst, aber auch von Alltagsszenen vorschreibt,<sup>118</sup> setzt er Sontags Konzept einer Befreiung der Form um. Sein didaktisches Konzept zur *Arbeit des Zuschauers*, wie er es in den bereits zitierten Überlegungen präsentiert, zielt darauf, in der „Sichtbarmachung“ der Manipulationen diese letztlich zu überwinden und zu einer in Kunst *und* Leben befreiten Wahrnehmung in einer „neuen Ästhetik“ vorzustoßen. Genau an diese Idee einer Übertragbarkeit der von der Kunst vorpraktizierten Erlebnisweise in das ‚wirkliche‘ Leben knüpft sich die gesellschaftsverändernde Utopie, der im weitesten Sinne politische Anspruch der Neuen Sensibilität: Sie verheißt eine umfassende Transformation der Lebenspraxis und eine Egalisierung aller Lebensbereiche: „Sie [= die Popliteraten] wollen keinen elitären Klügel mehr, sondern eine ‚demokratische‘ Kunst, die in ihrer spontanen Sinnlichkeit und leichten Konsumierbarkeit für jedermann erlebbar ist.“<sup>119</sup>

### Brinkmanns und Handkes Neue Sensibilität

Erst von hier aus eröffnet sich die Einheit zentraler poetischer Prinzipien des Pop in Bezug auf so unterschiedliche Poetiken wie jene Handkes<sup>120</sup> und Brinkmanns: Gemeinsam ist ihnen eine Ablehnung der inhaltistischen Konzentration, der rein verstandesmäßigen Durchdringung. Handke adaptiert Sontags Neue Sensibilität mit einer ästhetisierenden Tendenz<sup>121</sup> der ‚reinen‘ Wahrnehmung,<sup>122</sup> Brinkmann mit einer mehr ‚affiziert‘-heteronomen Tendenz. Beide Modelle sind Spielarten der *new sensibility* und haben als ihren gemeinsamen Gegner die formvernachlässigenden Story-, Realisten‘ und ‚Tiefschürfer‘.

Das Erlebnis des Kunstwerks als Form zeigt sich in der *Publikumsbeschimpfung* in der Thematisierung des theatralen ‚Rahmens‘ und in der finalen, titelgebenden

118 Vgl. Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 9f.

119 Hermand: *Pop International*, S. 5. Man hat Hermands Popstudie einen polemischen Charakter unterstellt, da sie diese und andere Tendenzen des Pop in vermeintlich abschätziger Weise dargestellt hat; gerade in ihren pointierten Zuspitzungen vermittelt sie allerdings einen Eindruck vom häretischen Impuls der Popkultur.

120 Zu Handkes Wahrnehmung als Popautor und seinen literarischen Popbezügen jener Zeit: Brigitte Weingart: „Once you ‚got‘ Pop you could never see a sign the same way again“. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke). In: *Abfälle*. Hg. v. Linck und Mattenkloft, S. 191–214, hier S. 197ff.

121 Vgl. Wolf: *Pop*, S. 143.

122 Vgl. auch Handkes Text „Zur Tagung der Gruppe 47 in USA“ aus dem Jahr 1966, in dem die Opposition von *Form*, verstanden hier als Sprache vs Objekte bzw. deren beschriebene Realität bereits tragend ist und in dem schon das Credo formuliert wird: „Ich glaube, daß es heutzutage nötig ist, die Welt näher anzuschauen und also detaillierter zu erfassen.“ Peter Handke: *Zur Tagung der Gruppe 47 in USA*. In: P. H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 29–34, hier S. 32.

Publikumsbeschimpfung: Die Überführung des Sprechens in einen rhythmisch bestimmten Sprechgesang, wie sie unter Claus Peymanns Regie in der Uraufführung kongenial umgesetzt war, entleert das Sprechen von seiner Referenz und inszeniert ‚reinen‘ Klang. Einschlägig ist der mit der Camp-Sensibility verbundene „elitäre[] Formalismus und Ästhetizismus“<sup>123</sup> auch für Handkes Band *Deutsche Gedichte*,<sup>124</sup> der aus in Briefumschlägen verpackten literarischen Readymades besteht. Die formale Präsentation in einzelnen Briefumschlägen, die von den Leser\*innen erst geöffnet werden müssen, macht metafikional bewusst, dass diese Readymades einen ‚Absender‘ haben: Es ist der ästhetisierende Blick des Autors, der sie zum Kunstwerk deklariert. Auch in einzelnen Texten in *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*<sup>125</sup> aus demselben Jahr spielt Handke mit dem Konzept des Readymades, freilich ohne dass es für den Band zum durchgehenden Grundprinzip würde, wie bereits Hermand feststellt.<sup>126</sup>

Eine heteronomere Interpretation der Neuen Sensibilität des Pop legen Brinkmanns Texte der Jahre 1967–1969 vor. Handkes souveräne Transzendierung des populären Materials gelingt Brinkmann weniger leicht, was sicher auch mit dem unterschiedlichen Charakter des Ausgangsmaterials zu tun hat: Brinkmann nutzt in seinen intermedialen Gedichten mit Vorliebe erotisch aufgeladene Werbebilder mit großer Affizierungskraft, so zum Beispiel in seinem Text-Bild-Band *Godzilla*: „[A]m Beispiel der Sexualität erweist sich der geringe Effekt abendländisch-aufgeklärten Bewußtseins: die Reklame hat sich effektiver ausgewirkt ... ein langer Zug von Bildern, die vor dem Produkt, für das sie werben, ihre Eigenbewegung durchgesetzt haben“.<sup>127</sup> Tabubrüche durch an den ‚dirty speech‘ des amerikanischen Underground angelehnte „Männerphantasien“ belegen die Grenzen des „aufgeklärten Bewußtseins“. Hanno Ehrlicher kommentiert dazu:

123 Klessinger: Postdramatik, S. 149.

124 Peter Handke: *Deutsche Gedichte*. Frankfurt a.M.: Euphorion 1969.

125 Peter Handke: *Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.

126 Vgl. Hermand: *Pop International*, S. 103. In dem Konzept der Neuen Sensibilität gründet auch Handkes hochgradig emotionalisierte Ablehnung der journalistischen Kritik, wie sie sich bereits in der polemischen ‚Vorführung‘ der Kritikerphrasen in der *Publikumsbeschimpfung* zeigt. Vgl. Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 25. Eine solche Kritik entspricht der alten Episteme, die in ihrem deutenden Ansatz die neue, ästhetisch nachzuerfahrende Ästhetik nicht erfassen kann. Dieselbe Quelle liegt Handkes aggressivem Unmut gegenüber der Wahrnehmungsarmut seiner Mitkinobesucher zugrunde: „Auf diesen unendlich schönen, ruhigen und traurigen Film [die Rede ist von *Sacramento*, dem Handke ein Feuilleton widmet], in dem man aufatmen und schauen konnte, reagierten die linken Nachtvorstellungsbesucher, die blind mit ihren elendblöden, lauten Zicken in die Nachtvorstellung geraten waren, mit besoffenem Grölen, Brüllen und Schreien. Sie waren gar nicht mehr fähig, was zu SEHEN, sie reagierten nur dumpf auf Reizwörter, wie die Meerschweinchen“ (Peter Handke: *Dummheit und Unendlichkeit* [1969]. In: P.H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 153–157, hier S. 156).

127 Brinkmann: *Film in Worten*, S. 225.

In der Tat sind die Männerphantasien *Godzillas*, die auf der Oberfläche der Illustriertenphotos sichtbar werden, nicht schön, sondern obszön und verletzend. Die Aggressivität, die sich in Brinkmanns Beschmutzung von „sublimieren“ Formen der vermarkteten Nacktheit offenbart, ist dabei jedoch als ein kritischer Akt der Gegenaufklärung unzutreffend beschrieben. Die Rede von der „Freilegung verborgener Strukturen, die eine Reflexion über die realen Ursachen einer verkrüppelten und beschädigten Sexualität“ ermöglichen sollte [...], mag zwar nett gemeint sein und zur Ehrenrettung des Autors moralisierenden Beistand leisten, sie ignoriert mit ihrer Tiefenrhetorik jedoch geradewegs die Prämisse, unter der Brinkmann mit seiner Bildpoetik angetreten war, nämlich daß es keine Alternative zum „Leben in der Oberfläche“ geben könne.<sup>128</sup>

Brinkmanns provozierende intermediale Kunstwerke sind ganz im Sinne der neuen Erlebnisweise ‚genießbar‘, analog zu Sontags *new sensibility*, die sich nicht als eine Feier des Schönen versteht, wie ihr Essay *Die pornographische Phantasie* deutlich macht, der in der deutschsprachigen Ausgabe von *Kunst und Antikunst* enthalten ist und die ‚dunkle‘ Seite der Sexualität akzentuiert.<sup>129</sup>

Die in der Popliteraturforschung geführte Diskussion um die Frage, ob sich die Popliteratur ihrem Material gegenüber affirmativ oder implizit kritisch begreift, ist aus dem Blickwinkel der Neuen Sensibilität hinfällig.<sup>130</sup> So hätten etwa Sascha Seiler zufolge in Hinblick auf Brinkmann „zahlreiche zeitgenössische Kritiker wie Jost Hermand und Martin Walser“ den Fehler begangen, „Brinkmann in die Rolle eines willenlosen Anhängers der populären Kultur zu drängen“.<sup>131</sup> Seiler hingegen argumentiert, dass sich Brinkmanns Texte durchaus in ihrer Intention „in direkten Bezug zu Horkheimer/Adorno“<sup>132</sup> setzen ließen: Brinkmann verwende „Elemente der populären Kultur als Metaphern für Gewalt und sexuelle Repression“,<sup>133</sup> statt einer Glorifizierung „pranger[e] er die Übersexualisierung an, die seiner Meinung nach den Produkten der Kulturindustrie implizit ist“.<sup>134</sup> Mit Son-

128 Ehrlicher: Ästhetik der Entblößung, S. 284.

129 Susan Sontag: Die pornographische Phantasie. In: S.S.: Kunst und Antikunst, S. 39–71. Vgl. hierzu Christine Weder: Intime Beziehungen. Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968. Göttingen: Wallstein 2016, S. 217ff.

130 Vgl. hierzu das Kapitel *Ausverkauf oder Protest? Pop zwischen Kommerz und Subkultur* in: Schäfer: Pop-Literatur, S. 110–129, hier S. 116: Pop erscheint „als ein ‚Bastard‘, der sich nicht entscheiden kann, ‚ob er Gegenkultur oder herrschende Kultur ist“ und der „die Gratwanderung zwischen Kunst/Musik, Kulturindustrie und Politik absolviert“.

131 Sascha Seiler: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Palaestra. Untersuchungen zur europäischen Literatur, Bd. 324), S. 149.

132 Ebd., S. 150f.

133 Ebd., S. 154.

134 Ebd., S. 152.

tag sind solche Interpretationen von außen an die Texte herangetragen – sie sind nicht Teil von deren eigenem ästhetischem Programm einer antihermeneutischen Ästhetik der Oberfläche, die Produktion wie Rezeption gerade von solchen moralischen Fragen entbindet.

Eine sensitive Oberflächenästhetik war für den gesamten Pop der 1960er Jahre zentral und Andy Warhol, mit dem Sontag in persönlichem Kontakt stand,<sup>135</sup> war sicher ein Hauptinspirator ihrer Thesen. Interessanterweise rehabilitiert Warhol das Medium Schrift, das gegenüber der visuellen Oberflächlichkeit ins Hintertreffen zu geraten droht, und zwar indem er es als reine Oberfläche behandelt, wie er in einem Interview ausführt:

I don't read much about myself, anyway, I just look at the pictures in the articles, it doesn't matter what they say about me; I just read the textures of the words. I see everything that way, the surface of things. [...] When I read magazines I just look at the pictures and the words, I don't usually read it. There's no meaning to the words, I just feel the shapes with my eye and if you look at something long enough, I've discovered the meaning goes away. [...] If you want to know about Andy Warhol, just look at the surface: of my paintings and films and me, and there I am. There's nothing behind it.<sup>136</sup>

Warhols 1968 publizierter Roman *a*<sup>137</sup> besteht fast gänzlich aus Dialogen von transkribierten Tonband- und Telefonmitschnitten und gibt vor, 24 Stunden im Leben von Warhol zu dokumentieren. In seiner unpräzisen und unbearbeiteten Form – bewusst sind Abschreibefehler und die Form des Typoskripts belassen –, seiner Orientierung an Oralität und seinem Verzicht auf einen Erzähler und eine Handlung lässt er sich als Material verstehen, mit dem die Leser\*innen ganz nach Gutdünken ihrer eigenen *sensibility* verfahren können.

Die baldige Abkehr vom Pop vieler seiner Protagonisten legt bereits um 1970 offen, dass sich die Euphorie der Neuen Sensibilität doch recht schnell erschöpfte. So zieht Hermand bereits 1970 eine Art Resümee und würdigt dabei auch drei Dinge, welche die Popbewegung als Ergebnisse hinsichtlich der Lage der Gegenwartskunst zutage gefördert habe: Sie habe erstens die kapitalistische Kommodi-

135 Vgl. Daniel Schreiber: Susan Sontag. Geist und Glamour. Berlin: Aufbau 2007, S. 102.

136 Gretchen Berg: Nothing to lose: An Interview with Andy Warhol. In: Andy Warhol: Film Factory. Hg. v. Michael O'Pray. London: BFI 1989, S. 54–61, hier S. 54. Zitiert nach Gemünden: The Depth of the Surface, S. 236f. Auch Brinkmann und Rygulla verstehen die Oberflächenlektüre produktiv-experimentell, wenn sie eine ‚Oberflächenübersetzung‘ (ohne Kenntnis der Fremdsprache) von Apollinaires *La jolie rousse* anfertigen: Ralf-Rainer Rygulla, Rolf Dieter Brinkmann: Der joviale Russe (nach Apollinaire: *La jolie rousse*). In: März Texte 1 (2004), S. 72f.

137 Andy Warhol: *a*. A novel. New York: Grove Press 1968. Die deutsche Übersetzung erschien 1971 bei Kiepenheuer & Witsch.



fizierung heutiger Kunst erkennbar gemacht,<sup>138</sup> zweitens die „elitär-esoterische Struktur“ entlarvt, „die man bisher als ein notwendiges Attribut des ‚Avantgardismus‘ empfunden hat“, und drittens ein Verständnis für die „im Prinzip individualistische Funktion der bisherigen Kunstverfertigung“ etabliert.<sup>139</sup> – Wie in Anschluss an die *lockvögel*-Analyse kurz beleuchtet wird, schließt sich Jelineks Autorschafts- und Kunstverständnis diesen Auffassungen nur zum Teil an.

### *wir sind lockvögel baby!* als Kritik der Neuen Sensibilität

Dieser etwas längere Vorlauf zu Jelineks *wir sind lockvögel baby!* war nötig, um deutlich zu machen, dass Pop Ende der 1960er Jahre mehr ist als ein Stilphänomen; es gelingt mit diesem kulturhistorisch erweiterten Verständnis besser, den Blick auf die Frage nach der Zugehörigkeit oder Nichtzugehörigkeit der *lockvögel* zum Pop zu schärfen. Für zeitgenössische Leser\*innen wie den bereits oben zitierten Otto Breicha oder auch Jost Hermand gehört der Roman eindeutig zur Popliteratur:

Elfriede Jelinek arbeitet in ihrem ‚Roman‘ *wir sind lockvögel*, [sic] *baby!* mit einer Schichtentechnik, die sowohl an Comic Strips als auch an TV-Serien und Fortsetzungsromane erinnern soll. Ihre ‚Helden‘ sind daher folgerichtig Gestalten wie Batman, Heintje, micky & minny, die Beatles, Superman, White Giant, Udo Jürgens, Tuli Kupferberg und Wondermaid, deren Aussprüche ständig mit ‚whamm!‘ oder ‚zap!‘ unterstrichen werden.<sup>140</sup>

Wie diese sensitive Oberflächenrezeption ganz im Sinne Sontags zeigt, entgeht einer solchen Lektüre indes einiges, was gerade die Spezifik des Romans ausmacht. Dabei insinuiert Hermand mit dem Begriff „Schichtentechnik“ en passant bereits, dass es unter der Oberfläche noch tiefere Schichten gibt. Die ironischen Paratexte des Romans und auch der Titelbegriff *lockvögel* weisen bereits in diese Richtung: Beide scheinen etwas anderes, als sie letztlich sind. So wendet sich Jelineks ‚Poproman‘ unter der Hand zu einem Werk, das mit der Idee des Pop hochgradig ironisch umgeht. Im Gegensatz zu Brinkmann nennt Jelinek in ihrer oben zitierten Künstlerpolemik („den dichtern den mund stopfen“)<sup>141</sup> keine Kolleg\*innennamen, was derselben einen schillernden Charakter verleiht:<sup>142</sup> Es ist nämlich möglich, dass

138 Vgl. Hermand: Pop oder die These vom Ende der Kunst, S. 109.

139 Ebd., S. 110.

140 Hermand: Pop International, S. 35.

141 Elfriede Jelinek: WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums. In: protokolle 1 (1970), S. 129–134, hier S. 130.

142 Gerade die Vokabel „verniedlichung“ erinnert an die Infantilisierungskritik, wie sie zum Beispiel Hermand vorträgt. Vgl. Hermand: Pop International, S. 5.

sich die Passagen auch auf ihre popkulturell interessierten Altersgenossen beziehen. Bezeichnenderweise werden namhafte Protagonisten der Popliteratur wie Allen Ginsberg, David Medalla oder Tuli Kupferberg in den *lockvögeln* selbst zum Figurenmaterial und damit auf dieselbe Stufe gestellt wie die populären und trivialen Referenzbereiche – und sie werden auf zum Teil bizarre Art lächerlich gemacht. Der *lockvögel*-Roman ist deshalb ein „Pop-Text zweiten Grades“:<sup>143</sup> Nicht nur die Welt der Massenmedien wird zum Objekt (wie dann in *Michael*), ironisierend aufgegriffen werden zudem die subversiven Gesten der zur Entstehungszeit des Romans hoch im Kurs stehenden Popattitude.<sup>144</sup>

Gleich in der ersten Szene ihres Auftretens werden Allen Ginsberg und David Medalla<sup>145</sup> als „die grossmeister des ordens der leiermänner“ (LV 17) vorgestellt und wirken ekstatisch entrückt: „ihre schönen ernsten gesichter sind von einer inneren erregung verzerrt. sie trinken das freie sonnenlicht aus der regenrinne“ (ebd.). Wiederholt konfrontiert mit Szenerien brutaler Gewalt (von der sie auch selbst zwischendurch betroffen sind), die durch die „gelbhäutigen“ (LV 17) Opfer auf den Vietnamkrieg verweisen, reagieren sie eskapistisch und wie unter Drogen: „allen und david halten einander eng umschlungen wickeln den wolfsfellmantel fester um sich und schauen in ihren orangensaft“ (LV 18). Am Ende „gehen [sie] über die dächer still davon frierend haben sie die mantelkragen hochgeschlagen und die mützen in die gesichter gezogen. viele tiere sind ihre einzigen be / gleiter“ (LV 18). – Der Anspruch auf eine gegenkulturelle Kraft wirkt vor dieser Szene nur mehr lächerlich.<sup>146</sup> Den impliziten Vorwurf der Pseudorevolution muss sich Ginsberg auch noch an einer späteren Stelle gefallen lassen, und hier geht Jelineks Text mehr in die Tiefe: Mehrmals wird aus Ginsbergs Gedicht *Kral Majales*<sup>147</sup> zitiert: „i am king of may der mit der ju / gend schläft bevor ein fetter polizistenjunge zwischen unsre körper tritt“ (LV 245); „ich bin der maikönig der mit der jugend

143 Katharina Langhammer: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek. In: Verkehrsformen und Schreibverhältnisse. Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert. Hg. v. Jörg Döring, Christian Jäger u. Thomas Wegmann. Opladen: VS Verlag für Sozialwissenschaften 1996, S. 187–203, S. 199. Langhammer bezeichnet *wir stecken einander unter der haut* als „Pop-Text zweiten Grades“: eine Bezeichnung, die m. E. auch auf die *lockvögel* zutrifft.

144 Die Relevanz von „Pop als attitude“ betont Weingart: „Once you ‚got‘ Pop you could never see a sign the same way again“, S. 191.

145 David Medalla, Jahrgang 1942, war ein junger Künstler, der von Bryan Robertson, dem Leiter der Londoner Whitechapel Art Gallery in den 1960er Jahren, als „a sexy young character, but ... monumentally untalented“ beschrieben wurde. Zitiert nach: Harriet Vyner: Groovy Bob. The Life and Times of Robert Fraser. London: Faber & Faber 1999, S. 110.

146 Vgl. auch die spätere Szene: „die namen derer die still an der sitzung teilgenommen haben ohne wortmeldung: philip whalen john wieners lawrence ferlinghetti“ (LV 245).

147 Allen Ginsberg: *Kral Majales*. In: *Akzente* 3 (1968), S. 200–202; danach auch in: A. G.: *Planet News*. Gedichte. München: Hanser 1969, S. 59–61.

schläft bevor ein fetter polizistenjunge zwischen unsre körper tritt“ (LV 246); „ich bin der mai / könig der mit der jugend schläft bevor ein fetter poli / zistenjunge zwischen unsre körper trat“ (LV 247).<sup>148</sup> Die gleichsam leiernde Wiederholung weist zurück auf die frühere Bezeichnung Ginsbergs als ‚leiermann‘ (LV 17), nimmt aber ebenso die Wiederholungsstruktur von Ginsbergs Gedicht selbst auf:

Und ich bin der König des Mai, das die Potenz sexueller Jugend bedeutet,  
und ich bin der König des Mai, das ist die Kunst der Eloquenz und Handlung in  
Amour.

und ich bin der König des Mai, das ist das lange Haar Adams und der Bartwuchs  
meines eigenen Körpers

und ich bin der König des Mai, das die alte menschliche Poesie ist, und 100000 Leu-  
te wählten meinen Namen.

[...]

[...] und ich bin der König des Mai, der lachend mit Halbwüchsigen schläft.<sup>149</sup>

Das Gedicht rekapituliert eine denkwürdige Anekdote aus dem Prager Frühling: Ginsberg wurde dort von politisch aktiven Studierenden im Rahmen eines verbotenen Frühlingsfests zum Maikönig gekürt – und wegen Verstöße gegen die Sittlichkeit (die im Gedicht explizit genannt werden) von der Polizei des Landes verwiesen:

Denn in Prag wurde ich dreimal verhaftet, einmal weil ich betrunken auf der Nar-  
odni-Straße sang,

[...]

einmal, weil ich ein Notizbuch voll ungewöhnlicher Sex-Politik-Traum-Ansichten  
verloren hatte.<sup>150</sup>

Was Jelineks Roman mit der wiederholten Zitation in den Blick rückt, ist die Art, wie Ginsberg mit diesem Vorfall literarisch umgeht: Im Gedicht nämlich gefällt er sich gänzlich ironiefrei in der Rolle des subversiven Antiestablishmenthelden und Gegenkulturkönigs.<sup>151</sup> Die ‚leiernde‘ Wiederholung des leitenden Refrains

148 Vgl. Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik, S. 166.

149 Ginsberg: Kral Majales, S. 200f. Sprachliche Inkohärenzen im Orig.

150 Ebd., S. 200.

151 Vgl. den Kommentar zum Gedicht von Hans-Peter Rodenberg: Subversive Phantasie. Untersuchungen zur Lyrik der amerikanischen Gegenkultur 1960–1975. Allen Ginsberg, Gary Snyder, Bob Dylan, Leonard Cohen, Jim Morrison. Giessen: Focus 1983, S. 81f.: „Fast in keinem seiner Gedichte wird die übermütige Atmosphäre von Hippie-Movement und jugendlichem Aufbegehren deutlicher eingefangen als hier. Ginsberg wird zum neuen Adam, der im Namen der Jugend gegen ‚space ships and Time Machine‘ eintritt[.] [...] Seine Krönung wird zum Frühling einer neuen Menschheit.“

reproduziert Ginsbergs Um-sich-selbst-Kreisen, das sich in eine förmliche Selbstberauschung steigert. Das Gedicht ist in dieser Perspektive ein Beleg für seine in den *lockvögeln* aufscheinende Gleichgültigkeit gegenüber den wirklichen politischen Konflikten. „Kapitalisten trinken Gin und Whisky in Flugzeugen, aber Millionen braune Inder lassen sie verhungern“,<sup>152</sup> so inkriminiert es Ginsbergs Ich, während es selbst im Flugzeug „in einem Jet-Sitz im freien Himmel“<sup>153</sup> sitzt. Die ‚Philosophie‘ der *new sensibility* erlaubt es Ginsberg, sich für seine auch anderen Textstellen ablesbaren moralisch fragwürdigen Sexualkontakte mit Minderjährigen als gegenkulturell und revolutionär zu feiern, ohne dass sein sich als subversiv verstehendes Konzept irgendeiner positiven gesellschaftlichen Folgen zeitigt. Ganz im Gegenteil behindert die Glorifizierung Ginsbergs die Möglichkeit der Emanzipation, da sie seine Jünger von wirklicher politischer Arbeit wegführt. Ginsbergs Selbstfeier wird in den *lockvögeln* damit nicht nur der Lächerlichkeit preisgegeben, sie wird auch politisch analysiert: als fatale Verhinderung dessen, was sie Vorderhand propagiert.

### „Anti-männliche Anti-Helden“?

Ein weiterer Aspekt, der in *wir sind lockvögel baby!* eine kritische Dimension eröffnet, ist die Aufmerksamkeit für Geschlechterverhältnisse. Jelinek unterzieht die (sehr männlich dominierte) Popliteratur einer subtilen feministischen Kritik: Schon das *lockvögel*-Motto „RUN THAT UP YOUR PENIS & SEE HOW IT COMES“ (LV, o.S.) aus einem Gedicht des amerikanischen Pop- und Undergroundliteraten und Musikers Tuli Kupferberg, das Jelinek der von Ralf-Rainer Rygulla herausgegebenen Anthologie *Fuck you (!)* (1968) entnommen hat,<sup>154</sup> macht in dem Buch einer Autorin die unbewussten Ausschlussmechanismen der literarischen Popavantgarde sichtbar: Zwar verfechten die Popautoren unter Berufung auf Wilhelm Reich die Idee der sexuellen Befreiung;<sup>155</sup> jedoch denken sie dabei

152 Ginsberg: Kral Majales, S. 200.

153 Ebd., S. 202.

154 Wie Müller-Dannhausen ermitteln konnte, entnimmt Jelinek dieser Anthologie noch weitere Zitate. Vgl. Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik, S. 153–165. Auch einer der Wechseltitel – *ist das nicht schon krieg?* entstammt einem Gedicht Kupferbergs. Vgl. ebd., S. 154.

155 Vgl. die Erläuterung Rygullas zur Intention der *dirty speech*: „Die auffallende Verwendung des Perversen und Obszönen, oft in der Koppelung mit gesellschaftlichen Sachverhalten (*Fick dich Präsident Johnson* – Tuli Kupferberg), hat zum Hintergrund die Forschungsergebnisse Dr. Wilhelm Reichs [...]. Eine seiner Hauptthesen ist es, daß eine von der Gesamtgesellschaft dauernd verdrängte Sexualität nicht nur zwangsläufig zu einer Diktatur vom Schlage eines Hitler oder Stalin kumuliert, sondern verschleierter auch in einer parlamentarischen Regierungsform wirksam ist. Das Äquivalent vom gesunden arischen Volksempfinden ist in den USA der Prototyp des *clean American guy* oder der für Recht & Gesetz fichtende Superman. / Mit Brutalität &

vor allem an ihre eigene Entfaltung – Frauen verbleiben im alten Klischee des Objekts, das der männlichen Reizstimulation dient und am Kriterium der sexuellen Attraktivität gemessen wird. Im deutschsprachigen Raum wird das vor allem bei Brinkmann sichtbar: Sein intermedialer Gedichtzyklus *Godzilla* kombiniert jeden Text mit einem kopflosen Pin-up-Girl aus dem Wäschekatalog.<sup>156</sup> Sprechend ist in dieser Hinsicht auch Brinkmanns Unbekümmertheit der Metaphorisierung der weiblichen Anatomie: „Es ist tatsächlich nicht einzusehen, warum nicht ein Gedanke die Attraktivität von Titten einer 19jährigen haben sollte, an die man gerne faßt“.<sup>157</sup>

Dabei arbeitet die Popliteratur ihrem eigenen Selbstverständnis nach an der Aufhebung der starren Geschlechterordnung, wie sie der *lockvögel*-Roman in dem wiederholten Geschlechterwechsel der Figur Otto persifliert. So beschwört Leslie A. Fiedler in dem in *Acid* abgedruckten Essay *Die neuen Mutanten* die Herkunft einer neuen Generation „anti-männliche[r] Anti-Helden“,<sup>158</sup> erkennbar im „Bemühen mancher junger Männer in England oder Amerika, in sich (oder gar sich in) jenes andere Wesen zu assimilieren, das die Summe der von den bürgerlichen Erben der Renaissance mit dem Begriff ‚Weib‘ gleichgesetzten – und unterdrückten – Elemente ausmacht“.<sup>159</sup> Die „neuen Haartrachten unserer fortschrittlichen [...] Jugend“,<sup>160</sup> „die Beatlefrisur“ – man denke an Peter Handke – sei „Teil eines Syndroms [...] (hohe Absätze oder enge Hosen über dem Gesäß sind andere) und symptomatisch für einen allgemeineren Rückzug aus der männlichen Aggressivität auf die weibliche Lockhaltung“, ja Ausweis einer „Kampagne [der Männer] für eine neue Beziehung zur Frau wie zu ihrer eigenen Maskulinität“.<sup>161</sup> Als die ‚Sprecher‘ einer solchen „Revolte gegen das Maskuline“, der „Abdankung

---

Aggression versucht man sich von diesem repressiven und gleichgeschalteten Verhaltensmuster zu befreien.“ Ralf-Rainer Rygulla: Nachwort. In: *Fuck you (!) Underground Gedichte*. Hg. v. R.-R.R. Frankfurt a.M.: Fischer 1980, S. 115–120, hier S. 117.

156 Brinkmann lässt den Gedichttitel seines intermedialen Langgedichts *Vanille* über die Werbephoto-graphie einer Frau mit gespreizten Beinen drucken, die nur halb bekleidet ist, im weiteren Gedichtverlauf gibt es mehrere Nacktphotos. Der *lockvögel*-Roman spielt an einer Stelle auf den Text an, wenn es heißt: „luci sprudelt vanilleeis aus ihrer fotze die mehr tief ist als breit“ (LV 246). Vgl. Rolf Dieter Brinkmann: *Vanille*. In: März Text 1 / Trivialmythen. Erfstadt: area 2004 [Lizenz-zausgabe], S. 208–142, hier S. 208.

157 Brinkmann: *Film in Worten*, S. 227.

158 Leslie A. Fiedler: *Die neuen Mutanten*. In: *ACID*. Hg. v. Rolf Dieter Brinkmann u. Ralf-Rainer Rygulla, S. 16–31, hier S. 25.

159 Ebd., S. 24.

160 Wie aus dem Kontext deutlich wird, rechnet Fiedler zu dieser ‚fortschrittlichen‘ Jugend nur deren männliche Vertreter, während es wenig später herablassend heißt, „die jungen Mädchen scheinen kaum zu begreifen, was vorgeht; sie sehen zu mit jenem eigenartigen, schizoiden Blick“. Ebd., S. 28.

161 Ebd.

der traditionellen Männlichkeit“ sieht Fiedler „die Homosexuellen (Burroughs, Genet, Baldwin, Ginsberg, Albee und ein Dutzend andere)“<sup>162</sup> – und damit Repräsentanten jener *dirty speech*, die auch für die *lockvögel* stilbildend ist.<sup>163</sup>

Bereits Breicha konstatierte Jelineks Skepsis gegenüber den sexuellen Befreiungspantasien der männlichen Popfraktion und vermerkte einen Unterschied in der Darstellung von „Erotik“:

Die junge Wienerin bedient sich nämlich des Klischees der Erotik [...] kritisch und also im Grunde distanziert. Was die allgemein fortschreitende Enttabuisierung angeht, so hat Elfriede Jelinek davon ihre eigenen Vorstellungen. Dergleichen Tabuabbau sei ein scheinbarer, indem er im Grunde nicht viel mehr bewirkt als nur die Illusion von Freizügigkeit, aber das, worauf es dabei ankommt, weiter im Unguten beliebt.<sup>164</sup>

Diese Skepsis wird besonders sprechend im Kapitel *zwischen spiel zwischen tuli kupferberg & ju hu wondermaid*, in dem der amerikanische Verfechter der sexuellen Befreiung als – nicht nur in sexueller Hinsicht – (prä-)potenter Kerl auftritt, der „seiner kameradin raya mehrere schwänze auf den tisch zur unterhaltung“ legt (LV 213) und dessen sexuelle Lust sich aus einer ins Extreme getriebenen, öffentlich akklamierten körperlichen Verfügungsgewalt über die Frau speist:

tuli leibschneidet kreuzweis ju hu wondermaid mit sei / nem schwanz an der spitze hat der ein noppeisen einge / wachsen von natur aus. wondermaid öffnet sich & gibt ihren erfreulichen inhalt den spöttischen augen der zu / schauermenge preis vor aller augen passiert die unge / heure enthüllung der unschuldigen lerchen fotzi! wondermaid ist hilflos & wehrlos den gierigen blicken einer schamlosen menge vorgeschwebt. sieh da kommt es dem tuli schon. ein kolbenstrahl grösser als alles bisher dagewesene. [...]

tuli kupferberg durchschiesst die schwel knöchelchen an wondermaids vorderfront mit seinem maskulinen strahl durchbohrt die sämtlichen eingeweide hebt sie aus ihrer äusseren um / hüllungshaut heraus windet eine pausbacke um seinen unterarm und zieht an dass es gewittert in rayas tuteln beginnt an ihrem lobhudler zu fressen. tuli taucht noch einmal kräftig mit den stöcken an dann nimmt er sie unter die achseln und stürzt in die klare kalte einsamkeit wo er allein ist mit seinem fuderspritzer und sich selbst (LV 213f.).

Die ins Groteske gehende, spektakuläre Übersteigerung verdeckt fast den zyni-

162 Ebd.

163 Bereits für Sontag sind die Homosexuellen die „Vorhut“ des Camp. Vgl. Susan Sontag: Anmerkungen zu ‚Camp‘, S. 282.

164 Breicha: „Pop ist gut!“

sehen Blick auf die Erniedrigung der Frau durch die „spöttischen augen der zu / schauermenge“, die schon eine Konstellation von *Lust* (1989) vorwegnimmt.<sup>165</sup> Natürlich ist diese Art der Darstellung sexueller Gewalt nicht auf die Protagonisten der Popliteratur beschränkt, sondern findet sich in den *lockvögeln* auch an anderen Stellen. Doch bekommt sie hier eine besonders polemische Volte, da sie entgegen der Undergroundpoetik für das sie betreibende (fast durchgehend männliche) Romanpersonal nicht Mittel politischen Protestes ist, sondern umgekehrt politisches Engagement als Vorwand für die Ausübung sexueller Gewalt benutzt, wie es bereits in Ginsbergs Gedicht *Kral Majales* sichtbar wurde.

Auch das in den *lockvögeln* anhand der homosexuellen Beziehung von Batman und Robin „entfaltete Motiv der Gewalt funktioniert“ nicht nur „als kritischer Kommentar zu den politischen Verhältnissen der Nachkriegszeit“,<sup>166</sup> wie Dirck Linck meint, sondern spezifischer noch als ironischer Kommentar zum Sexualregime der vermeintlich befreiten Männer innerhalb der literarischen Pop- und Undergroundavantgarde. Jelinek übernimmt, wie Linck in seiner Genealogie des „dynamic duo“ zeigt, in ihrer Darstellung der beiden Comichelden sehr prononciert die homosexuelle (Um-)Deutung in der Popliteratur, wie sie nicht zuletzt in Brinkmanns *Comic*-Gedichten anzutreffen ist.<sup>167</sup> Mit dieser Übernahme jedoch gehen auch Neuakzentuierungen einher, denn das Liebesverhältnis ist durchaus kein ebenbürtiges: Batman

griff nach Robin um ihn zu necken in seiner gewohnten überlegen väterlich autoritären weise robin heulte vor angst als sich der rie / sige schatten seines freundes lautlos näherte er wusste wieviel es geschlagen hatte er versuchte die empfind / lichsten Stellen seines noch unfertigen körpers zu schützen so gut es ging. robin lernt nur durch strafe die stählerne härte die ein verteidiger der ideale von frieden freiheit und demokratie braucht (LV 156).<sup>168</sup>

Die von Müller-Dannhausen ausführlich aufgearbeitete Kombination von Underground- und Nesthäkchenintertexten<sup>169</sup> bekommt hier einen spezifisch kritischen Sinn, da Robin tatsächlich noch im Nesthäkchenalter ist und es sich folglich um keine ebenbürtige Beziehung handelt.<sup>170</sup> Wenn sich Ginsberg im Gedicht *Kral*

165 S. hierzu Kap. 6.

166 Dirck Linck: Batman & Robin. Das „dynamic duo“ und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre. In: Forum Homosexualität und Literatur 45 (2004), S. 5–72, hier S. 71.

167 Ebd.

168 Vgl. auch ebd., S. 237.

169 Vgl. Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik, S. 252–261.

170 Im letzten Kapitel heißt es: „batman fickt robin der eben sein 12. wiegenfest feiert. er ist viel jünger als batman und wackelt beim sprechen mir dem schleckfaden und alle seine löckchen wackeln mit“ (LV 254).

*Majales* im Gewand des Königs als feudalen Superman inszeniert, „der lachend mit Halbwüchsigen schläft“,<sup>171</sup> rückt er in eine prekäre Nähe zu Supermans Missbrauch Minderjähriger.

## Neue Trivialitäten

Noch in einer anderen Hinsicht macht Jelineks Frühwerk auf einen ‚blinden Fleck‘ der Popliteratur aufmerksam. Die von Fiedler propagierte Geste einer gänzlichen Öffnung der Popliteratur gegenüber dem Populären erweist sich nämlich als nur scheinhaft. Statt den Graben zu schließen, zieht sie neue Grenzzäune hoch: So verdammt Brinkmann in *Keiner weiß mehr* in der bekannten Schimpfrede auf Deutschland („Deutschland, verrecke“) insbesondere die Mainstreamunterhaltungskultur: „Roy Black und Udo Jürgens“, „Hildegard Knef“ und andere: „Auch du, Hans-Jürgen Bäumler. Und du, Marika Kilius. Und du, Pepsi-Mädchen Gitte. Und du, Palmolive-Frau. Und du, Luxor-Schönheit Nadja Tiller [...]. Zusammenficken sollte man alles, zusammenficken.“<sup>172</sup> Dass dies nicht nur Rollenrede ist, bestätigt der Vergleich mit dem Essay *Der Film in Worten*, wo diese Abgrenzung nochmals aufgenommen wird:

[W]ill Literatur nicht in der Schmollecke liegenbleiben als ein Haufen alter, abgetragener Kleider, aus dem die Stimme Frank Sinatras oder Udo Jürgens kommt, hat sie auszugehen von dem, was ist – sie hat sich auszuweiten, offen für den ständigen Wechsel.<sup>173</sup>

Ironischerweise ist diesem Appell zur Ausweitung der Literatur gerade die Grenzziehung hin zum Trivialen à la Udo Jürgens inhärent. Damit bleibt die Popliteratur aber hinter ihrem eigenen Anspruch zurück, „sowohl den Trivialbereich wie den hochkulturellen Bereich ein[zuschließ[en]“. <sup>174</sup> Dies bestätigt Jörgen Schäfers These, Pop stehe „für eine doppelte Distinktion“: Er wendet sich gegen die Hochkultur, „deren institutionelle Verankerung im etablierten Veranstaltungsrahmen als konventionell, langweilig, ‚alt‘ bzw. ‚spießig‘ abgelehnt wird“, teilt mit dieser aber eine „gemeinsame unüberbrückbare Distanz zur trivialen Unterhaltungskultur der volkstümlichen Musik, Heimatfilme und Quizsendungen“. <sup>175</sup>

171 Ginsberg: *Kral Majales*, S. 201.

172 Rolf Dieter Brinkmann: *Keiner weiß mehr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>2</sup>2005, S. 132f.

173 Brinkmann: *Film in Worten*, S. 231.

174 Brinkmann, Rygulla: Nachbemerkung der Herausgeber. In: ACID. Hg. v. Rolf Dieter Brinkmann u. Ralf-Rainer Rygulla, S. 417.

175 Schäfer: *Pop-Literatur*, S. 117. Vgl. auch ebd., S. 118: Standen sich ‚Hoch-‘ und ‚Trivialekultur‘ zuvor als unvereinbare Widersacher gegenüber, so gerieten sie gegen die Angriffe des Pop gemein-



Im Vergleich zu Brinkmann gibt es bei Jelinek keinen qualitativen Unterschied mehr zwischen der ‚schicken‘ Popkultur der Beatles und Undergroundpoeten auf der einen und der ‚uncoolen‘ Trivialkultur auf der anderen Seite – alle stehen unter Ideologieverdacht, sind jedoch als literarisches Arbeitsmaterial interessant. Dies zeigt sich dann noch deutlicher im Roman *Michael*, der sich fast gänzlich aus dem Material von Kinder- und Vorabendserien speist, die in der Literatur – im Gegensatz zum Film – durchgehend als nicht kunstfähig angesehen wurden,<sup>176</sup> also wenig Potential zur ‚Coolness‘ hatten. Breicha trifft daher einen wahren Punkt, wenn er die *Konsequenz* des ‚Durchpopisierens‘ betont; Jelinek hat gegenüber dieser Art von ‚Müll‘ weniger Berührungängste als ihre Kollegen Brinkmann oder Handke, dessen lyrisches Hitparaden-Ready-made vom Mai 1968 (!) bezeichnenderweise nicht die deutsche oder die österreichische, sondern die exotische japanische Hitparade wiedergibt.<sup>177</sup> Bereits in der *manuskripte*-Debatte von 1969 warfen Jelinek und Wilhelm Zobl Handke seinen Hang zur ‚Klassizität‘ vor, wie Handkes ‚Popliteratur‘ sich in der Tat dem Populären in Form amerikanischer (Rock-)Musik und Filmen sehr stark im Interesse eines ‚hohen‘ modernistischen Literaturbegriffs bedient: „Der Autor sieht in den standardisierten Produkten der amerikanischen Unterhaltungsindustrie [...] eine Möglichkeit, sie durch den Bruch mit den Erwartungshaltungen zu erweitern und so in sein literarisches Schaffen zu integrieren.“<sup>178</sup> Handke scheint gerade im Vergleich zu Brinkmann zwischen einer Poetik der Entautomatisierung in der Tradition der modernen Avantgarde<sup>179</sup> und einer *new sensibility* im Sinne Sontags zu schwanken.

Wenn die *lockvögel* die amerikanische Popavantgarde mit der deutschsprachigen populären (Volks-)Kultur verschneiden und die Beatles in die österreichische Provinz transponieren, kann man dies einerseits als konsequente Weiterführung des Popprogramms verstehen, andererseits aber auch als Destruktion der Popcoolness:

john & paul die schelme machten george & ringo den platz an der sonne streitig. ich heisse helmut sagte otto ungewohnt höflich [...] die dicke wirtin schenkt einen dreifachen enzian ein sie schwebt als fesselballon über dem eisberg der einmal die ganze steiermark war (LV 23).

---

sam auf die ‚Verliererseite‘.

176 Vgl. ebd., S. 187.

177 Peter Handke: Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968. In: P.H.: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt, S. 78–80.

178 Seiler: Abschreiben, S. 199. Vgl. hierzu auch Norbert Christian Wolf: High and Low: Mediale Dominanzbildungen bei Peter Handke. In: Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Hg. v. Uta Degner u. Norbert Christian Wolf. Bielefeld: transcript 2010, S. 77–97.

179 Diese Tradition betont auch Wolf: Pop, S. 143.

Hier ist wenig übrig von dem Beatles-Pathos, wie es Handkes Rundfunkfeuilleton *Der Rausch durch die Beatles* als Verunsicherung der Welt beschwört,<sup>180</sup> „die schelme“ fügen sich irritationslos in ein steirisches Idyllenklischee ein. Ebenso bruchlos integriert Jelineks Roman deutschsprachige Schlagersänger (Heintje, Rex Gildo), Serienschau spieler, Quizsendungen, Nesthäkchenromane, die amerikanische Undergroundavantgarde und Popmusik;<sup>181</sup> „Jelineks Pop ist damit konsequent durchprovinzialisiert“.<sup>182</sup> Der Roman „erweitert“ so einerseits „das globale Poplexikon um die Namen lokaler und regionaler Größen“,<sup>183</sup> entzieht diesem aber andererseits ganz grundsätzlich das Potential zu glamourösem Charisma.

## Medien ohne Unschuld

Die Innovativität der Popliteratur speist sich bekanntlich zu großen Teilen aus ihrer produktiven Anverwandlung anderer Mediendispositive: Neben der Populärmusik, die in den *lockvögeln* mit dem wiederholten Rekurs auf die Beatles, aber auch auf ‚heimische‘ Sänger präsent ist, hat vor allem die visuelle Kultur, insbesondere der Film, eine enorme Bedeutung, wie oben bereits deutlich wurde.<sup>184</sup> Brinkmanns Forderung nach einem „Film in Worten“<sup>185</sup> benennt das intermediale Ideal der Popliteratur, das Bilder aufgrund ihrer unmittelbaren Affizierungskraft gegenüber der begrifflichen Sprache privilegiert. Der – Brinkmann zufolge allerdings nicht ontologische, sondern traditionsbedingte – Gegensatz von Bildern und Worten liegt darin, dass Erstere in Form von Vorstellungen weitaus freier und

180 Handke: *Der Rausch durch die Beatles*, S. 114: „diese vier Jungen aus Liverpool, welche durch ihre Musik, durch ihr Gehaben, durch ihre Art zu leben und sich zu geben, die Erde unsicher gemacht haben“; S. 117: „[D]er Rausch durch die Beatles ist ein Rausch, der von Ideen und Weltanschauungen entledigt, der erleichtert und begeistert.“

181 Udo Jürgens widmet Jelinek einen eigenen Aufsatz: Elfriede Jelinek: udo zeigt wie schön diese welt ist wenn wir sie mit kinderaugen sehen. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten. In: E.J., Ferdinand Zellwecker, Wilhelm Zobl: *Materialien zur Musiksoziologie*. München/Wien: Jugend & Volk 1972, S. 7–14; Sigrid Schmid-Bortenschlager meint, in Jelineks Roman würden einer „positiv konnotierten ‚Popkultur‘ [...] Stars der kleinbürgerlichen Welt [...] ironisierend gegenübergestellt“; hingegen besteht das Bemerkenswerte des Romans gerade darin, zwischen diesen Bereichen keine Wertungsunterschiede vorzunehmen. Beide sind gleichermaßen Abkömmlinge der Welt der ‚Trivialmythen‘, die Beatles darin nicht minder trivial als Udo Jürgens. Schmid-Bortenschlager: *Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur*, S. 30–43, hier S. 34.

182 Vogel: *Batman in Amstetten*, S. 266.

183 Ebd., S. 265.

184 In Brinkmanns Lyrik zeigt sich dies schon an den Titeln zahlreicher Gedichte. Zum weiten Feld intermedialer Praktiken bei Brinkmann vgl. insbes. Jan Volker Röhnert: *Springende Gedanken und flackernde Bilder, Lyrik im Zeitalter der Kinematographie*. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. Göttingen: Wallstein 2007.

185 Brinkmann: *Film in Worten*.

unmittelbarer agieren als konventionalisierte Sprache, die sich als „Schatten“<sup>186</sup> zwischen den Wahrnehmenden und die wahrgenommenen Dinge stellt und dadurch die Wahrnehmung vor- und verformt.

Die Spezifik des Pop besteht nun gerade nicht – wie verkürzend immer wieder kolportiert wird – in einer reinen Affirmation dieser Bilder, einer primären Haltung des „Liking Things“.<sup>187</sup> Vielmehr ist ein solches Wohlgefallen erst Ergebnis einer spezifischen Transformation im Zeichen der *new sensibility*: Die im Alltag als Transportmittel von Inhalten zirkulierenden Bilder müssen von diesen sie verunreinigenden Gehalten erst ‚abgeschnitten‘ werden, um für den Pop brauchbar zu sein:

Eine globale Empfindsamkeit beginnt sich anzudeuten, wie sie auch in den Studentenaufständen überall wirksam wird. Es ist *ein Aufstand gegen die dreckigen Bilder, die andere dreckige Bilder nach sich ziehen* und so lange als einzig „wahre“ Bilder verstanden wurden: gegen den mörderischen Wettlauf, konkurrenzfähig zu sein, gegen die besinnungslos hingegenommenen Gewaltakte, gegen das Auslöschen des Einzelnen in dem alltäglichen Terror. Die alltäglichen Dinge werden vielmehr aus ihrem miesen, muffigen Kontext herausgenommen, sie werden der gängigen Interpretation entzogen, und plötzlich sehen wir, wie schön sie sind... ein Schlittschuh, der über die Eisfläche gleitet, eine Hand, die einem Hund Hundefutter hält, mein liebstes Gemüse broccoli – denn die alltäglichen Sachen und Ereignisse um uns sind terrorisiert worden; dieser winzige, aber überall verteilte Terror wird zersetzt, *das konkrete Detail befreit*.<sup>188</sup>

Die vorfabrizierten, „dreckigen Bilder“ der Konsumgesellschaft werden also einem formalen Reinigungsprozess unterworfen, der darin besteht, dass ihr inhärenter ‚Terror‘ getilgt wird. Gerade für diese neue Art der ästhetischen Wahrnehmung, „die völlig selbstverständlich Erfahrungen aus dem Umgang mit technischen Geräten integriert hat und über den Gebrauch von Technik zur Radikalisierung der Phantasien auf eine Zukunft hin gekommen ist“,<sup>189</sup> ist Brinkmann zufolge die neue amerikanische Popkultur modellbildend. Befreit von Inhaltslasten vermag die aufmerksame Sensibilität sich dann an allem zu erfreuen, auch noch an den scheinbar banalsten Gegenständen des Alltags wie beispielsweise einem „Stück Schmierwurst von Hertie“<sup>190</sup> oder dem bereits zitierten „orangensaft“ (LV 18), den Ginsberg und Medalla kontemplieren.

186 Ebd., S. 223.

187 Vgl. hierzu Dirck Linck: „Liking things“. Über ein Motiv des Pop. In: Abfälle. Hg. v. Dirck Link und Gert Mattenklott, S. 125–160.

188 Rolf Dieter Brinkmann: Notizen 1969, S. 11; Herv. i. O.

189 Brinkmann: Film in Worten, S. 224.

190 Ebd., S. 223.

Jelineks Einspruch gegen diese Art von Illusion einer ‚unschuldigen‘ Wahrnehmung ist in den *lockvögeln* durchgehend zu spüren.<sup>191</sup> Sie manifestiert sich besonders im 31. Kapitel *major rogers*, das sich als satirische Imitation der im Pop beliebten Filmnacherzählung erweist.<sup>192</sup> Was sich als Nacherzählung der Filme *Northwestpassage* (1962) und *The Decks Ran Red* (1958) ausgibt, imitiert ganz offensichtlich Handkes Text *Sacramento* (*Eine Wildwestgeschichte*), der 1967 in dem Band *Begrüßung des Aufsichtsrats* erschien.<sup>193</sup> In Handkes Text wird der Film durch die Ich-Perspektive und ein „optische[s] Wahrnehmen[ ]“<sup>194</sup> nacherlebt, ohne die Handlung einer Sinnkohärenz unterzuordnen, also ohne zu ‚interpretieren‘, wie Sontag sagen würde.<sup>195</sup> Handke transponiert die Oberflächendarstellung des Films als visuelles Medium in einen sprachlichen Text mit interner Fokalisierung und erzielt damit einen eigentümlichen und irritierend wirkenden Verfremdungseffekt, der indes gerade frei machen will – so darf man dem Text als ästhetische Intention wohl unterstellen – für eine Wahrnehmung der formalen, visuellen Details des Films, seine ‚unendliche Schönheit‘, wie Handke an anderer Stelle hervorhebt.<sup>196</sup> Jelineks Text hingegen ist eine Nacherzählung in der dritten Person, die mehr als deutlich die inhärente ideologische ‚Botschaft‘ der gesehenen Filme übermittelt: die Rechtfertigung des Rechts des Stärkeren anlässlich einer aggressiv verfahrenen Strafexpedition der britischen Kolonialarmee gegen ‚feindliche‘ Indigene. Diese wird von dem in die dritte Person transponierten und damit sprachlich abwesenden Zuschauer auf eine höchst apologetische Weise „interpretiert“ (was sich nicht nur in äußers-ter Phrasenhaftigkeit, sondern auch in sprachlicher Defizienz spiegelt):

191 Vgl. hierzu auch ihren Essay *Die endlose Unschuldigkeit* von 1970. Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit. In: Trivialmythen. Hg. v. Renate Matthaei. Frankfurt a.M.: März 1970, S. 40–66.

192 Vgl. etwa das Hörspiel von Peter O. Chotjewitz: Zwei Sterne im Pulver. In: P.O.C.: Vom Leben und Lernen. Stereotexte. Darmstadt: März 1969, S. 1–29 [nach S. 80 in hellblauem Papier und mit neuer Seitenzählung].

193 Peter Handke: Sacramento. In: P.H.: Begrüßung des Aufsichtsrats. Prosatexte. Salzburg: Residenz 1967, S. 84–92. Wiederabgedruckt wurde der Text u.a. in: Grenzverschiebung. Hg. v. Renate Matthaei, S. 181–185. Vgl. die kurze Darstellung von Gerhard Fuchs: Peter Handke: Sacramento. <http://www.literaturhaus-graz.at/peter-handke-sacramento/> (12.2.2019): „Das Anfang 1964 entstandene Kinofeuilleton *Sacramento* ist keineswegs die Nacherzählung der Handlung des 1962 von Sam Peckinpah inszenierten Spätwestern-Klassikers, sondern eine genuin literarische Weiterentwicklung der Filmmotive.“ Wie Fuchs darlegt, führt Handke eine Zusatzfigur ein, die als Ich-Erzähler die Handlung „individualisiert und personalisiert [...] bei gleichzeitiger Beibehaltung der Priorität optischen Wahrnehmens. Handkes sprachliche Wiedergabe von Bewusstseinsabläufen erfolgt in dieser Frühphase nüchtern-genau, Emotionen erschließen sich nur als Leerstelle jenseits der sprachlichen Deskription von empirischen Tatsachen.“

194 Ebd.

195 Nur einmal wird eine Handlung gedeutet, was die Enthaltsamkeit des restlichen Textes bezüglich einer interpretativen Füllung nur auffälliger macht: „[E]r verteidigte die Ehre der Familie“ Handke: Sacramento, S. 185.

196 Vgl. Anm. 126.

er und seine männer & die siedler sind gezwungen einen erbarmungslosen kampf gegen die franzosen und india / ner auszufechten. nach einem schweren gefecht bei dem die indianer auf der strecke bleiben gelingt es rogers die siedler an ihr ziel zu führen. dieser film ist allen jenen tapferen männern und frauen gewidmet die die endlosen weiten des amerikanischen westens zu dem machten was es heute ist. die ein unwirtliches gefährliches gebiet un / ter einsatz ihres eigenen lebens zu fettem weideland prärien deren herrscher allein der wilde büffel war flüsse seen und wälder zu einem gesegneten land zu gottes eigenem land gemacht haben. ihr andenken wird in allen menschen fortleben die nicht sinnlose zerstörung son / dern aufbau im sinn haben wir ihre tapferen väter (LV 102).

Jelineks Nacherzählung des Films ist also völlig konträr zu der Handkes. Wo dieser in der Popästhetik der Neuen Sensibilität den Film ganz im Sinne Sontags ‚befreit‘, arbeitet Jelinek umgekehrt gerade die ideologische Funktionalität des Films heraus. Der darin inhärente Vorwurf gegenüber Handke und der Ästhetik der Neuen Sensibilität besteht darin, durch die Löschung der ideologischen ‚Programmierung‘ eine fundierte Kritik dieser ideologischen Gehalte gerade zu verunmöglichen. Versteht sich das Verfahren der Neuen Sensibilität selbst als ein kritisches, wird es in Jelineks Augen diesem Anspruch nicht gerecht.

### Pop ohne Neue Sensibilität

Die Positionierung des *lockvögel*-Romans innerhalb der zeitgenössischen Popliteratur ist also differenziert zu beschreiben: Der Roman übernimmt einerseits das zugrunde liegende ästhetische Stilprinzip des Pop: die Arbeit mit dem präfabrizierten Material der Kulturindustrie. Man kann hier sogar eine konsequente Weiterentwicklung innerhalb der Popästhetik erkennen, da der Roman dieses Prinzip auch auf seine Sprache überträgt und damit zum *Formprinzip* erhebt – ganz im Sinne der Formemphase des Pop. Damit vollzieht Jelinek auch in Bezug auf ihre eigene literarische Entwicklung einen wichtigen Innovationsschritt:

An die Stelle der experimentellen Schreibweise in *bukolit* tritt in den *lockvögeln* eine Sprache, die bei aller stilistischen Uneinheitlichkeit gekennzeichnet ist durch stereotype Wiederholungen, durch Floskeln und Redewendungen, leere Phrasen, durch ein sehr begrenztes Vokabular und durch die Dominanz inhaltlicher und formaler Klischees. Statt sprachlicher Innovationen bietet Jelinek in den *lockvögeln* die perfekte Imitation massenhaft medial verbreiteten, abgenutzten Sprachmaterials. [...] Zwar verfremdet Jelinek die aus den Massenmedien übernommenen Diskurse, doch das Neue ihres Romans besteht gerade darin, daß diese Manipulationen sich in deren Tonfall einpassen. Jelinek spielt avantgardistische Schreibweisen nicht gegen triviale aus; sie setzt Bruch-

stücke der Trivialekultur weder als ästhetische Schockeffekte ein, noch nimmt sie eine Transformation ins ‚Poetische‘ vor oder versucht mittels dieser Realitätsausschnitte, Authentizität zu erzeugen: *wir sind lockvögel baby!* bildet ein geschlossenes System der Trivialität, ohne eine der Literarizität verpflichtete Metaebene einzuführen.<sup>197</sup>

Nicht nur der Ton wird von den Vorgaben des Pop bestimmt, auch die Cut-up-Technik wird in dem Roman eingesetzt bzw. zumindest imitiert und als ästhetisch produktives Verfahren affirmiert. Mit diesen stilistischen Übernahmen positioniert sich Jelinek also selbst als Popautorin und nutzt in dieser Hinsicht auch die häretische Kraft des Pop zur ästhetischen Distinktion.

Was Jelineks Roman allerdings nicht mitimportiert, ist die Poetik der Neuen Sensibilität und die mit ihr verbundenen Utopien. Diese werden von den *lockvögeln* ihrerseits konsequent vom Pop ‚abgeschnitten‘ und im Roman einer impliziten, gleichwohl scharfen Kritik ausgesetzt. In dieser Hinsicht „ist Jelineks Roman mit dem Begriff des Pop kaum noch zu vermitteln“.<sup>198</sup> Die Popkultur wird gerade in ihrer Tendenz lächerlich gemacht, sich durch die Poetik der Sensibilität wiederum von der Trivialität abzustoßen, um selbst schick zu sein. Solche Aspirationen werden von Jelinek radikal zurückgewiesen, wie gleich auf der ersten Seite des Romantextes mithilfe einer österreichischen Dialektvokabel explizit wird: Das modische Gewand des Pop wird bei ihr zur „popschjacke“ (LV 7). Damit beansprucht der Roman freilich eine noch über den aktuellen Pop hinausweisende und zudem solitäre Position im literarischen Feld des Jahres 1970.

## Literatur als „Kampfgas“

„Schriftsteller reden Gestank“ (Franz Kafka)

Von hier aus ist noch einmal die eingangs gestellte Frage nach dem dichterischen Selbstverständnis hinsichtlich des Engagements zu stellen, da vor dem Hintergrund der Popdiskussion die auf den ersten Blick verworrene Gemengelage um 1968 differenzierter in den Blick genommen werden kann. Dies betrifft zum einen Handke: Wenn er Scharang „unempfindliches Zeug“<sup>199</sup> vorwirft, nennt er den Zentralbegriff der Neuen Sensibilität, die, wie gezeigt, ein neues Verständnis politischer Emanzipation vertritt, das sich eben nicht mehr durch explizite Stellungnahmen à la Jean-Paul Sartre charakterisiert,<sup>200</sup> sondern dem Schriftsteller ein

197 Langhammer: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens, S. 191.

198 Linck: Batman & Robin, S. 70.

199 Handke: [Erwiderung], S. 6.

200 Vgl. auch Brinkmann: Notizen 1969, S. 14: „Ich kann ruhig zugeben, nichts damit zu meinen.“

Selbstverständnis offeriert, in dem die avantgardistische Arbeit an der Form und gerade die Absehung von Inhalten eine auch politisch wirksame Subversion initiieren kann – wie es Handke in dem bereits zitierten Feuilleton expliziert. Wenn er verlauten lässt, er wolle sich „gern als ein Bewohner des Elfenbeinturms bezeichnen lassen“,<sup>201</sup> so signalisiert er mit der Formulierung eine Abstandnahme dahingehend, dass er den Begriff für sich selbst gerade nicht in Anwendung bringt. Der Begriff entstammt für Handke aus einer von ihm als Klischee begriffenen, unreflektierten Antinomie von ‚Engagement‘ und vermeintlichem ‚Elfenbeinturm‘, wie sie von ihm nicht gezogen wird. In seinem Essay *Die Literatur ist romantisch* aus demselben Jahr, einer Begriffsanalyse im Stile des Wiener Kreises, geht es Handke darum, solche falschen Vorstellungen zu dekonstruieren. Er beharrt auf der Differenz zwischen einem Engagement *als* Schriftsteller (außerhalb des Werks) und dem literarischem Schreiben, das durch die Fiktionalität und Literarizität nie zu einem echten Engagement im alten Sinne gelangen könne: „Eine engagierte Literatur gibt es nicht. Der Begriff ist ein Widerspruch in sich. Es gibt engagierte Menschen, aber keine engagierten Schriftsteller.“<sup>202</sup>

Das Verwerfen des alten Begriffs des Engagements entspringt freilich keiner *l'art-pour-l'art*-Haltung. Wie Handke gleich zu Beginn des Essays *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* explizit macht, hat Literatur seiner Meinung nach eine eminente Kraft zur Veränderung, die allerdings gänzlich anders funktioniert als SartresModell. Sie wirkt über eine neue Rezeptionshaltung, die Handke als Leser auch selbst erfahren hat: „Literatur ist für mich lange Zeit das Mittel gewesen, über mich selber, wenn nicht klar, so doch klarer zu werden. [...] Die Literatur hat mich aufmerksam und kritisch für die wirkliche Wirklichkeit gemacht. Sie hat mich aufgeklärt über mich selber und über das, was um mich vorging.“<sup>203</sup> Handke gründet hier seine eigene Geburt als ‚sensibler‘ Schriftsteller in seinen Leseerfahrungen. Wenn er sich gegen die ‚alte‘ Vorstellung des engagierten Schriftstellers à la Sartre wendet, schließt er doch nicht eine alternative Form der Wirksamkeit aus, die sich allerdings nicht über die Kategorie „Botschaft“ vermittelt, sondern über jene der „Form“.<sup>204</sup> In Homologie zu Sontags Modell der Neuen Sensibilität durch, ist die Bevorzugung der Form und die Vernachlässigung des Inhalts nicht deckungs-

---

Naiv und borniert dürfte es sein, nach dem ‚politischen Gehalt‘ von Gedichten zu fragen. Und auch das ist ein Unterschied zu der uns vertrauten Art, mit Gedichten umzugehen: es besteht nicht der *Zwang*, mit dem Gedicht politische Bekenntnisse abzugeben. Ist durchschaut worden, daß ausdrücklich politische Demonstration von dem Zustand programmiert wird, gegen den sie sich wendet?; Herv. i.O.

201 Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 19–28, hier S. 26.

202 Handke: Die Literatur ist romantisch, S. 43.

203 Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, hier S. 19.

204 Handke: Die Literatur ist romantisch, S. 46 u. passim.

gleich mit einer *l'art-pour-l'art*-Positionierung, sondern entwickelt im Gegenteil die Idee eines alternativen Modells von ‚Engagement‘: einer formalen Aufmerksamkeitsschule, für die Handke sogar das große Wort ‚Aufklärung‘ verwendet.

In der Diskussion um die politische Wirkmächtigkeit der Literatur um 1968 stehen sich also nicht nur Engagierte, Marxisten und Autonomieästhetiker gegenüber, die Neue Sensibilität versteht sich ihrerseits als Alternativmodell der Emanzipation durch Kunst, wie Ehrlicher in Bezug auf Brinkmanns Programm einer Befreiung durch sinnlich-„unmittelbare“ Bilder hervorhebt:

Auch dieser Ansatz nahm für sich in Anspruch, emanzipatorische Wirkungen zu zeitigen und damit dem revolutionären Ziel einer veränderten Gesellschaft näher zu kommen. Aber er ging nicht vom marxistischen Standpunkt eines Primats der ökonomischen Produktionsverhältnisse und der Figur des revolutionären Kollektivs aus, sondern setzte umgekehrt auf die Erweiterung von subjektiven Wahrnehmungs- und Erlebnisfähigkeiten.<sup>205</sup>

Genau daran schließt Handke an; Jelinek hingegen nicht. Wie bereits Koberg und Mayer bemerkt haben, gibt es in Jelineks und Zobl's *Offenem Brief* kein positives Alternativmodell: „Was nun die Aufgabe der Literatur sein solle, darüber geben Jelinek und Zobl keine Auskunft“.<sup>206</sup> Zwar entwickelt der Brief ein revolutionäres Pathos – dieses gilt aber einem direkten Umsturz in der Gesellschaft –; die Literatur ist daran nicht beteiligt. Schneiders und Scharangs Vorschläge, die Literatur im Interesse der Revolution zu instrumentalisieren, finden weder in Jelineks Briefprogramm noch in den *lockvögeln* einen Niederschlag. Es fällt hingegen auf, dass Jelinek und Zobl eine Sache ganz besonders einfordern: „wirkliche Reflexion“.<sup>207</sup>

Im Jahr nach der *manuskripte*-Debatte demonstriert Jelineks Roman dann praktisch, was die junge Autorin darunter versteht: Was an dem Roman beeindruckt, ist die Fähigkeit der analytischen Durchdringung und seine Distanzierung von allen utopischen Versprechungen, die mit der Popsensibilität und ihrer Forderung einer Politisierung der Literatur einhergehen. Darin besteht Jelineks emphatisches Literaturverständnis: Es begreift den Roman als Medium der Kritik. Er nimmt die Frage nach der politischen Dimension der Literatur auf – aber nicht affirmativ, sondern im Sinne einer reflexiven Anagnorisis,<sup>208</sup> welche die zirkulierenden kul-

205 Ehrlicher: *Ästhetik der Entblößung*, S. 276f.

206 Mayer, Koberg: *Elfriede Jelinek*, S. 53. In eine ähnliche Richtung auch Spanlang: *Elfriede Jelinek*, S. 122.

207 Jelinek, Zobl: *Offener Brief*, S. 3. Vgl. auch ebd.: „Die Kunst hat nicht versagt [...]. Aber die Künstler, die unreflektierten Künstler wie Du und Deinesgleichen.“

208 Vgl. die Einleitung dieser Arbeit.



turpolitischen Doxa der Zeit einer kritischen Devaluierung aussetzt. Dies lässt sich – über den Horizont des *lockvögel*-Romans hinaus – gerade am Umgang mit der marxistischen Gesellschaftstheorie veranschaulichen, deren Relevanz für Jelinek neu zu bewerten ist.<sup>209</sup> Wie bereits Janz betont hat, spielt der Marxismus in Jelineks Texten eine zentrale Rolle.<sup>210</sup> Doch es zeigt sich eine entscheidende Modifikation: Der Marxismus entbehrt bei Jelinek jeglicher emanzipatorischer Kraft. Gedacht als Instrument zur Aufdeckung des falschen Bewusstseins, als Hilfe zur Entfesselung revolutionärer Energien, fehlt ein solches Programm in ihren literarischen Texten von Anfang an. Der Marxismus fungiert in ihnen nicht als instrumentell angewendetes Modell einer Veränderung der Gesellschaft, sondern in der Rolle einer soziologischen Analysemethode. Insofern ist Jelinek nicht, wie Janz meint, eine „politische Autorin“<sup>211</sup> in dem Sinne, dass sie mit ihrer Literatur ein politisches Programm verfolgt – auch wenn sie, um die Unterscheidung Handkes aufzunehmen, ein „engagierte[r] Mensch[ ]“ ist. Jelineks Literatur begreift sich – zumindest in dieser frühen Phase – nicht als engagierte Literatur im politischen Sinne, auch nicht im Sinne der Neuen Sensibilität.

Wenn im letzten Kapitel der *lockvögel* eine Bombe explodiert, die eine „kettenreaktion“ (LV 252) in Gang setzt, die immer neue Explosionen hervorruft, bis am Ende alles zerstört ist, nimmt das ein Bild auf, das Jelinek im selben Jahr in Renate Matthaeis *Grenzverschiebung*-Anthologie als Metapher zur Beschreibung ihrer Literatur verwendet hat. Nach den bisherigen Ausführungen ist auch der Anfang dieses ‚Statements‘ nicht affirmativ als Meinung der Autorin misszuverstehen, sondern bleibt gerade in seiner infinitivischen Formulierung zur Disposition gestellt:

bisher öde kunst gemacht zu haben.  
bisher öde literatur gemacht zu haben.  
die notwendigkeit eines *bekennnisses*.<sup>212</sup>

Ebenso lassen die nachfolgenden Sätze offen, inwiefern sie für die Autorin verbindlichen Charakter haben: Die Aussagekraft wird durch die Passivkonstruktion und die Modalverben („können“, „dürfen“, „zu haben“ und „müssen“) unterminiert:

209 Vgl. Christian Jäger: Marxismus, der zur Sprache kommt. Zur impliziten politischen Theorie bei Elfriede Jelinek. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hg. v. Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 97–106.

210 Janz: Elfriede Jelinek, S. VII u. passim.

211 Ebd., S. VII.

212 Jelinek: Statement, S. 215.

meine literatur wird nicht mehr für literaten & künstler gemacht werden können.  
 meine literatur wird nicht mehr für literaturmanager gemacht werden dürfen.  
 meine literatur wird ihre isolation aufzugeben haben.  
 meine literatur wird heiß werden müssen wie eine explosion wie in einem rauchpilz  
 wird das sein.  
 wie napalm.<sup>213</sup>

Tatsächlich steigt unmittelbar nach dem Satz „ich als kunstproduzent muss die wirkung eines kampfgases besitzen etwas das aufsteigt und von allen blicken verfolgt wird“<sup>214</sup> ein „kampfgas[ ]“ auf, das eine überaus zersetzende Wirkung besitzt:

es stinkt es stinkt gewaltig es stinkt zum himmel es stinkt mehr es stinkt unerträglich  
 woher kommt dieser gestank wo ist dieser stinker wer stinkt uns hier in die nasen  
 sucht diesen stinker bringt den stinker hierher liefert uns den stinker aus wir wei-  
 chen zurück vor dem gestank der gestank ist nicht auszuhalten der gestank dringt  
 durch fenster türen und ritzen dieser schreckliche gestank dieser entsetzliche gestank  
 dieser gestank dieser gestank dieser gestank ist für uns nicht mehr tragbar dieser  
 gestank ist tödlich für uns dieser gestank wer ist zu solchem gestank fähig nur ein  
 gegner kann zu solchem gestank fähig sein werft den stinker hinaus tut was gegen  
 den gestank riecht diesen gestank atmet diesen gestank ein ausser diesem gestank  
 gibt es nichts mehr der gestank füllt alles aus der gestank scheint von überallher zu  
 kommen dieser gestank scheint überall hinzugehen dieser gestank kommt aus dem  
 nichts dieser gestank kommt aus dieser öffnung welche öffnung kann solchen gestank  
 produzieren dieser unerträgliche gestank das riecht nach gestank dieser gestank ist  
 eine ursache & eine wirkung wo dieser gestank hinget gibt es noch viel mehr davon!<sup>215</sup>

Aus der brachialen Forderung nach einem Kampfgas mit der Wirkung von „napalm“<sup>216</sup> ist eine zwar äußerst unangenehme, aber letztlich harmlose Stinkbombe geworden. Gleichwohl hat der „gestank“ gegenüber der politisch selbstgewissten Rede einen hochgradig auflösenden Effekt, indem er jeden vernünftig scheinenden Gedanken verunmöglicht. Die Verselbständigung des ‚para-dox‘ angelegten ‚Bildes‘ (da man Gestank ja nicht sehen kann, er aber doch „von allen blicken verfolgt wird“<sup>217</sup>) wird bis zum Schluss nicht mehr eingeholt – ganz im Gegenteil wird am Ende noch mehr Gestank angekündigt. Die Stinkbombe ist gerade in ihrer materiellen Ungreifbarkeit eine Metapher für Jelineks Konzept

---

213 Ebd.

214 Ebd.

215 Ebd., S. 215f.

216 Ebd., S. 215.

217 Ebd.

einer ‚störenden‘<sup>218</sup> Literatur: Sie richtet sich als ‚para-doxe‘ gegen eine Doxa, nimmt aber selbst keine fest umrissene Gestalt an. Zu beachten ist die Reichweite der Störkraft: Sie beeinträchtigt nicht eine in den Blick kommende Wirklichkeit, sondern die ästhetisch-engagierte Rede im ersten Teil des Textes.

### Im Zeichen Kasperls

Die Komik nicht nur des Bildes, sondern auch der Szene ist dabei Programm: Sie ist auch in den *lockvögeln* ein zentrales ästhetisches Gestaltungsmittel. Die inhaltlich durchaus ideologiekritisch inspirierte romaneske Analyse tritt nicht mit einem „Moralitätsgestus“<sup>219</sup> auf, sondern mit einer spielerischen Koketterie, welche den Spaß an der ästhetischen Oberfläche nie vergisst und die Leser\*innen, die sich darauf einzulassen vermögen,<sup>220</sup> durch unendliche Wortphantasie, exaltierte Bildlichkeit, komische Montagen und szenische Originalität fast über-unterhält. Dirck Linck weist zu Recht auf die „Detailbesessenheit“ hin, „die erzählökonomisch in keinem angemessenen Verhältnis steht zur inhaltlichen Idee“.<sup>221</sup> Linck zufolge steht diese im Zeichen einer „unerschöpfliche[n], pornographische[n]‘ Phantasie“, einer „obszöne[n] Träumerei“. Dies ist nur mit einer Korrektur gültig: Wie später in *Lust* wirkt der bildlich-sprachliche ‚Überschuss‘ auch und gerade in den ‚obszönen‘ Szenen mehr destruierend als produzierend, er führt nicht zu sexueller Erregung, sondern je nach Leser\*innengemüt zu Lachen oder Ärger. Ja, man könnte sogar sagen, dass der Einsatz des Obszönen im Roman im Gegenteil dazu dient, Pathos zu stören, denn gerade in solchen Momenten zeigt sich die Erzählstimme magisch angezogen vom Bildbereich des ‚Niedereren‘. Dies geht weit über das Triviale im eigentlichen Sinne hinaus, es betritt den Bereich des Ekelhaften und erzeugt durch groteske Elemente, Katachresen und sprachliche Originalität<sup>222</sup> vor allem Komik. Schon mit der ersten Seite beginnt eine Serie von Sexual- und Fäkalszenen, die sich durch den gesamten Text ziehen. Auch Kasperl hat dabei einige denkwürdige Auftritte:<sup>223</sup>

218 Vgl. Teresa Kovacs: Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdramas. Bielefeld: transcript 2016.

219 Linck: *Batman & Robin*, S. 72.

220 Anders Janz: Elfriede Jelinek, S. 3, die als „das wahrscheinliche[] Rezeptionsverhalten der Leserinnen und Leser [annimmt], das Buch gelangweilt beiseitezulegen“.

221 Linck: *Batman & Robin*, S. 72.

222 Vgl. etwa die Ausdrücke für das männliche Geschlechtsteil: „krapfengeschwülste“, „blasser naziprüglter“, „napalm giesser“, „spürer“, „baumler“ (LV 7).

223 Vgl. auch LV 167–170; 185; 229–233; 251; 255. Vgl. auch das Hörspiel Elfriede Jelinek: *Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern*. Süddeutscher Rundfunk 1974. Regie: Otto Düben.

kinder wollt ihr einmal von meiner knackwurst abbeissen nein kasperl das ist eine kotwurst aber nein kinder riecht doch. was dachte kasperl jetzt an fische stachelbeeren krätzbeulen und an die hungrige gretel er schnallte den rucksack um und schritt an der seite der guten feen der wurstsemmeln. verkam da nicht wieder der moorroter riese der böse seines er / achtens meister im pegeln schädelanbohren einbrennen vögeln kiffen einfamilienhausen und auch sonst meister daher wohin mit den feen? da spannt der kasperl der mit denen andre pläne behegt seine rute sechs meterlang hoch die feen klettern hinauf sind in sicherheit (LV 103).

Kasperls nutzt auf der nächsten Seite auch seine Ausscheidungsfunktionen, um dem bösen Riesen Widerstand zu leisten: „ich werde dem bösen riesen eins pissen kinder hahahaha!“ (LV 104); wenig später lesen wir: „der kasperl scheisst dem riesen auf den kopf“ (LV 104). Kasperls Auftritte haben für den Roman poetologische Bedeutung: Kasperl verkörpert geradezu das ästhetische Grundprinzip des Romans: Kritik durch komisches Bathos.<sup>224</sup> Jelinek, die einige Jahre in Wien Theaterwissenschaft studierte, entnimmt diese „alte“<sup>225</sup> Kasperlfigur dem Repertoire des Altwiener Volkstheaters. Die Figur mit dem Namen Hanswurst, Kasperl, Bernadon oder Staberl, allesamt „Figuren des Lustigmachers“<sup>226</sup> basieren auf einer exzentrisch-grotesken „Fäkal- und Sexualkomik“, welche die Funktion hat, den bürgerlichen Tugendkanon zu konterkarieren.<sup>227</sup> Diese Verbindung von Kritik und komischem Bathos ist ein Grundprinzip der *lockvögel*.<sup>228</sup> Es beherrscht den Roman auch dort, wo Kasperl nicht auftritt, und wird in Jelineks Werk immer wieder auf-

224 Peter Hughes: Art. Bathos. Übers. v. Richard Weihe. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding Bd. 1: A–Bib. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 1366–1372, hier S. 1372: „das eigentliche Wesensmerkmal des B[athos].-Begriffes [...] : ‚alacrity in sinking‘ (Heiterkeit beim Fallen)“.

225 Die Forschung hat bislang immer nur den domestizierten Kasperl des 20. Jahrhunderts ins Spiel gebracht, so Müller-Dannhausen: Zwischen Pop und Politik, S. 198, Anm. 531, unter Berufung auf Wikipedia: „Der Kasperl gehört in Österreich auch zu den massenmedial verbreiteten Figuren, denn Kasperl-Aufführungen verschiedener Puppenbühnen sind seit Ende der 50er Jahre regelrecht eine Institution im österreichischen Fernsehen.“

226 Johann Sonnleitner: Hanswurst, Bernadon, Kasperl und Staberl. In: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Anton Joseph Stranitzky, Joseph Felix Kurz, Philipp Hafner, Joachim Perinet, Adolf Bäuerle. Hg. u. mit einem Nachwort v. Johann Sonnleitner. Salzburg/Wien: Residenz 1996, S. 331–389, hier S. 334. Vgl. auch Beatrix Müller-Kampel: Hanswurst, Bernadon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn/München u.a.: Schöningh 2003, S. 87: „Charakterlich eignete Hanswurst und Kasperl namentlich Feigheit, Freßgier, Sauflust, Gewitzheit, Verschlagenheit, Unterwürfigkeit und zugleich eine abstruse Respektlosigkeit gegenüber gängigen Konventionen und Tabus.“

227 Sonnleitner: Hanswurst, Bernadon, Kasperl und Staberl, S. 335. Katherine Arens betont Kasperls Bedeutung als „enactment[ ] of specific critical imperatives“. Katherine Arens: Hanswurst *redux*: Staberl, Titus, and Annina. In: Modern Austrian Literature 35 (2002), H. 3/4, S. 1–25, hier S. 2.

228 Sonnleitner betont „die unbegrenzte Wandlungsfähigkeit der Figur, die [...] ihr keine Identität verleiht“ (ebd., S. 335) – man fühlt sich an die Identitätstransformationen Ottos erinnert.

tauchen, am prominentesten vielleicht in dem 1985 uraufgeführten Theaterstück *Burgtheater*.

## Autorschaft nach Pop: Das Konzept vom Autor als Produzent

Mich hat besonders immer die Literatur der Amerikaner interessiert. Ich neige politisch zwar mehr zum anderen großen System, zum sowjetischen, aber was die Überbauproduktion betrifft, bin ich wirklich am begeistertsten von amerikanischen Schriftstellern, von ihrer Lapidarität, von ihrer Schnelligkeit, von ihrer Härte. Vor allem habe ich das Gefühl, daß dort das Leben wirklich ins Extrem getrieben ist. Das Extreme hat mich immer sehr interessiert.<sup>229</sup>

Jelinek bezeugt in dieser Stellungnahme aus dem Jahr 1990 nicht nur noch einmal ihre Differenzierungsfähigkeit zwischen politischer Einstellung und künstlerischem Interesse. Sie lässt zudem vermuten, dass ihre Prägung durch die amerikanische Popkultur auch über das Ende der Popphase hinweg anhält. Bezieht man Jelineks Faszination hinsichtlich der amerikanischen Überbauproduktion weniger auf literarische Stile – die von ihr genannten Epitheta des Lapidaren, Schnellen und Harten lassen nicht ohne Brechungen auf ihre eigene Literatur anwenden –, sondern auf eine grundlegendere Konzeption von Kunst und Autorschaft, zeigt sich, wie viele Berührungspunkte Jelineks künstlerisches Selbstverständnis mit der von der Pop Art der 1960er Jahre initiierten Revision des Kunstbegriffs und des ‚Künstlertums‘ aufweist.<sup>230</sup>

Von Relevanz ist hier zunächst einmal die grundsätzliche Abkehr von der Idee einer ‚guten Kunst‘, wie sie den bürgerlichen Kunstbegriff so lange beherrschte. Auf die Frage „What is Pop Art?“ antwortet Roy Lichtenstein 1963:

I don't know – the use of commercial art as subject matter in painting, I suppose. It was hard to get a painting that was despicable enough so that no one would hang it [...]. The one thing everyone hated was commercial art [...]. I think art since Cézanne has become extremely romantic and unrealistic, feeding on art; it is utopian. It has had less and less to do with the world, it looks inward – neo-Zen and all that. This is not so much a criticism as an obvious observation. Outside is the world; it's there. Pop art looks into the world; it appears to accept its environment, which is not good or bad, but different – another state of mind.<sup>231</sup>

229 Harald Friedl, Hermann Peseckas: Elfriede Jelinek. In: Die Tiefe der Tinte. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek u.a. im Gespräch. Hg. v. H.F. Salzburg: Grauwerte 1990, S. 27–51, hier S. 31.

230 Zur Relevanz der künstlerischen Pop-Art für die Entstehung der deutschsprachigen Popliteratur vgl. Schäfer: Pop und Literatur, S. 17.

231 Roy Lichtenstein, Andy Warhol, Robert Indiana: What is Pop Art? Interviews with Gene Swen-

Die Abrückung vom ‚guten‘ Geschmack wurde in der Pop Art also bewusst vorgenommen, um die Kontingenz der Zuschreibung von ‚gut‘ und ‚schlecht‘ herauszustellen und damit in ihrer Gültigkeit zu nivellieren. Die Integration des Gewöhnlichen, des Trivialen in das Medium der ‚hohen‘ Kunst bedingt zugleich eine „Reflexion über“<sup>232</sup> solche klassifizierenden Wertzuschreibungen. Robert Indiana kommentiert: „Pop [...] accepts all ... all the meaner aspects of life, which, for various aesthetic and moral considerations, other schools of painting have rejected or ignored. Everything is possible in Pop.“<sup>233</sup>

Der in der Äußerung enthaltene Seitenhieb auf „other schools of painting“, denen nicht ästhetische, sondern vor allem *moralische* Beweggründe unterstellt werden, bringt den Innovationswert in Hinblick auf die Kategorie Autorschaft zum Ausdruck, den die Pop Art Anfang der 1960er Jahre zum Skandalon machte. Am amerikanischen Kunstmarkt um 1960 triumphierte der Abstrakte Expressionismus, dessen Arbeiten sich als unmittelbarer, emotionaler Ausdruck einer einzigartigen Künstlerpersönlichkeit präsentierten. Die Nähe der Pop Art zur Commercial Art machte nach der geltenden Doxa auch die Person des Pop-‚Künstlers‘ zu etwas Minderem, während die Künstler der Pop Art gerade ein solches als minderwertig abgelehntes Verständnis des Autors als Produzent der Kulturindustrie affirmierend aufnahmen.

Warhol negierte einen Anspruch auf Einzigartigkeit sowohl auf der Ebene des Werks, indem er Serien anfertigte und bald zur Siebdrucktechnik überwechselte, als auch in Hinblick auf die schöpferische Künstlerpersönlichkeit. Äußerst lakonisch äußert er sich zu seiner ‚Autorschaft‘ im Feld der Kunst: In einem Interview von 1966 – Warhol ist zu dieser Zeit bereits ein Superstar – können wir folgenden Dialog lesen:

*Cavalier*: Why did you start with comic strips? Were you interested in them as an entertainment medium or, as some intellectuals regard them, a kind of illustrated modern mythology?

*Warhol*: I don't know. Just as comic strips, that's all. They were things I knew and they are relatively easy to draw or, better still, to trace.

[...]

Why don't you ask my assistant Gerry Malanga some questions? He did a lot of my paintings.

*Cavalier*: Mr. Warhol, what's your role in making the paintings?

*Warhol*: I just selected the subjects, things that I didn't have to change much.

---

son. I. 1963. In: Pop (Themes and Movements). Hg. v. Mark Francis. London: Phaidon 2005, S. 229–233, hier S. 231.

232 Schäfer: Mitteilungen, S. 13; Herv. i.O.

233 Lichtenstein, Warhol, Indiana: What is Pop Art?, S. 229.

*Cavalier*: With such a lack of involvement in your own work, what value if any could your painting hold for you?

*Warhol*: Oh, I don't know ...<sup>234</sup>

Ostentativ gebärdet sich Warhol hier nicht als ein exzeptionelles Individuum, sondern als ein Produzent, der keinen originellen Beitrag leistet und letztlich austauschbar ist. „Commonism“ ist der Begriff, den er für diese Kunstauffassung prägt und der bereits implizit in einem Statement präsent ist, mit dem Warhol 1963 auf die Frage „What is Pop Art?“ antwortet:

A[ndy] W[arhol]: Someone said that Brecht wanted everybody to think alike. I want everybody to think alike. But Brecht wanted to do it through Communism, in a way. Russia is doing it under government. It's happening here all by itself without being under a strict government; so if it's working without trying, why can't it work without being Communist? Everybody looks alike and acts alike, and we're getting more and more that way.

I think everybody should be a machine. I think everybody should like everybody.

Is that what Pop Art is all about?

AW: Yes. It's liking things.

And liking things is like being a machine?

AW: Yes, because you do the same thing every time. You do it over and over again.<sup>235</sup>

Im Zuge dieser Negierung des Originalitätsgenies ist es sprechend, dass Warhol hier Bertolt Brecht zitiert, ist dieser doch Vorbild für das von Walter Benjamin konzeptualisierte Modell vom Autor als Produzent.<sup>236</sup> Bereits bei Brecht enthält diese *posture* ein häretisches Element gegen die ‚bürgerliche‘ Literaturauffassung. Ähnlich deutliche Worte gegen die Sakralisierung des Künstlers findet die junge Elfriede Jelinek, wie im vorigen Kapitel bereits deutlich wurde. Noch in dem eingangs zitierten Interview von 1990 geht sie demonstrativ auf Distanz zu Künstlern generell:

234 „Inside Andy Warhol“. Sterling McIlhenny and Peter Ray, *Cavalier*, September, 1966. In: *I'll be your mirror. The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987*. Hg. v. Kenneth Goldsmith. New York: Carroll & Graf Publishers 2004, S. 97–109, hier S. 99.

235 Lichtenstein, Warhol, *Indiana: What is Pop Art?*, S. 230.

236 Vgl. Walter Benjamin: *Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934*. In: *W.B.: Gesammelte Schriften. Zweiter Band. Zweiter Teil*. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1982, S. 683–701.

Ich gebe mich eigentlich auch nicht sehr gern mit Künstlern ab, muß ich gestehen. Ich würde mir als Partner nie wieder einen Künstler suchen, das wäre mir unerträglich mit einem Künstler, aus ganz egal welcher Sparte, zusammenleben zu müssen. Das könnte ich nicht aushalten.

*Was stört Sie so an Künstlern?*

Ja, diese unglaubliche Eitelkeit und Egozentrik und diese vollkommene Überzeugtheit, von dem, was sie tun. Es macht mich rasend mit welcher Selbstgefälligkeit sie meinen, daß das etwas so Außergewöhnliches wäre im Vergleich zu den gewöhnlichen Leuten, die gewöhnliche Berufe haben. Ich sehe das als einen Beruf wie jeden anderen [...].<sup>237</sup>

Wie Warhol betont Jelinek die Gewöhnlichkeit der künstlerischen Produktion und bricht mit ihrer auratischen Überhöhung; dazu passt, dass sie nicht nur in Bezug auf sich, sondern generell besondere natürliche Befähigung oder gar Genie als irrelevante Kategorien klassifiziert: „Aber auf jeden Fall glaube ich, ist es keine besondere Begabung, die einen zum Schreiben bringt oder besondere Genialität“.<sup>238</sup> Und sie ergänzt: „Ich bin mir bewußt, daß ich nichts Besonderes bin und daß auch meine Erfahrungen nicht einmalig sind und daß ich auch durch nichts befähigt bin, die Einmaligkeit meiner Erfahrungen zu beschreiben.“<sup>239</sup> Ihre Stellungnahme macht aber auch deutlich, dass sie sich am autonomen Pol des deutschsprachigen literarischen Feldes mit einer solchen radikal depotenzierten Vorstellung von Autorschaft weitgehend allein sieht.<sup>240</sup>

In Abgrenzung von „Kostbarkeits- und Einmaligkeitsautoren“<sup>241</sup> – in den 1990er Jahren ist Jelineks Paradigma hierfür Handke, welchen sie immer wieder als Gegenmodell aufruft<sup>242</sup> – bringt Jelinek statt der Kategorie des Schöpferischen die Kunst-*destruktive* Potenz ins Spiel: Ihre eigentliche Freude sei es nicht, angebliche Kunst zu machen, sondern „Kunst wieder zu zerstören durch das, was sie mache [ ]“: „Viel-

237 Friedl, Peseckas: Elfriede Jelinek, S. 27f.

238 Ebd., S. 30.

239 Ebd., S. 39.

240 Fredric Jamesons zur selben Zeit getroffene Unterscheidung „between a Modernist epoch of Great Authors, or ‚demiurges and prophets‘, and a postmodernist ethos in which the very concept of ‚genius‘ is irrelevant“ hat sich im deutschsprachigen Raum erst mit einiger Verspätung durchgesetzt. Fredric Jameson: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke Univ. Press 1991, S. 39.

241 Friedl, Peseckas: Elfriede Jelinek, S. 39.

242 Ebd.: „Handke [ist] von der Kostbarkeit seiner Wahrnehmungen als Schriftsteller so überzeugt [...], vor allem, da er meint, kraft seines Künstlertums die Dinge auf eine ganz einmalige Weise, wie sie eben noch nie jemand gesehen hat, wahrnehmen zu können.“



leicht hat deshalb meine Literatur so oft ein destruktives Element, also die Freude, darauf herumzutampeln auf diesen kulturellen Werten, die einem eigentlich immer vorne und hinten hineingeschoben worden sind.“<sup>243</sup>

Hier zeigt sich mehr als deutlich die häretische Funktion der symbolischen Grenzüberschreitung zum Populären. Die Neupositionierung des Künstlers, sein freiwilliger Abstieg aus einem Künstlerolymp, erfolgt vor allem im Interesse einer tiefgreifenden Revision der ästhetischen Wertungen. In den Worten Allan Kaprows: „Wie alle wichtigen Kunstrichtungen hat die Pop Art uns wiederum veranlasst, unsere Vorstellungen über das, was Kunst eigentlich sein sollte, zu überprüfen. Und sie hat Unruhe erzeugt darüber, was Kunst alles sein kann; Kunst kann all das sein, was zu hassen uns beigebracht worden ist.“<sup>244</sup>

### Seltene Gewöhnlichkeit

Gerade in Bezug auf Warhol wurde immer wieder als Paradox beschrieben, dass eine solch depotenzierte Vorstellung von Autorschaft von einem so immensen künstlerischen Erfolg begleitet wurde. Steht nicht die Selbstbeschreibung als Arbeiter, Handwerker und Produzent im Widerspruch zu der tatsächlichen Position der Künstler im Kunstfeld, so dass die verbale Zurücknahme nur als eine rhetorische Geste zu klassifizieren wäre? Etliche Kunstkritiker attestieren Andy Warhol, der wichtigste Künstler der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts zu sein. Und auch Jelinek hat es in den Kunstolymp geschafft – spätestens seit ihrem Nobelpreis im Jahr 2004. Wie kommt es zu dieser ‚Kunstweihe‘, die beide explizit ablehnen?

Es ist wert, dieser (scheinbaren) Aporie kurz Aufmerksamkeit zu widmen, da sie eine Verwechslung zutage fördert, die immer wieder zu falschen Urteilen, nicht zuletzt bezüglich des Pop, führt: die Differenz von symbolischer Positionsnahme und struktureller Position. In einem kleinen Text zur strukturellen Homologie von Haute Couture und Haute Culture analysiert Pierre Bourdieu diese Aporie:

Man hat die Frage gestellt, was eigentlich zum Beispiel dem Maler die Macht gibt, Wert zu schaffen. Man hat das einfachste und nächstliegende Argument angeführt: die Einzigartigkeit des Werks. In Wirklichkeit aber geht es gar nicht um die Seltenheit des Werks, sondern um die *Seltenheit des Produzenten*.<sup>245</sup>

243 Ebd.

244 Allan Kaprow: „Die Zukunft der Pop Art“ [1963]. In: Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation. Hg. v. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965, S. 94. Zitiert nach: Schäfer: Mitteilungen, S. 13.

245 Pierre Bourdieu: Haute Couture und Haute Culture. In: P.B.: Soziologische Fragen. Übers. v. Helga Beister u. Bernd Schwibs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 187–196, hier S. 194f.

Es wäre nun verfehlt, diese Rede von der „Seltenheit des Produzenten“ auf die biographische Person zu beziehen – ein Reflex, der sowohl Warhol<sup>246</sup> als auch Jelinek<sup>247</sup> häufiger betroffen hat. Die Rede von der Seltenheit des Produzenten bezeichnet bei Bourdieu vielmehr die Position, welche die Person im Kunstfeld einnimmt. Der Seltenheitswert bestimmt sich dabei aus dem Abstand zu anderen existierenden Feldbeziehungen, ist also ein relationaler Wert, so dass es Bourdieu zufolge gerade auch die ästhetischen Gegner sind, die als Teil des „System[s] der Beziehungen insgesamt“ die symbolische „Macht“ des Produzenten definieren.<sup>248</sup> Der Kampf zwischen verschiedenen künstlerischen Positionen ist, so Bourdieu, „integrativ, er ist Veränderung, die auf Fortbestand abzielt“.<sup>249</sup> Gab es Warhols erstem Galeristen Irvin Blum zufolge Ende 1962 bereits 300 Pop Art-Künstler, so konnte sich Warhol zusammen mit wenigen anderen als origineller Vorreiter positionieren, gegenüber dem sich die Nachhut als epigonal ausnahm. Die Ablehnung der Pop Art durch den Abstrakten Expressionismus, der um 1960 die amerikanische Kunstwelt dominierte, die Ablehnung Warhols auch von ‚Brückenkünstlern‘ wie Jasper Johns und Robert Rauschenberg – der im Roman *a* immer wieder auftaucht –, befestigt ex negativo den häretischen Wert von Warhols Position, und zwar *als Kunst*. Seine Selbstbeschreibung als Fabrikant muss mit seiner strukturellen Position korreliert werden: Er ist ein Fabrikant im Feld der Kunst. Erst ein solcher *positionaler* Anspruch auf Kunst, der nicht unbedingt explizit werden muss, ja gar negiert werden kann, und der bei Warhol in dem Moment entsteht, in dem er seine *Campbell’s Soup Cans* in einer Kunstgalerie zeigt, verleiht den Bildern ihren symbolischen Wert als Ausdruck einer im Feld der Kunst neuen Position. – Nicht eine essentielle, sondern eine strukturelle Seltenheit also konstituiert Warhols Originalität.

Auch bei Jelinek sind die Grenzüberschreitungen zur ‚niederen‘ Kunst *symbolisch* und damit nicht gleichzusetzen mit einer strukturellen Positionsnahme näher am heteronomen Pol des literarischen Feldes.<sup>250</sup> Sie haben allererst die Funktion einer Positionierung innerhalb des autonomen Pols: als häretischer Angriff auf essentialisierende Definitionen von Kunst bzw. Literatur. Jelinek ist auch insofern

246 Vgl. die von Warhol erzählte Anekdote: „Neulich hat eine Gesellschaft meine Aura kaufen wollen. Diese Leute wollten kein ‚Produkt‘ von mir, sondern sagten: ‚Wir wollen Ihre Aura.‘ Ich habe nicht herausbekommen, was sie nun wirklich wollten. Aber sie waren bereit, dafür eine Menge zu zahlen.“ Andy Warhol: *Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück*. Übers. v. Regine Reimers. Frankfurt a.M.: Fischer 2006, S. 73.

247 Vgl. den hohen Anteil zur Person insbesondere in der journalistischen Berichterstattung bis hin zur Idolatrie der Nobelpreisträgerin, vgl. Kap. 8.

248 Bourdieu: *Haute Couture und Haute Culture*, S. 195.

249 Ebd.

250 Zu dieser Unterscheidung von autonomem und heteronomem Pol der Literaturproduktion vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, bes. S. 197f.

eine *Autorin nach Pop*, als es ihr zufolge „für die Beurteilung von Kunst überhaupt keine Kriterien gibt. Und die Leute, die sich anmaßen, Kriterien zu haben und sie zu beurteilen, sind ja meistens vollkommene Idioten.“<sup>251</sup>

---

251 Friedl, Peseckas: Elfriede Jelinek, S. 29.

# EXKURS: DER ARBEITSKREIS ÖSTERREICHISCHER LITERATURPRODUZENTEN

## Arbeiter vs. Unternehmer

Jelineks Wunsch nach einer Reflexion ihrer literarischen Produktion und einem konkreten gesellschaftspolitischen ‚Engagement‘ lässt sie in den 1970er Jahren verstärkt den Austausch mit Kolleginnen und Kollegen suchen. In einer biographischen Skizze berichtet Marie-Thérèse Kerschbaumer, dass Jelinek sie im Frühjahr 1971 zu den Treffen des Arbeitskreises österreichischer Literaturproduzenten gebracht habe.<sup>1</sup> Diese Vereinigung war Anfang 1971 gegründet worden, zeitgleich zur Entstehung der IG Autoren. In der Tat ist Jelinek mit einem Auszug aus ihrem noch unveröffentlichten Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) unter den Beiträgern einer Publikation des Arbeitskreises mit „Arbeitsproben von 34 Autoren, die dem Arbeitskreis angehören“,<sup>2</sup> welche 1971 im Verlag Jugend und Volk erscheint. Schon in dieser *Null-Nummer* wird eine *Edition Literaturproduzenten* annonciert, in deren Vorschau für das Frühjahr 1972 auch „Jelinek – Zellwecker – Zobl [:] Materialien zur Musiksoziologie“ genannt wird.<sup>3</sup> Das ambitionierte Projekt war allerdings recht kurzlebig; bereits 1973 löste sich die Vereinigung wieder auf.<sup>4</sup> Es macht jedoch die Differenzen innerhalb

- 1 Marie-Thérèse Kerschbaumer: Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun. Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur. Wien: Wiener Frauenverlag 1989 (= Reihe Frauenforschung, Bd. 12), S. 9; Kerschbaumer nennt auch die anderen beteiligten Autorinnen und Autoren, ebd., S. 9f. „Elfriede Gerstl, [...] Heidi Pataki, Michael Scharang, Michael Springer, Willi Zobl, Ferdinand Zellwecker, Peter Weibel, Valie Export und [...] Peter Matejka“.
- 2 Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1971 (= edition literaturproduzenten), Vorsatz. Jelineks Ausschnitt aus *Michael* befindet sich auf S. 11.
- 3 Ebd., letzte Seite, unpaginert. Vgl. die Auskunft auf der Webseite der Österreichischen Nationalbibliothek: „Unter der Leitung eines engeren Redaktionsteams, in dem zeitweilig u.a. Elfriede Gerstl, Hermann Hendrich und Peter Weibel tätig waren, erschienen bis 1975 über 20 Bände [...]. Nachdem sich die anfängliche kulturpolitische Initiative nach und nach auf die Aktivitäten der 1973 gegründeten *Grazer Autorenversammlung*, der viele *Literaturproduzenten* beigetreten waren, verlagert hatte, wollte der Arbeitskreis in erster Linie die eigene Reihe bei „Jugend & Volk“ aufrecht erhalten, was jedoch durch Divergenzen mit dem Verlag 1975 ein Ende fand.“ <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/institutionen/sonstiges/arbeitskreis-oesterreichischer-literaturproduzenten-edition-literaturproduzenten/> (27.7.2018).
- 4 Zu diesem Kontext genauer: Elke Atzler: Beharren, Adaptieren, Neuorientieren – Aspekte zur literarischen Entwicklung der 70er Jahre in Österreich. In: Illusionen – Desillusionen? Zur neueren realistischen Prosa und Dramatik in Österreich. Hg. v. der Walter-Buchebner-Gesellschaft.

der österreichischen Avantgarde nach der *manuskripte*-Debatte von 1969 sichtbar, die sich dann noch Mitte der 1970er Jahre im Realismusstreit niederschlugen.

Die hinter der Gründung des Arbeitskreises stehende Programmatik ist in vier, ebenfalls in der *Null-Nummer* abgedruckten „Erklärungen“ nachzulesen. Die erste, auf den 13. Jänner 1971 datiert,<sup>5</sup> beginnt mit einer kritischen Klage über die „ebenso reaktionäre wie ziellose und massenferne Kulturpolitik, wie sie in vergleichbaren Ländern längst undenkbar ist“.<sup>6</sup> Die Rückständigkeit der österreichischen Medien- und Verlagslandschaft hätte dazu geführt, dass gerade „diejenigen Künstler und Intellektuellen, die eine der notwendigen Weiterentwicklung und Veränderung unserer Gesellschaft dienliche Arbeit leisten wollen, kaum noch befriedigende Arbeits- und Existenzmöglichkeiten“<sup>7</sup> hätten und mit ihren Erzeugnissen ins Ausland abwandern müssten. Die bestehende Art der Kulturpolitik zielt zudem darauf, „Künstler und Intellektuelle von der übrigen Bevölkerung zu isolieren, um den für die Emanzipation beider Seiten notwendigen Lern- und Solidarisierungsprozeß zu unterbinden“.<sup>8</sup> An diese negative Diagnose schließt sich ein weitreichender Forderungskatalog:

Der ARBEITSKREIS ÖSTERREICHISCHER LITERATURPRODUZENTEN reagiert auf diese Verhältnisse mit folgendem Programm:

Wir lassen uns von diesem Staat nicht länger als Alibi für seine bankrotte Kulturpolitik mißbrauchen.

Wir erklären den bestehenden Kulturapparat für überflüssig, der sich als inkompetente Richterinstanz zwischen uns und die Bevölkerung stellt.

Wir fordern eine Demokratisierung der kulturellen Institutionen, einschließlich des Hörfunks und Fernsehens; darunter verstehen wir, daß die Bestimmungsrechte von den Bürokraten auf die Produzenten und das Publikum übergehen.

Wir sehen die zeitgemäßen technischen Medien wie etwa Hörfunk, Fernsehen und Presse als für uns wichtige Produktionsmittel an. Um mit diesen vernünftig arbeiten zu können, fordern wir ein Mitbestimmungsrecht, das sich auf die gesamte Gestaltung der jeweiligen Institutionen erstreckt.

Wir fordern die Abschaffung von staatlichen Subventionen für bloß repräsentative kulturelle Veranstaltungen wie auch von staatlichen Unterstützungen für einzelne Künstler und Intellektuelle.

---

Wien/Köln: Böhlau 1989 (= Walter-Buchebner-Literaturprojekt, Bd. 3), S. 56–65; Lutz Holzinger: Der Arbeitskreis der österreichischen Literaturproduzenten. In: *die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Hg. v. Bärbel Danneberg, Fritz Keller u. Aly Machalicky. Wien: Döcker 1998, S. 127–136.

5 N.N.: Erste Erklärung des Arbeitskreises der österreichischen Literaturproduzenten. In: *Null-Nummer*. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, S. 5f.

6 Ebd., S. 5.

7 Ebd.

8 Ebd.

Wir fordern den Einsatz der frei werdenden Mittel zur Entwicklung von künstlerischen und wissenschaftlichen Arbeitsmöglichkeiten, die die Produzenten vom Bittstellerdasein befreien und die einer breiten demokratischen Kontrolle jenseits einer Partei- und Bürokratiebevormundung unterliegen.

Wir fordern die Abschaffung von staatlichen Subventionen für sinnlos dahinvegetierende Verlage und für die Kunst- und Literaturzeitschriften einiger dieser Verlage. Wir fordern den Einsatz der freiwerdenden Mittel für die Gründung eines verstaatlichten Verlags unter der Kontrolle der Verlagsangestellten und der Autoren.<sup>9</sup>

Die weiteren drei Erklärungen betreffen konkrete Projekte: Gefordert wird ein Mitbestimmungsrecht beim Österreichischen Rundfunk (ORF) über die Einsetzung von Produzentenräten,<sup>10</sup> die Einrichtung eines Instituts für Kommunikationsforschung<sup>11</sup> und die Umstrukturierung von Jurys bei Stipendien oder Preisen aus öffentlichen Mitteln.<sup>12</sup>

Diese Initiative zeigt zunächst einmal, wie weit die Diskussion um die politische Wirkkraft der Literatur sich auch auf die Reflexion der ‚Basis‘ literarischer Produktionsbedingungen erstreckt. Die weitgehenden Forderungen nach einer Neustrukturierung der Kulturförderung zielen darauf, die strukturelle Autonomie der Autoren zu stärken. Doch ist damit auch eine innerliterarische Positionnahme verbunden: Die Aufspaltung der österreichischen Schriftsteller in unterschiedliche Vertretungsorgane ist Ausdruck einer oppositionellen Frontstellung, wie Jörg Zeller als Mitglied der Literaturproduzenten nicht unparteiisch offenlegt:

Fast gleichzeitig haben sich jetzt in Österreich zwei Organisationen, der Arbeitskreis österreichische Literaturproduzenten und die Interessengemeinschaft österreichischer Autoren, zur Beseitigung des beschämenden Gesellschaftsstatus der Literatur- und Kulturproduzenten konstituiert. Allerdings unter wesentlich verschiedenen Zielsetzungen. Während die IG den romantischen Rechtsstatus der Autoren in Österreich bloß den für fast alle anderen Berufszweige derzeit herrschenden Rechtsverhältnissen angleichen will, die diffuse arbeitsrechtliche Einstufung als Freiberuflicher gegen die ebenso klare wie falsche Definition des Autors als Unternehmer modifiziert sehen möchte und damit bloß das Desiderat einer kleinbürgerlichen Revolution reproduziert, die vor 150 Jahren an der geschichtlichen Tagesordnung gewesen wäre, macht sich der AK die Entlarvung und Veränderung des derzeit in Österreich herrschenden verrotteten Kulturbetriebes zur Aufgabe.<sup>13</sup>

---

9 Ebd., S. 5f.

10 Vgl. Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, S. 7.

11 Vgl. ebd., S. 8.

12 Vgl. ebd., S. 10f.

13 Jörg Zeller: Nicht Anpassung, sondern Emanzipation. In: Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, S. 12–14, hier S. 13.

Der Arbeitskreis habe „in für Vertreter der IG unverständlich scharfer Form den Vertretungsanspruch der IG für sich zurückgewiesen“, weil er darin eine nur „individualistische Revolution“ sehe, die „in völligem Konformismus mit dem bestehenden Gesellschaftsideal bloß“ an der „Hebung der persönlichen – und das heißt nach der Norm, die in dieser Gesellschaft maßgebend ist, finanziellen – Respektabilität des Autors“ interessiert sei. Die in der *manuskripte*-Debatte sichtbar gewordene Spaltung der literarischen Avantgarde hat also in der Folge auch zu einer institutionellen Trennung geführt. In den weiteren Beiträgen wird noch deutlicher, worum es dem Arbeitskreis geht, nämlich um nichts weniger als um eine „Veränderung des Selbstverständnisses der Schriftsteller“, welche die Forderung nach einer „Veränderung [d]er Arbeitsbedingungen“ letztlich motiviert.<sup>14</sup>

Das Selbstverständnis des Schriftstellers in unserer Gesellschaft scheint nach wie vor weitgehend von den traditionellen Vorurteilen der bürgerlichen Ideologie geprägt. Ohne offen ausgesprochen zu werden, ist das Festhalten am Begriff des Originalgenies und an der Illusion, schöpferische Freiheit in isolierter Innerlichkeit des eigenen Ichs einzuholen, evident. Vom selbst errichteten Elfenbeinturm aus wird nicht wahrnehmbar, daß die gigantisch anwachsende Bewußtseinsindustrie ihren eigenen Gesetzen gehorcht und der Schriftsteller bloß die Funktion eines jederzeit austauschbaren Zulieferanten oder für die Vorproduktion notwendigen Heimarbeiters erfüllt.<sup>15</sup>

Mit der Rede vom „Elfenbeinturm“ spielt Lutz Holzinger auf Peter Handke an, dessen programmatischer Aufsatz *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1969 in einem erfolgreichen „Handke-Reader“ erschienen war.<sup>16</sup> Unausgesprochen wird auch hier noch einmal ein Vorwurf laut, der bereits im Rahmen der *manuskripte*-Debatte virulent geworden war: „Unbewußt artikuliert die rückwärtsgewandte Autorenschaft ihre Sehnsucht nach einem Sozialparadies und läßt unterwegs das romantische Originalgenie zum im bürgerlichen Recht verankerten Urheber verkommen, um sich ein wenig finanzielle Ellenbogenfreiheit einzutauschen.“<sup>17</sup>

Michael Springer zufolge verstehen sich die ‚Literaturproduzenten‘ als „Arbeiter, die eine Sozialisierung ihres Kultur-Betriebes verlangen, vor allem die Mitbestimmung im Verlagswesen und im monopolisierten Rundfunk“, im Gegensatz hierzu seien die Kollegen „Unternehmer, die vom Staat bessere Bedingungen zur

14 Lutz Holzinger: Autoren und Literaturproduzenten. In: ebd., S. 15f., hier S. 16.

15 Ebd., S. 15.

16 Vgl. Peter Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. In: P.H.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969 (= Die Bücher der Neunzehn, Bd. 173), S. 263–272. Dieser Band „trug mit seiner Verbreitung wesentlich zur Popularisierung Handkes bei“ und schaffte es sogar in die *Spiegel*-Bestsellerliste. N.N.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Entstehungskontext. <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1336>. (26.6.2018).

17 Holzinger: Autoren und Literaturproduzenten, S. 16.

individuellen Geldakkumulation fordern“.<sup>18</sup> Springer formuliert im Folgenden eine auf der marxistischen Unterscheidung von Gebrauchs- und Tauschwert basierende These von der kapitalistischen Verfahrenheit der Kunst, als deren Ergebnis er die Existenz ‚reiner‘ Kunst negiert – daher ist für ihn auch die Definition des Arbeiters der Kunst nicht mehr eine Metapher, wie noch für Warhol, sondern ernstgemeinte Realität, und es gibt für ihn nur mehr „zwei Sorten von Schreibenden: politisch effiziente Literaturproduzenten – und Unterhaltungsschriftsteller“.<sup>19</sup> Auch Holzinger formuliert in einem weiteren Band mit Texten neuer Autoren das Ziel, „diesen Literaturbetrieb zumindestens punktuell außer Kraft zu setzen“, und sieht die Edition nicht in der „Funktion, sensationelle Texte – im Sinne des bürgerlichen Literaturbetriebes – ans Tageslicht einer Publikation zu befördern“.<sup>20</sup>

Gerade am Beispiel des darin publizierten Textes von Marie Thérèse Kerschbaumer, einer Exponentin der sprachbewussten österreichischen Avantgarde, zeigt sich jedoch, dass die propagierte Heteronomie mehr eine symbolische *posture* war denn eine reale ‚Außerkraftsetzung‘ der literarischen Produktionslogik: Gerade die Publikationsmöglichkeit durch eine eigene Edition gab den Literaturproduzenten eine große Freiheit. Der symbolische Verzicht bzw. die Negierung der Möglichkeit einer ‚interesselosen‘ Autonomie verlangt als ihre Voraussetzung eine solche.

Wie schwierig eine tatsächliche Umsetzung der Metapher vom ‚Autor als Produzent‘ in eine reale Arbeitssituation war und wie prekär für den autonomen Pol eine Aufgabe des Innovationsprinzips wäre, zeigt die Kurzlebigkeit dieser Initiative. Auch Elfriede Jelinek wirft 2014 als Beiratsmitglied der Initiative Fiktion im Rahmen eines Interviews einen skeptischen Rückblick auf diese Versuche:

Die edition literaturproduzenten war unter dem Dach eines Verlags. Das waren allerdings ganz andre Zeiten, wir waren einfach stärker politisiert, aber das hat auch nicht funktioniert. Das Problem bei solchen Konstrukten, auch beim Verlag der Autoren, einem Theaterverlag, ist immer, daß Kollegen und Kolleginnen, die aufgrund ihrer Arbeit bekannter werden als andere, auch ein größeres Stück vom Kuchen bekommen wollen. Dann ist die Solidarität zu Ende (mit der es ja überhaupt nicht mehr weit her ist).<sup>21</sup>

Die Diskussionen schärfen freilich das Bewusstsein für die schwierige Verbindung von gesellschaftlichem Engagement und Kunst, da zwei Wertkategorien auf-

18 Michael Springer: Urheber oder Produzenten? In: Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten, S. 17–21. Herv. i.O.

19 Ebd., S. 21.

20 Lutz Holzinger: Warum und wozu „neue Autoren“? In: Neue Autoren I. Manfred Chobot, Marie-Thérèse Kerschbaumer, Thomas Losch. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1972 (= edition literaturproduzenten), S. 63.

21 N.N.: 27. Februar 2014. ELFRIEDE JELINEK. In: <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/> (20.7.2018).



einanderprallten, die am autonomen Pol nicht unmittelbar korrelieren: ästhetischer und gesellschaftspolitischer Wert. Die Polemik gegen die ‚reine Kunst‘ beförderte das Nachdenken über die Struktur des literarischen Feldes, seinen Antagonismus von autonomem und heteronomem Pol, wie er auch in der Realismuskonversation immer wieder eine Rolle spielte.

### Gegen den „Verblendungszusammenhang des „Höheren““

Das Interesse am Trivialen setzt sich auch über das Ende der Popeuphorie hinweg fort: Die Auseinandersetzung mit der Trivilliteratur und die Unterscheidung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst beschäftigen auch den Arbeitskreis Literaturproduzenten. Im gleichen Jahr wie Jelineks *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilegesellschaft* erschien in der *edition literaturproduzenten* der von Peter Matejka (\*1949) und Hans Trummer (\*1947) gemeinschaftlich verfasste Roman *Der kleine Mirko. Ein Mami-Roman* – schon die Anklänge im Titel sind auffallend, ganz analog ist das ästhetische Verfahren der beiden Publikationen: *Der kleine Mirko* lässt sich sprachlich ganz auf ein Trivialschema ein. Im Klappentext lesen wir, dass der Text „in zirka 50 Arbeitsstunden gemeinschaftlich produziert“ worden sei und „sich für die Autoren als letzte und ehrliche Konsequenz aus den gegenwärtigen Verhältnissen“ ergeben habe: Der Text sei „sicherlich repräsentativer für das Abendland als zum Beispiel ‚Ulysses‘“, denn „[f]ast jede Literatur funktioniert heute als Unterhaltungsliteratur. *Der kleine Mirko* zeigt, daß Schmutz und Schund unterhaltender sind als schöne Literatur.“<sup>22</sup>

Diese auf den ersten Blick provokative Gleichsetzung von ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Literatur – es wäre interessant zu erfahren, welche Texte die Autoren mit der Einschränkung „fast“ ausgenommen sehen möchten – nimmt das Nachwort von Holzinger zurück. Für ihn ist das Experiment der totalen Mimikry im Gegenteil ein Beweis dafür, „daß ‚Schundheftl‘-Bestseller und ‚Literatur‘ verschiedenen, in sich geschlossenen Systemen der Bewußtseinsindustrie angehören.“<sup>23</sup> Trotz der Gleichheit auf der Oberfläche, so Holzinger, Sorge der unterschiedliche Kontext der Publikationen – am autonomen oder am heteronomen Pol des literarischen Feldes – für eine sehr unterschiedliche Wahrnehmung: Dadurch, dass die Autoren mit dem Ort der Publikation in „einem Bereich geblieben sind, in dem das Verlegen von einem Mami-Roman eine Extravaganz ist“, und „man weiß, daß beide Autoren vorher anderes geschrieben haben und keine echten Mami-Roman-Schrei-

22 Peter Matejka, Hans Trummer: *Der kleine Mirko. Ein Mami-Roman*. Wien/München: Jugend & Volk 1972 (= *edition literaturproduzenten*), o.S.

23 Lutz Holzinger: Zur Ökonomie von Matejka/Trummers MAMI-Roman. In: Matejka, Trummer: *Der kleine Mirko*, S. 57–60, hier S. 58.

ber sind<sup>24</sup>, sei ihr Buch „eben kein[ ] Mami-Roman mehr, sondern ein[ ] Roman, der das Ritual des Mami-Romans zu seinem Gegenstand hat“.<sup>24</sup>

In frappierender Analogie zu Bourdieus Analyse der kulturellen Produktion als Branding<sup>25</sup> analysiert Holzinger:

Matejka/Trummers Mami-Roman [...] stellt eine Parallele zur Installierung von Markenartikeln dar. Ein Marketingmanager könnte es sich etwa zunutze machen, daß bisher beim Einkauf von Mehl niemand auf die „Marke“ schaut, sondern bloß zwischen glattem und griffigem unterscheidet. Um einen Markenartikel zu kreieren, greift er zur an Äußerlichkeiten festgemachten Ästhetisierung des Produktes; dadurch kann eine marktbeherrschende Position erreicht werden. Das Mehl wird nicht mehr Mehl sondern „Mühlenweiß“ oder „Staubi“ genannt und in bunte Tüten oder Streudosen abgefüllt; obwohl sich an seinem Inhalt nicht das geringste ändert, wird es zum Markenartikel. Matejka/Trummer sind ähnlich verfahren: Durch die Etikettierung eines Romans aus an sich trivialem Genre mit ihrem Namen haben sie ein Stück „hoher“ Literatur gemacht. Das geschützte Warenzeichen Matejka/Trummer verhilft dem *Kleinen Mirko* zu einem „qualitativen“ Sprung vom banalen Gebrauchs- zum eingeführten Markenartikel.<sup>26</sup>

Für Holzinger ist dieser Mechanismus nun freilich Indiz dafür, dass selbst die ‚hohe Kunst‘ der kapitalistischen Kulturindustrie unterworfen sei:

Der Markenartikel ersetzt im Monopolkapitalismus jene „Aura“, die das bürgerliche Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit (W. Benjamin) verloren hat. In der Konsumgesellschaft ist es auch in der Kunst der Markenartikelcharakter[,] der die „hochwertige“ von der trivialen Literatur unterscheidet. Die Ästhetisierung der Ökonomie, die Anwendung der Ästhetik auf die Formierung der gesamten Gesellschaft unter den Vorzeichen des Konsumterrors wirkt auf die Kunst zurück. Es sind die Strukturen der Wirtschaft, welche jene der bürgerlichen Kunst aufrechterhalten und sich in ihr widerspiegeln. Das Originalgenie lebt im Warenzeichen fort, das der Autorennamen bezeichnet, und wurde zum „Schöpfer“ eines Markenartikels, der ein jedes Buch – zumindest tendenziell – zu sein hat.<sup>27</sup>

Holzinger zieht daraus als Konsequenz eine harsche Kritik am „Selbstverständnis des bürgerlichen Literaturbetriebs“: Dessen „Verblendungszusammenhang [...]“

24 Ebd.

25 Vgl. Pierre Bourdieu: *Haute Couture und Haute Culture*. In: P.B.: *Soziologische Fragen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993, S. 187–196.

26 Ebd. S. 59.

27 Ebd.

besteht darin, daß er die Einsicht verdrängt, denselben Gesetzen der kapitalistischen Ökonomie ausgesetzt zu sein wie alle anderen wirtschaftlichen und Lebensbereiche“.<sup>28</sup> Dies bringe der *Mami-Roman* ans Licht, er zeige, dass der Wert der ‚hohen‘ Literatur nur Resultat einer listigen Etikettierung sei und damit kein qualitativer, sondern nur ein quantitativer Unterschied zwischen autonomer und heteronomer Literatur bestehe: „Ihr Experiment zeigt, daß im wesentlichen das ökonomische Verhältnis der Vermarktung von gewöhnlichen Gebrauchs- und Markenartikeln direkt auf die Literatur übertragbar ist.“<sup>29</sup> Holzinger schüttet in diesen Schlussfolgerungen das Kind mit dem Bade aus, und die Kenntnis von Bourdieu hätte ihm helfen können, seine durchaus scharfsinnigen Beobachtungen zu differenzieren. Bourdieu stützt durchaus Holzingers Befund einer Verschleierung des ökonomischen Profits am autonomen Pol.<sup>30</sup> Doch der Unterschied zwischen den beiden Sphären geht nicht darin auf, dass die Autoren des *Mami-Romans* ihre Kapitalverwertung schneller gestalten konnten, wie Holzinger insinuiert.<sup>31</sup> Nicht diese primäre quantitative ökonomische Unterschiedlichkeit konstituiert den Unterschied zwischen autonomer und heteronomer Literatur, sondern die Differenz durch den Zusatzwert ‚symbolisches Kapital‘.<sup>32</sup> Am autonomen Pol aller künstlerischen Felder ist es die entscheidende Kapitalsorte und bemisst die Anerkennung des Innovationswerts eines Kunstwerks bzw. einer künstlerischen Positionierung. Während der heteronome Pol ganz auf die primäre Maximierung des ökonomischen Kapitals gerichtet ist, begründet sich Erfolg am autonomen Pol als Durchsetzung neuer Ästhetiken, weshalb dort ein regelrechter „Haß auf die verbrauchten Formen“<sup>33</sup> herrscht. Autonomer und heteronomer Pol des literarischen Feldes unterscheiden sich daher durch „zwei entgegengesetzte Vorstellungen von der Tätigkeit des Schriftstellers und selbst des Verlegers, nämlich als bloßer Geschäftsmann oder aber kühner Entdecker“.<sup>34</sup>

---

28 Ebd.

29 Ebd.

30 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 228 u. 238f.

31 „Wären Matejka/Trummer zu einem Heftl-Verlag gegangen, hätten sie sich auf eine lange Wartezeit eintragen müssen. Erst nach Monaten wäre der Verlag bereit gewesen, das Manuskript zu prüfen. Ihr MAMI-Roman wäre dann erschienen wie jeder andere MAMI-Roman auch. Dadurch aber, daß sie in einem Bereich geblieben sind, in dem das Verlegen von einem MAMI-Roman eine Extravaganz ist, erreichten sie eine rasche Verwertung des von ihnen investierten ‚Kapitals‘“. Holzinger: Zur Ökonomie von Matejka/Trummers MAMI-Roman, S. 58.

32 Vgl. hier auch Uta Degner: Welcher Erfolg? Zur Differenz von ökonomischem und symbolischem Erfolg im 20. Jahrhundert. In: Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart. Hg. v. Michael Custodis. Berlin: 2010. <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsätze/degner.pdf> (5.8.2021).

33 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 129.

34 Ebd., S. 238.

Der konkrete symbolische Wert eines Kunstwerks konstituiert sich aus einer Vielzahl von Expertenmeinungen mit Konsekrierungsmacht; er lässt sich deshalb nicht ein für alle Mal als objektiver Wert festsetzen, sondern ist Schwankungen unterworfen. Ein hoher symbolischer Kapitalwert führt auch hier zu hoher ökonomischer Rendite, aber meist erst zeitversetzt, da der Prozess der Anerkennung meist langwierig ist.<sup>35</sup> Nicht zuletzt das Beispiel Jelinek belegt die lange Latenzzeit, die im literarischen Feld benötigt wird, um symbolisches Kapital zu akkumulieren. Der Nobelpreis im Jahre 2004 für die über 60-jährige Autorin war Resultat einer jahrzehntelangen Karriere und nun auch ökonomische Belohnung für die durch viele Einzelpublikationen immer wieder erneuerte Arbeit im Dienste ästhetischer Innovation – wobei der Erhalt eines solchen renommierten Preises, der überhaupt zum ersten Mal an eine österreichische Schriftstellerin verliehen wurde, das symbolische Kapital von Elfriede Jelinek noch einmal sprunghaft hat steigen lassen. Aufgrund der beschriebenen „Zwiespältigkeit des Universums der Kunst“<sup>36</sup> könnte man vermuten, dass die Autoren des obigen *Mami-Romans* außerhalb der *edition literaturproduzenten* keinen Verlag gefunden hätten, denn die simple Reproduktion trivialer Schemata hatte 1972 keinen Innovationswert mehr. Als Folie kann die als literatursoziologisches ‚Experiment‘ gedachte Publikation allerdings helfen, nun einen differenzierteren Blick auf Jelineks *Die Liebhaberinnen* zu werfen.

So sehr sich Jelinek mit den politischen Zielen des Arbeitskreises Literaturproduzenten verbündet und so sehr sie mit diesem den Vorbehalt gegen den Kult des Originalgenies teilt, wird sich zeigen, dass ihre Literatur die Grenze zwischen ‚hoher‘ und ‚niederer‘ Kunst nur im Symbolischen überschreitet. Zwar macht Jelineks Roman *Die Liebhaberinnen* den Trend zur literarischen Reflexion der Arbeitswelt mit und lässt sich scheinbar ähnlich wie Matejka und Trummer auf ein Trivialschema ein, doch verfolgt sie damit primär ästhetische Ziele. Den Kampf gegen den „Verblendungszusammenhang des „Höheren““<sup>37</sup> führt sie vom Inneren dieses Höheren aus.

35 Vgl. ebd., S. 227–270.

36 Ebd., S. 241.

37 Holzinger: Zur Ökonomie von Matejka/Trummers MAMI-Roman, S. 57.



## 2. DIE LIEBHABERINNEN: REALISMUS HIGH UND LOW

Ein „vorwort“ zum Realismus.

Die poetologische Paratextparodie des Romans

Elfriede Jelineks dritter Roman *Die Liebhaberinnen* aus dem Jahr 1975 beginnt mit einem *vorwort*:

kennen Sie dieses SCHÖNE land mit seinen tälern und hügelN?  
es wird in der ferne von schönen bergen begrenzt. es hat einen horizont, was nicht viele länder haben.  
kennen Sie die wiesen, äcker und felder dieses landes? kennen sie seine friedlichen häuser und die friedlichen menschen darinnen?<sup>1</sup>

Da wir keine anderslautende Angabe finden, müssen wir davon ausgehen, dass dieses „vorwort“ von der Autorin selbst stammt, ist das Vorwort doch bekanntlich ein wichtiger auktorialer Paratext. Gérard Genette schreibt dem „auktorialen Originalvorwort“ die „Hauptfunktion“ zu, „eine *gute Lektüre des Textes zu gewährleisten*“.<sup>2</sup> Die direkte Leser\*innenadressierung gleich im ersten Satz entspricht ebenfalls den kommunikativen Standards; was aber ist von einer Autorschaft zu halten, deren sprachliches und kognitives Vermögen sich als dermaßen beschränkt präsentiert? Geht es Genette zufolge im Vorwort darum, den nachfolgenden Text „aufzuwerten“,<sup>3</sup> so wertet Jelineks „vorwort“ die ästhetische Potenz der Autorinstanz von vornherein ab. Der Wortschatz ist äußerst restringiert, mit wenig Variabilität, es gibt hauptsächlich Parataxen, die noch dadurch betont sind, dass oft ein einzelner Satz als Absatz gesetzt ist. Auch inhaltlich sieht es nicht viel besser aus: Die penetrante, undifferenzierte Betonung des Schönen und Guten erinnert an den Kitsch der Trivilliteratur und Heftchenromane und klingt über weite Strecken eher nach einer klischeehaften Werbung des österreichischen Tourismusverbands als nach einem Text mit Niveau.

Der Kontext der Publikation – in einem Verlag mit literarischem Renommee – lässt diese Eigentümlichkeiten auch bei Unkenntnis des Autornamens nicht als

- 
- 1 Elfriede Jelinek: *Die Liebhaberinnen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt<sup>34</sup>2014, S. 5; Herv. i.O. Zitiert wird im Folgenden nach dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle LI im laufenden Text.
  - 2 Gérard Genette: *Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches*. Übers. v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M./New York: Campus 1992, S. 191; Herv. i.O.
  - 3 Ebd., S. 192.

faktische Unfähigkeit, sondern als programmatische *posture* deutlich werden: Es präsentiert sich hier Jelineks Idee einer zeitgemäßen Autorschaft, wie sie im ersten Kapitel schon als Basistheorem ihrer Ästhetik vorgestellt wurde: Die Nutzung trivialer Schemata ist Ausweis des ästhetischen Pensums eines emphatischen Verständnisses von „Gegenwartskunst“.<sup>4</sup> Doch wie ist unter diesen beschränkenden Vorgaben noch ein irgendwie gearteter intellektueller Anspruch möglich? Wie kann es eine richtige Literatur in einer solchen ‚falschen‘ Form geben? Welche andere Rolle hat die Literatur dann noch als die einer Widerspiegelung des Falschen? Jelineks „vorwort“ präsentiert seinen Leser\*innen zunächst ein Bild:

mitten in dieses schöne land hinein haben gute menschen eine fabrik gebaut. geduckt bildet ihr alu-welldach einen schönen kontrast zu den laub- und nadelwäldern ringsum. die fabrik duckt sich in die landschaft. obwohl sie keinen grund hat, sich zu ducken. sie könnte ganz aufrecht stehen. wie gut, daß sie hier steht, wo es schön ist und nicht anderswo, wo es unschön ist (LI 5).

Der\*die literaturgeschichtlich instruierte Leser\*in erkennt in dieser Passage eine subtile Anspielung auf Bertolt Brechts berühmtes Diktum aus dem *Dreigroschenprozeß*, „daß weniger denn je eine einfache ‚Wiedergabe der Realität‘ etwas über die Realität aussag[e]“, ja „eine Photographie der Kruppwerke oder der AEG [...] beinahe nichts über diese Institute“<sup>5</sup> erbe:

Die eigentliche Realität ist in die Funktionale gerutscht. Die Verdinglichung der menschlichen Beziehungen, also etwa die Fabrik, gibt die letzteren nicht mehr heraus. [...] Denn auch wer von der Realität nur das von ihr Erlebbare gibt, gibt sie selbst nicht wieder.<sup>6</sup>

- 
- 4 Juliane Rebentisch: Realismus heute. Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation. In: Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart. Hg. v. Cornelia Klinger. Berlin: Akademie-Verlag 2013 (= Wiener Reihe, Bd. 16), S. 245–262, hier S. 245: „Denn der normative Sinn des Begriffs ‚Gegenwartskunst‘ besteht darin, dass sie ihre historische Gegenwart gegenwärtig machen soll. Sie soll Kunst ihrer Zeit sein – und zwar sowohl im Verhältnis zum Stand künstlerischen Bewusstseins (in technischer wie kritischer Hinsicht) als auch hinsichtlich ihres Verhältnisses zur sozialen und kulturellen Realität, in der sie entsteht. Ob die Kunst ihrer Gegenwart angemessen ist, ob sie ihr gerecht zu werden vermag, entscheidet sich an diesen beiden Fragen. Dies bedeutet zugleich, dass es aktuelle künstlerische Produktionen geben kann, die hinter diesem doppelten Anspruch zurückbleiben, weil sie in einer oder in beiden der genannten Dimensionen unzeitgemäß, obsolet oder regressiv sind.“
- 5 Bertolt Brecht: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf u.a. Bd. 21: Schriften I. Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 448–514, hier S. 469.
- 6 Ebd.

Die visuelle Präsentation der Fabrik ergibt auch in Jelineks „vorwort“, so wird sich erweisen, in der Tat nichts über dieselbe, und die Behauptung, sie habe „keinen grund [...] sich zu ducken“, bleibt ihr Argument bis zum Ende schuldig. Selbst den *in* ihr arbeitenden Protagonistinnen bleibt die Funktionsweise der Fabrik intransparent. So heißt es an späterer Stelle einmal:

vom verkaufsleiter, vom prokuristen, vom werbeleiter und vom techn. direktor weiß man nicht, wofür sie sich interessieren.  
man weiß hier auch nicht genau, was sie arbeiten. die herren sind nicht von hier.  
am büstenhalterband kann man nur schwer büstenhalterbandfremde interessen haben, weil man oft nicht weiß, welche interessen überhaupt existieren. man weiß nur, daß einer oder mehrere interesse daran haben, daß das büstenhalterband läuft (LI 45f.).

Mit dem ‚Bild‘ der Fabrik ruft der Roman den Kontext einer Realismusdebatte auf, die schon in den 1960er Jahren das literarische Feld beschäftigte und Mitte der 1970er Jahre noch nicht zur Ruhe gekommen war,<sup>7</sup> als Neuformulierung der bereits von Bertolt Brecht und Georg Lukács diskutierten Frage nach der geeigneten realistischen Form – denn *dass* die Wirklichkeit dargestellt werden sollte, darin waren sich alle an der Diskussion Beteiligten einig. Hatte Lukács für eine Orientierung am realistischen Stil à la Balzac plädiert und diesem einen ‚verfälschenden‘ Formalismus gegenübergestellt, forderte Brecht eine Modernisierung der literarischen Mittel: „Es verändert sich die Wirklichkeit; um sie darzustellen, muß die Darstellungsart sich ändern.“<sup>8</sup>

Wie bereits aus dem „vorwort“ ersichtlich, ist Jelinek bereit, ihre literarischen Mittel anzupassen. Aber wie kann dargestellt werden, wie die Fabrik, also respektive die Wirklichkeit, ‚funktioniert‘? Jelineks Lösung ist in den *Liebhaberinnen* so einfach wie bezwingend: indem sie ihr Wissen darüber ausspricht. Im Ton froher Unschuld teilt das „vorwort“ seinen Leser\*innen mit: „die fabrik freut sich [...], wenn frohe menschen sich in sie ergießen, weil solche mehr leisten als unfrohe.“ Der Profitgedanke, der den gesamten Roman begleitet, wird hier unverblümt als bestimmendes Movens eingeführt. Das Schöne, Frohe und Gute existiert also nicht

7 Zur zentralen Bedeutung der Realismusdebatte für Jelinek vgl. Allyson Fiddler: *Rewriting reality. An introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford/Providence: Berg 1994, S. 30ff. und passim; vgl. auch den die verschiedenen Positionen rekonstruierenden Aufsatz von Anna Estermann: *Vom „bloß sprachlichen“ zu einem „allumfassenden Realismus“*. Handkes ‚realistic turn‘ um 1970. In: *Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung*. Hg. v. A.E. u. Hans Höller. Wien: Passagen 2014, S. 97–134.

8 Bertolt Brecht: *Volkstümlichkeit und Realismus* [1]. In: B.B.: *Werke*. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf u.a. Bd. 22.1: *Schriften 2*. Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 405–413, hier S. 410.



(mehr?) in Interessellosigkeit,<sup>9</sup> es dient vielmehr der Steigerung der Produktivität und verbrämt die weniger schönen Ausbeutungsverhältnisse.

Bei der Betonung des Schönen und Guten fällt auf, dass es keine explizite Erwähnung des Wahren gibt, das in diese Reihe doch auch noch gehören würde. Bemüht sich das „vorwort“ um Wahres? Zumindest formuliert es einen Anspruch, nicht beim ‚Als-ob‘ stehenzubleiben:

die fabrik sieht aus, als ob sie ein teil dieser schönen landschaft wäre.  
sie sieht aus, als ob sie hier gewachsen wäre, aber nein! wenn man sie näher anschaut,  
sieht man es: gute menschen haben sie errichtet (LI 5).

Freilich ist mit dieser Überwindung des Scheins nicht viel gewonnen, denn hinter ihr steht die neuerlich scheinhafte Ideologie des guten Menschen. Doch findet das „als ob“ im darauffolgenden Absatz noch eine Fortsetzung: Aus der Fabrik kommende Menschen – die Arbeiterinnen – „ergießen [...] sich in die landschaft, als ob diese ihnen gehören würde“ (LI 5). Hier nun vermittelt die Autorin eine Kenntnis bezüglich der Differenz von Schein und Sein: „die fabrik und das darunterliegende grundstück gehören dem besitzer, der ein konzern ist“ (LI 5). Dieses Wissen bezüglich der Besitzverhältnisse hat im Anschluss auch die Erzählstimme des Romans: Den gesamten Text hindurch artikuliert sich ein über das Sichtbare hinausgehendes Bewusstsein von der Funktionalisierung der Menschen – vor allem der Frauen als kapitalistische Ware. Der besondere Witz des „vorworts“ als Beitrag zur Realismuskonversation besteht darin, dass es die dominierende Frage, in welcher literarisch geeigneten Form man Realität überhaupt noch darstellen könne, durch eine so einfache Art wie das simple Benennen beantwortet.

Wenn Jelinek in einem Interview meint: „der Realismus ist halt auch ein wahn-sinniges Problem“,<sup>10</sup> lässt sich das Adjektiv auch im Sinne einer polemischen Volte gegen die intensiven Realismusdebatten der Zeit lesen: Die als sehr komplex präsentierte Frage, wie man die Wirklichkeit darzustellen vermöge, erscheint in der trivialen Klarheit, wie sich Wirklichkeit hier ausspricht, als ‚Wahn-Sinn‘, als Scheindiskussion, die vor allem den Zweck hat, eine Diskussion über die real exist-

9 Die Weimarer Klassik mit ihrer Kopplung von Schönheit und Interessellosigkeit wird gleich im ersten Satz in der Anspielung auf Goethe evoziert: „Kennst du das Land, wo die Zitronen blühen, / Im dunkeln Laub die Goldorangen glühen, / Ein sanfter Wind vom blauen Himmel weht, / Die Myrte still und hoch der Lorbeer steht? / Kennst du es wohl? Dahin! Dahin / Möcht' ich mit dir, / O mein Geliebter, ziehn!“ Johann Wolfgang von Goethe: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Drittes Buch. In: J.W.G.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 7: Romane und Novellen II. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg: Wegener 1959, S. 145–202, hier S. 145.

10 münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek. In: *mamas pfirsiche – frauen und literatur* 9/10 (1978), S. 171–181, hier S. 179.

tierenden gesellschaftlichen Verhältnisse zu verhindern. Auch *expressis verbis* wendet sich die Autorin gegen eine Mystifizierung der Dinge:

Ich halte nichts davon immer so von Grauzonen des Unsagbaren zu faseln, wie Musil sagt zu „*poesln*“, das hat Musil mehr gehaßt als alles sonst und zu recht. Ich meine, man kann die Dinge beim Namen nennen, man kann die Verursacher der Verhältnisse beim Namen nennen, man kann die Täter und die Opfer beim Namen nennen und wenn man das kann, muß man es auch aussprechen.<sup>11</sup>

### Literarhistorischer Kontext: Das Realismusproblem

Doris Pany betont „das antinomische Verhältnis der avantgardistischen Realismuskonzepte zu derjenigen Bedeutung des Begriffs, die er im 19. Jahrhundert erhielt und die noch heute die gängige Vorstellung von realistischen Artefakten prägt“,<sup>12</sup> und sie erkennt in dem „Insistieren auf dem Realismusbegriff, das sich bei den Avantgarden mit einer besonders ausgeprägten Tendenz zu seiner Transformation verbindet“, einen Hinweis darauf, „dass sich offenbar gerade mittels des realistischen Konzepts grundlegende Aspekte des Weltverhältnisses moderner autonomer Kunst effektiv bündeln lassen“. „Realismus“ sei daher – so Pany in Anlehnung an Reinhart Koselleck – einer der „kulturgeschichtlich relevanten Schlüsselbegriffe [...] ,die den Wandel der Moderne registrieren, ihn erfassen, bzw. sich in ihrem Bedeutungsgehalt den sich verändernden Bedingungen anpassen und insofern ihren Sinn wandeln“.<sup>13</sup>

Es erstaunt daher nicht, dass auch Jelinek, deren Stil gängigen Vorstellungen des Realismus gänzlich entsagt<sup>14</sup> und die im literarischen Feld von Anfang an eine avantgardistische Position einnimmt, den Begriff für sich reklamiert: 1978, in einem Interview auf die Bedeutung von Brecht für ihr Werk angesprochen, betont sie, Brecht sei „wohl nicht so direkt als literarisches Vorbild, sondern mehr so als poli-

11 Harald Friedl, Hermann Peseckas: Elfriede Jelinek. In: *Die Tiefe der Tinte*. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek u.a. im Gespräch. Hg. von H.F. Salzburg: Grauwerte 1990, S. 27–51, hier S. 36.

12 Doris Pany: *Visualität und Wirklichkeit. Vom Realismus des 19. Jahrhunderts zum Realismus der Avantgarde*. In: *Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben*. Hg. v. Susanne Knaller. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2008, S. 77–94, hier S. 77.

13 Ebd., S. 78f.

14 Rosmarie Zeller stellt die Frage, ob es „[a]ngesichts von Jelineks hoch artifiziellen Werken [...] überhaupt sinnvoll ist, die satirischen Aspekte dieser Prosa zu untersuchen[.] Satire zielt ja immer auf gesellschaftliche und politische Wirklichkeit“. Rosmarie Zeller: *Sprachspielerei, Kalauer, Klischees, Intertextualität als Mittel der Satire*. In: *Österreich (1945–2000). Das Land der Satire*. Hg. v. Jeanne Benay u. Gerald Stieg. Bern/Wien u.a.: Peter Lang 2002, S. 183–206, hier S. 183.

tisches, und für eine Theorie eines literarischen Realismus als Vorbild“ wichtig für sie.<sup>15</sup> Höchst überraschend, aber sprechend ist dann eine weitere Namensnennung, diesmal als *zeitgenössisches* Vorbild eines Realismus: Jelinek nennt nämlich ausgerechnet den deutschen Popliteraten Peter O. Chotjewitz als Modell eines sie interessierenden Realismus. Dessen Literatur vertrete eine „Art Realismus [...], wie ich [Jelinek] den eigentlich gar nicht gekannt hab, und wie es ihn in der österreichischen Literatur auch nicht gibt. Also ich bin ja in der österreichischen Literatur ein bißchen untypisch mit meinen Sachen. Ich bin eher ... viel mehr wie in der deutschen literarischen Tradition.“<sup>16</sup> Von Interesse ist hier sowohl die überraschende Abgrenzung gegenüber den österreichischen Schriftstellerkolleg\*innen, die noch plausibel werden wird, als auch das gänzlich neuartige Realismuskonzept, das mit einem im 19. Jahrhundert etablierten Realismusverständnis rein gar nichts mehr zu tun hat. Jelinek begibt sich hier mitten hinein in eine sehr intensive literarische Diskussion um die zeitgemäße Neudefinition eines literarischen Realismus, wie sie schon Ende der 1950er Jahre begonnen hatte und Mitte der 1970er Jahre nochmals fortgesetzt wurde. Zeugnis hierfür ist ein 1976 erschienener Band der *edition text + kritik*, der zwei Tagungen in Graz und Mondorf dokumentiert, die 1974 stattgefunden hatten.<sup>17</sup> Der Herausgeber des Bandes, Peter Laemmle, konstatiert im Vorwort, „daß der Realismusbegriff heute poröser ist denn je, daß er mehr als einmal in die Aporie führt und vielleicht überhaupt unbrauchbar geworden ist“.<sup>18</sup>

In den Beiträgen des Bandes wird gerade von österreichischer Seite einem realistischen Schreiben kulturpolitische Progressivität zugesprochen wird und zum Anlass für eine Polemik gegen die arrivierte, als unrealistisch qualifizierte Kultur genommen, so zum Beispiel seitens Harald Sommers, der unterstellt, es gebe „ein interesse daran, daß es so wenig realismus wie nur möglich geben möge“. Die „korrupte[ ], milliarden verschlingen [sic] bundesburgtheaterscheiße“ diene der

kultivierung und betonierung von kulturellen formen, die alles eher als realistisch zu nennen sind und die die bestehende gesellschaftliche wirklichkeit nicht spiegeln und keine noch so große schweinerei als solche bewußt machen, sondern bestehendes bestehen lassen und fortschritt verhindern und vieles, was hier gestern (und heute) gesagt worden ist, ist die wissenschaftlich klingende ergänzung und, im dialekti-

15 Münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek, S. 172.

16 Ebd.

17 Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem Begriff. Hg. v. Peter Laemmle. München: edition text + kritik 1976. Vgl. die Erläuterung auf S. 1: „Die Diskussion über den Realismus ist gegenwärtig erneut heftig in Gang gekommen. [...] Die Vielzahl der Meinungen, der Positionen, der Temperamente führte (und führt nach wie vor) zu Kontroversen, die dieser Band in zwei Beispielen, stellvertretend für andere, widerzuspiegeln versucht [zwischen Heinz Ludwig Arnold und Uwe Friesel und zwischen Uwe Timm und Jörg Drews].“

18 Peter Laemmle: Vorwort. In: Realismus welcher? Hg. v. Peter Laemmle, S. 7–10, hier S. 10.

schen Sinn, die Komponente die den zeitgenössischen Kultur-Schwindel und Kultur-Bluff untermauern und rechtfertigen soll.<sup>19</sup>

Michael Scharang greift die „neue und neueste *österreichische Literatur*“ als „dumm“, „feig“ und „charakterlos“ an und bezeichnet sie als „antirealistisch“:<sup>20</sup> „sie verkauft ihre modischen, irrationalen, sektiererischen, mitunter faschistoiden Attitüden als literarischen Fortschritt und dient damit den Reaktionären, mit denen sie zum Teil offen kooperiert“.<sup>21</sup> Wie bereits in der *manuskripte*-Debatte rechnet er scharf mit der österreichischen Avantgarde ab:

In diesem spezifisch österreichischen und besonders krassen Fall eines staatsmonopolistischen Kapitalismus [...], in dem alles angelegt ist auf Ausschaltung von Kritik und Opposition, spielt die *antirealistische Literatur* eine wichtige Rolle, indem sie *Scheinkritik* und *Scheinopposition* betreibt. Gemeinsam ist ihr *kleinbürgerliche Scheinradikalität*, eine *Massenfeindlichkeit*, die ihrer Realitätsferne entspricht, ein Rückzug auf die *Sprache*, auf den *Geist*.<sup>22</sup>

Besonders Peter Handke zieht Scharangs Kritik auf sich. Dessen letzte Stücke läsen

sich wie Auftragswerke des Industriellenverbandes. Was der Kapitalist will, ist ja nicht, daß der Kapitalismus gelobt, sondern daß er *richtig* kritisiert wird – so wie Handke es in seinem letzten Stück [*Die Unvernünftigen sterben aus*, 1973] tut. Nur was der Kapitalist *denkt* und *redet*, wird untersucht; nicht, wie er *handelt*.

Das bornierte Ergebnis ist *Sensibilisierung* – selbstverständlich eine der Kultur- und anderen Profiteure, nicht eine ihrer Opfer.<sup>23</sup>

Explizit formuliert Scharang am Ende sein Plädoyer, die „Aufgabe der *realistischen Literatur* in Österreich“ sei es, „literaturkritisch und kulturpolitisch reinen Tisch

19 Harald Sommer: Die Wirklichkeit und der Streit um den Realismus. In: Ebd., S. 89–91, hier S. 90.

20 Michael Scharang: Österreichische Literatur und österreichische Realität. In: Ebd., S. 109–111, hier S. 109.

21 Ebd., S. 109; Herv. i.O. Diese These des Zusammenhangs von Faschismus und Antirealismus lässt sich auf Brecht zurückführen: „Es gibt genügend Leute, die strikt und konsequent gegen Realismus sind. Zum Beispiel die Faschisten. Sie haben ein Interesse daran, daß die Realität nicht geschildert wird, wie sie ist. Und mit ihnen hat der ganze Kapitalismus dieses Interesse, wenn er es auch in weniger drastischer Form vertritt.“ Bertolt Brecht: Praktisches zur Expressionismusdebatte [1938]. Zitiert nach: Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Hg. v. Hans-Jürgen Schmitt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 (= edition suhrkamp, Bd. 646), S. 304–307, hier S. 305.

22 Scharang: Österreichische Literatur und österreichische Realität, S. 111; Herv. i.O.

23 Ebd.; Herv. i.O.

[zu] machen“.<sup>24</sup> Es zeigen sich in diesem Streit zwei Fronten, in welche die österreichische Avantgardeliteratur nach 1960 Markus Paul zufolge „unversöhnlich“ aufgespalten sei: Sprachartisten à la Peter Handke gegen Weltverbesserer à la Scharang:

auf der einen Seite eine sprachexperimentelle Literatur, die in der Tradition der verschütteten Avantgardebewegungen steht, die sich auf den Materialcharakter von Sprache und deren Funktion konzentriert mit dem Ziel, mittels Irritation festgefügte Weltbilder zu zerstören; / auf der anderen Seite eine sozialkritisch realistische, die in der Tradition Brechts steht, die den traditionellen literarischen Formen durch politisch brisante Inhalte neuerlich Geltung verschaffen will mit dem Ziel, mittels Aufklärung ein kritisch reflektiertes Weltbild zu vermitteln.<sup>25</sup>

Wenn diese Einteilung auch etwas schematisch ist und sich in vielem nicht mit dem poetischen Selbstverständnis der in dieser Dichotomie verorteten Dichter deckt, wird doch sichtbar, warum der Streit um den Realismus leidenschaftlich geführt wird: Denn gerade mit der Ablösung des Begriffs von einem ‚realistischen Stil‘ im Sinne des 19. Jahrhunderts und der verstärkt erhobenen Forderung nach gesellschaftlicher Relevanz wird es auch für die ‚Sprachartisten‘ zur zentralen Herausforderung, ihr eigenes Schreiben in Relation zu diesem erweiterten Begriff von Realismus zu verorten.

Dass Scharang hier auf Handke zu sprechen kommt, ist kein Zufall, hatte er doch mit seinem Urteil der „Beschreibungsimpotenz“<sup>26</sup> im Rahmen des Treffens der Gruppe 47 in Princeton (1966) und der daran anschließenden Auseinandersetzung mit dem Literaturkritiker Marcel Reich-Ranicki die Realismuskritik dieser Jahre zentral mitgeprägt. Seine Antwort auf Reich-Ranickis Vorwurf des mangelnden Realismus, der nur formalen, experimentellen Spielerei,<sup>27</sup> formulier-

24 Ebd.; Herv. i.O. – Vgl. hingegen die positive Wertung Handkes in dem Beitrag von Karlheinz Braun: Dieser sei ein Vertreter einer neuen Art von ‚generativem‘, nicht mimetischem Realismus: „Nicht das Sichtbare wiedergeben, sondern sichtbar machen. Modisches Schlagwort für diese Tendenz: Neue Sensibilität. Oder, in Abwandlung eines Satzes von Peter Handke: Die Literatur bildet die Welt nicht ab, die Welt zeigt sich als Nachbild der Literatur.“ Karlheinz Braun: Das Verschwinden der Welt in den Wörtern. In: Realismus welcher? Hg. v. Peter Laemmle, S. 98–108, hier S. 101.

25 Markus Paul: Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960. Innsbruck: Inst. für Germanistik 1991 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 44), S. 11.

26 Die Gruppe 47. Bericht Kritik Polemik. Ein Handbuch. Hg. v. Reinhard Lettau. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1967, S. 233.

27 Hierzu und Handkes ‚Realismus‘ Anfang der 1970er Jahre grundlegend: Walter Weiss: Peter Handke „Wunschloses Unglück“ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart. In: *Austriaca*. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65.

te Handke in zwei Texten: in dem Essay *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*<sup>28</sup> und dem Beitrag *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*,<sup>29</sup> der 1968 zunächst in der Zeitschrift *manuskripte* erschien, ein Jahr später (gemeinsam mit dem ersten) in dem bereits erwähnten erfolgreichen ‚Handke-Reader‘ und schließlich dann in dem Band *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* (1972) gedruckt wurde.<sup>30</sup> Handkes poetologische Positionierung spielt für Scharangs Angriff sicherlich eine Rolle und ist, wie im Folgenden noch zu zeigen ist, auch für die Thesen zu Jelineks *Liebhaberinnen* von Bedeutung.

Handke bekämpft die Antithese von Formalismus und Realismus,<sup>31</sup> indem er auch die realistische Schreibweise, wie sie von Reich-Ranicki gefordert wird, als eine künstliche Schreibform versteht: „Daß auch die realistische Methode nicht Natur, sondern gemachtes Modell ist, daß sie am Beginn ihrer Verwendung gekünstelt und gebastelt gewirkt hat und nur durch den Gebrauch und die Gewöhnung daran natürlich erscheint, will er [i.e. Reich-Ranicki] nicht merken.“<sup>32</sup> Diese „Manier des Realismus“<sup>33</sup> ist für Handke aber nicht eine Form wie andere auch – vielmehr erhält sie für ihn gerade durch ihren Schein der Natürlichkeit eine „Verlogenheit [...], die blind macht für die Wirklichkeit der Sätze, einer Literatur, die jeden Satz als naturgegeben hinnimmt, als Bezeichnetes und nicht als Bezeichnendes, einer Literatur, die die Schwierigkeiten beim Bezeichnen der Wirklichkeit mit keinem Wort überprüft.“<sup>34</sup>

Handke erläutert nicht, an welche „Schwierigkeiten beim Bezeichnen der Wirklichkeit“ er denkt; man kann aber mutmaßen, dass sie gerade damit zu tun haben, dass ihm, wie er es in *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* ausdrückt,

die bekannten Möglichkeiten, die Welt darzustellen, nicht mehr [genügen]. Eine Möglichkeit besteht für mich jeweils nur einmal. Die Nachahmung dieser Möglichkeit ist dann schon unmöglich. Ein Modell der Darstellung, ein zweites Mal angewendet, ergibt keine Neuigkeit mehr, höchstens eine Variation. Ein Darstellungsmodell, beim ersten Mal auf die Wirklichkeit angewendet, kann realistisch sein, beim

---

Geburtstag. In Zusammenarbeit mit Richard Brinkmann. Hg. v. Winfried Kudszus u. Heinrich C. Seeba. Tübingen: Niemeyer 1975, S. 442–459.

28 Zuerst in: Peter Handke: *Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969 (= *Die Bücher der Neunzehn*, Bd. 173), S. 263–272; hier zitiert nach: P.H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 19–28.

29 Peter Handke: *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*. Zuerst abgedruckt in: *manuskripte* 22 (1968), S. 40–41; hier zitiert nach: P.H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 203–207.

30 Wie erfolgreich diese Bände waren, zeigt sich daran, dass *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* 1976 bereits in der vierten Auflage mit mehr als 50.000 gedruckten Exemplaren vorlag.

31 Vgl. Weiss: Peter Handke „Wunschloses Unglück“, S. 442.

32 Handke: *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*, S. 204.

33 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 20.

34 Handke: *Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit*, S. 205.

zweiten Mal schon ist es eine Manier, ist unreal, auch wenn es sich wieder als realistisch bezeichnen mag.<sup>35</sup>

Handkes Poetologie ist hier deutlich anzumerken, dass er sich am autonomen Pol des Feldes positioniert, welcher von einem unaufhörlichen Innovationsdruck geprägt ist. Will ein Autor dort nicht nur an die Spitze kommen, sondern auch an der Spitze bleiben, muss er sich unermüdlich methodisch immer wieder neu erfinden, da selbst die arrivierte Avantgarde ansonsten einem unaufhaltsamen (symbolischen) Alterungsprozess anheimfällt.<sup>36</sup> So sind auch die Ansprüche, die Handke an die Literatur stellt, immens hoch, nicht nur was die formale Innovation betrifft, da jede Form ja nur einmal benutzt werden darf, sondern auch in Hinblick auf ihre Wirkung: „Ich erwarte von der Literatur ein Zerschneiden aller gültigen Weltbilder. Und weil ich erkannt habe, daß ich selber mich durch die Literatur ändern konnte, [...] bin ich auch überzeugt, durch meine Literatur andere ändern zu können.“<sup>37</sup>

### „Trivialer Realismus“

Angesichts dieser enormen Forderungen bekommt man den Eindruck, dass sich Jelinek von Handkes Ablehnung des „triviale[n] Realismus“<sup>38</sup> hat provozieren lassen – und mit den *Liebhaberinnen* angetreten ist, dessen kategoriale Negation des Trivialen zu widerlegen. In *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms* heißt es:

Es zeigt sich ja überhaupt, daß eine künstlerische Methode durch die wiederholte Anwendung im Laufe der Zeit immer weiter herabkommt und schließlich in der *Trivialkunst*, im Kunstgewerbe, im Werbe- und Kommunikationswesen völlig automatisiert wird. [...] Wenn die Methode so sehr abgebraucht, d.h. *natürlich* geworden ist, daß mit ihr das *Trivialste*, das allseits bekannte – nur neu ‚formuliert‘ – wieder gesagt werden kann, dann ist sie zur Manier geworden, ja, sie ist sogar dann schon zur Manier geworden, wenn durch sie auch nur *ein* Sachverhalt, der für die Gesellschaft schon eine geklärte (auch ungeklärte) festgesetzte *Bedeutung* hatte, in dieser Bedeutung *wiederholt* wird.<sup>39</sup>

35 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 20.

36 Vgl. Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 235–259.

37 Handke: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*, S. 20.

38 Ebd., S. 21.

39 Ebd.; Herv. der Worterwähnungen von ‚trivial‘ U.D., restliche i.O.

Handke verwirft das Triviale hier doppelt: einmal als Form, als „Methode“, und einmal als Inhalt, wobei er seinen Wirklichkeitsbegriff abgrenzt von der „konkrete[n] gesellschaftlichen Wirklichkeit“.<sup>40</sup>

Es interessiert mich als Autor übrigens gar nicht, die Wirklichkeit zu zeigen oder zu bewältigen, sondern es geht mir darum, *meine* Wirklichkeit zu zeigen (wenn auch nicht zu bewältigen). Das Erforschen und Bewältigen der Wirklichkeit (ich weiß gar nicht, was das ist) überlasse ich den Wissenschaften.<sup>41</sup>

Für Handke ist klar, „daß es in der Literatur nicht darum gehen kann, politisch bedeutungsgeladene Dinge beim Namen zu nennen, sondern vielmehr von ihnen zu abstrahieren“.<sup>42</sup> Dagegen setzt er zum einen eine Subjektivierung des Wirklichkeitsbegriffs: Nicht mehr um Wirklichkeit an sich geht es, sondern um den Ausdruck persönlicher Erfahrung. Doch nicht nur Subjektivierung, auch ‚Literarisierung‘ kennzeichnet seinen Wirklichkeitsbegriff: „Die Wirklichkeit der Literatur“<sup>43</sup> ist mindestens ebenso wichtig. Was das Formale betrifft, verwirft Handke, wie bereits dargestellt, jegliche „Manier“ als trivial, also alles, was schon ‚gebraucht‘ wurde.

Jelinek muss sich hier doppelt herausgefordert sehen: einmal bezüglich des Wirklichkeitsbildes, das für sie – zumindest in seiner eingangs zitierten grundlegenden Struktur – schon bekannt und insofern „trivial“ ist. Jelineks Wirklichkeitsbegriff ist – im Anschluss an Brecht<sup>44</sup> – nicht kompliziert: Wirklichkeit generiert sich aus einer weitgehend stabilen Struktur sozialer Verhältnisse und davon bestimmten menschlichen Interaktionen, welche ihr zufolge auch nicht schwierig zu benennen sind. Außerdem opponieren sich Handkes prinzipielle Ablehnung alles Trivialen und Jelineks Überzeugung von dessen ästhetischer Produktivität. Sowohl Jelineks als auch Handkes Position folgen vorderhand Brechts Forderung nach einer Lösung des Realismusbegriffs von bestimmten Stilmerkmalen – und sind doch grundverschieden.

40 Ebd., S. 24.

41 Ebd., S. 25.

42 Ebd., S. 25.

43 Ebd., S. 19. Vgl. auch ebd.: „Literatur, die ja wohl zur Wirklichkeit gehört“.

44 Vgl. auch Brecht: Volkstümlichkeit und Realismus [1], S. 409: „*Realistisch*[ ] heißt: den gesellschaftlichen Kausalkomplex aufdeckend / die herrschenden Gesichtspunkte als die Gesichtspunkte der Herrschenden entlarvend / vom Standpunkt der Klasse aus schreibend, welche für die dringenden Schwierigkeiten, in denen die menschliche Gesellschaft steckt, die breitesten Lösungen bereit hält / das Moment der Entwicklung betonend / konkret und das Abstrahieren ermöglichend.“ Und ebd., S. 413: „Ob ein Werk realistisch ist oder nicht, das kann man nicht feststellen, indem man nur nachsieht, ob es bestehenden, realistisch genannten, für ihre Zeit realistisch zu nennenden Werken gleicht oder nicht. Man muß in jedem einzelnen Fall die Schilderung des Lebens (statt nur mit einer anderen Schilderung) mit dem geschilderten Leben selber vergleichen.“



Jelineks Referenz auf Brechts Schrift *Der Dreigroschenprozeß* im „vorwort“ ist in diesem Zusammenhang über die zitierte Feststellung hinaus auch methodisch relevant. Denn Brecht erläutert dort am Beispiel der literarischen Nutzung des Films, wie sich die Literatur anderer Methoden als „Instrumente“<sup>45</sup> bedienen kann und wie sich im Zuge ihrer künstlerischen Bearbeitung beide Seiten – Instrumente und Kunst – in einem dialektischen Prozess transformieren. Dies ist auch Jelineks Herangehensweise, wie noch genauer zu zeigen sein wird. Im Vergleich der *Liebhaberinnen* mit Matejkas und Trumers *Mami-Roman* sind die Unterschiede gleich auf den ersten Blick evident: Während dieser das Trivialromanschema eins zu eins reproduziert, passt Jelinek die Form ihrem eigenen Aussagegehalt an, die dem Trivialroman gänzlich entgegengesetzt ist – was dazu führt, dass man die *Liebhaberinnen* im Gegensatz zu *Der kleine Mirko* nicht als Trivialroman rezipieren kann.

So sehr Brecht gegen Lukács argumentiert, dass Realismus stilunabhängig sein müsse, so sehr bindet er im *Dreigroschenprozeß* Form und Inhalt aneinander: „In Wirklichkeit nämlich existiert gar kein Unterschied zwischen Form und Inhalt und gilt auch hier, was Marx über die Form sagte: sie sei nur so weit gut, als sie die Form ihres Inhalts sei.“<sup>46</sup> Primär ist in Brechts Konzeptualisierung die Wirklichkeit, ihre Veränderung bedingt eine Modifikation der literarischen Ausdrucksmittel, denn diese müssen ihr formal gerecht werden: „Als ob man von Kunst etwas verstehen könnte, ohne von der Wirklichkeit etwas zu verstehen!“<sup>47</sup> Diesen engen Konnex von Gehalt und Form bei konzeptioneller Dominanz der Wirklichkeit reklamiert Jelinek auch für *Die Liebhaberinnen* – interessanterweise in expliziter Abgrenzung von Handke. In dem Roman

ist es das erste Mal so, daß eigentlich der Inhalt das Primäre ist und die Sprache wirklich ausschließlich Vehikel [...]. Obwohl ich also nie wie Autoren wie Handke zum Beispiel die Sprache zum Gegenstand der Literatur mache, sondern immer den Gegenstand. Aber in dem Fall halt die Realität.<sup>48</sup>

Von der von Brecht ausgehenden, auch für Jelinek relevanten Realismuskonzeption muss sich gerade Handke den Vorwurf des Manierismus gefallen lassen: Er drängt den Wirklichkeitsgehalt des Werks zurück, indem er ihn zum einen zu sehr subjektiviert<sup>49</sup> und zum anderen gänzlich verschwinden lässt, wenn die „die Sprache zum Gegenstand“ wird. Die Aufrufung von Goethe im „vorwort“ lässt sich

45 Brecht: *Der Dreigroschenprozeß*, S. 464.

46 Ebd., S. 480.

47 Ebd., S. 468.

48 münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek, S. 178.

49 Vgl. Brechts Kritik an „der mehr oder weniger privaten, jedenfalls aber individuellen Anschauung seines [= des Romans] ‚Schöpfers‘“. Brecht: *Der Dreigroschenprozeß*, S. 465.

nutzbar machen für eine Erinnerung an dessen Unterscheidung von Manier und Stil: Handkes freimütiges Bekenntnis, er wisse gar nicht, was Wirklichkeit sei,<sup>50</sup> raubt seiner Literatur die für den Goethe'schen Stilbegriff notwendigen „tiefsten Grundfesten der Erkenntnis“, nämlich ein Wissen von „dem Wesen der Dinge, insofern uns erlaubt ist, es in sichtbaren und greiflichen Gestalten zu erkennen“.<sup>51</sup>

Wenn sich Jelinek in den *Liebhaverinnen* für die Form des Trivialen und einen Wirklichkeitsbegriff im Sinne Brechts entscheidet, positioniert sie sich im Kontext des Realismustreits also gegen Handke (zugleich aber natürlich auch gegen Reich-Ranickis Realismusauffassung). Darüber hinaus aber, so hat Roland Innerhofer gezeigt, lässt sich der Roman als Distanznahme gegenüber Formen der Literatur der Arbeitswelt verstehen, wie sie damals in Österreich bei Autoren wie Scharrang als wichtige Variante ‚realistischen‘ Schreibens existierte. Weder entsprechen die *Liebhaverinnen* deren autobiographischen Ausrichtung,<sup>52</sup> noch erfüllen sie die Vorgaben der „Sozialreportage“, ja der Roman lässt sich sogar als „literarische Persiflage“ derselben lesen, indem er „die Sprache des Protokolls und der Reportage unter[läuft]“.<sup>53</sup> Er sei daher, so Innerhofer resümierend, nicht dem Neuen Realismus zuzurechnen. Gegenüber dessen engagierter Ästhetik nehme Jelineks Roman eine eher analytische Haltung ein:

In Jelineks Text geht es nicht primär darum, durch faktengetreue Darstellung empörender Arbeitsbedingungen die Gesellschaft, die zu solcher Arbeit zwingt, zu kritisieren. Der Text exponiert vielmehr die Bewußtseins- und Sprachformen, die das Gesellschaftssystem hervorbringt und die es umgekehrt zugleich erzeugen.<sup>54</sup>

50 Vgl. Handke: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms, S. 25.

51 Johann Wolfgang von Goethe: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: J.W.G.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hg. v. Herbert von Einem u. Erich Trunz. Hamburg: Wegener 1960, S. 30–34, hier S. 32.

52 „Die Texte von Innerhofer, Wolgruber und Kappacher beruhen weitgehend auf eigenen Erfahrungen, die durchgehend aus der Innensicht erzählt werden. Dem diametral entgegengesetzt ist das Verfahren Elfriede Jelineks.“ Roland Innerhofer: Experiment Aufklärung. Arbeiter, Angestellte und Bauern in der österreichischen Literatur seit 1945. In: Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart. Hg. v. Iudita Balint u. Hans-Joachim Schott. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015 (= Konnex. Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur, Bd. 16), S. 183–204, hier S. 193.

53 Ebd., S. 197.

54 Ebd.

## Jelineks ‚Dreigroschenroman‘

Nicht nur im konzeptionellen Modell, auch im stilistischen Verfahren gibt es zwischen Jelineks *Liebhaberinnen* und Brecht frappierende Parallelen. Diese erschöpfen sich nicht im ‚kalten Blick‘ der 1920er Jahre, auf den Alexander von Bormann hingewiesen hat,<sup>55</sup> der ohne Zweifel ein grundlegender Zug der Jelinek'schen Literatur, auch der *Liebhaberinnen*, ist.<sup>56</sup> Bormann erwähnt en passant, ohne dies weiter auszuführen, dass der Witz der *Liebhaberinnen* an den der *Dreigroschenoper* erinnere<sup>57</sup> – naheliegender ist aufgrund der Gattung allerdings der Blick auf Brechts in unmittelbarer zeitlicher Nähe zum *Dreigroschenprozeß* entstandener *Dreigroschenroman*. Ludger Claßen fasst ein Hauptspezifikum der Romans folgendermaßen zusammen:

Für die Figuren im *Dreigroschenroman* besteht keinerlei Notwendigkeit, ihre Innerlichkeit der Ökonomie unterzuordnen. Ihre „Menschlichkeit“ ist von vorneherein nur Funktion der Ökonomie und kommt – im Gegensatz etwa zu den *Buddenbrooks* – als Wert ‚an sich‘, den es gegen die Geschäftswelt zu behaupten gilt, nicht vor. Die Besonderheit des *Dreigroschenromans* ist, daß selbst da, wo die Figuren die Ideale von Ehe, Liebe und Familie vertreten, dies immer als Phrase kenntlich ist; die Diskrepanz zwischen ökonomischem Kalkül und bürgerlichem Ideal ist Wortspiel, Ritual.<sup>58</sup>

Die besondere satirische Pointe des *Dreigroschenromans* besteht demnach also nicht in der Diskrepanz von geschönter Selbstdarstellung und wirklichem Verhal-

55 Alexander von Bormann: Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 56–74, hier S. 57f., weist auf die Bedeutung Brechts in Anschluss an Lethens *Verhaltenslehren der Kälte* hin und erwähnt en passant, ohne dies auszuführen, dass der Witz der *Liebhaberinnen* an den der *Dreigroschenoper* erinnere. Ein zentraler Referenztext des Romans ist ihm zufolge Döblins *Berlin Alexanderplatz*, aufgrund des Abschieds vom bürgerlichen Subjektkonzept, vgl. ebd., S. 65.

56 Die Metapher des kalten Blicks bei Jelinek wurde – in der Variante „Böser Blick“ zuerst betont von Rudolf Burger: Dein Böser Blick, Elfriede. In: Forum Wien, 20.5.1983, S. 48–51; Sigrid Löffler sprach dann von der „Kälte des diagnostischen Blicks“. Sigrid Löffler: Spezialistin für den Haß. In: *Die Zeit* 45 (4.11.1983), S. 83. Systematisch in Hinblick auf gendertheoretische Perspektiven: Christa Gürtler: Der Böse Blick der Elfriede Jelinek. Dürfen Frauen so schreiben? In: *Frauenbilder – Frauenrollen – Frauenforschung*. Hg. v. C.G., Brigitte Mazohl-Wallnig u.a. Wien/Salzburg: Geyer-Edition 1987 (= Veröffentlichungen des historischen Instituts der Universität Salzburg, Bd. 17), S. 50–62.

57 Bormann: Dialektik ohne Trost, S. 65.

58 Ludger Claßen: Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. Heinrich Mann. Bertolt Brecht. Martin Walser. F.C. Delius. München: Fink 1985 (= Literatur in der Gesellschaft. N.F., Bd. 10), S. 72.

ten, „weil die Personen nie Zweifel daran aufkommen lassen, daß idealistische Vorstellungen über die Liebe, das Geschäft, den Krieg, Abtreibung, Diebstahl usw. von ihnen nur z i t i e r t werden, ohne ernsthaft als Haltung verinnerlicht zu werden.“<sup>59</sup> So heißt es über Polly einmal: „Sie hatte einen ziemlichen Abscheu vor dem Stehlen; es war ihr seit frühester Kindheit an mit dem Stehlen zusammen anerzogen worden.“<sup>60</sup> Als sie unehelich schwanger wird und einen Abtreibungsarzt aufsucht, konfrontiert sie dieser mit folgender Rede:

„[W]as Sie von mir wollen ist ganz unmöglich, liebes Fräulein. [...] Alles Leben ist h e i l i g, ganz abgesehen davon, daß es polizeiliche Vorschriften gibt. Ein Arzt, der das machen würde, was Sie haben wollen, würde seine Praxis verlieren und außerdem ins Gefängnis wandern. [...]

Sie hätten ja wahrscheinlich nicht einmal das Geld für eine solche Operation. Außerdem würde es mein Gewissen gar nicht zulassen, daß ich mich zu so etwas hergebe. Kein Arzt kann für die lumpigen 10 oder 20 Pfund seine ganze Existenz aufs Spiel setzen. [...] Schließlich ist es ein unerlaubter Eingriff, und wenn man auch auf Narkose im Interesse der Patientin verzichtet, sind es immer noch 15 Pfund, die die Sache kostet, und zwar vorher [...] Das keimende Leben, mein liebes Fräulein, ist so heilig wie das sonstige Leben. Die Religion hat ihre schwer wiegenden Bedenken nicht umsonst. Samstag nachmittag habe ich Sprechstunde, aber überlegen sie noch einmal gründlich, ob sie diese s c h w e r e V e r a n t w o r t u n g auf sich nehmen wollen [...]. Und bringen Sie das Geld mit, sonst brauchen Sie gar nicht erst zu kommen.“<sup>61</sup>

Das Redeende und die durchgehende Erwähnung des Preises erweisen die vorherige Moralpredigt des Arztes nicht nur als scheinheilig, sondern mehr noch als Verkaufsargument, das den hohen Preis rechtfertigen soll. Ein solches zitierendes Verhältnis zu den geltenden Moral- und Sozialstandards im Interesse der Ökonomie pflegt genauso Jelineks ‚Liebhaberin‘ Brigitte, deren Partnerwahl unverhohlen vom Wunsch nach ökonomischem und sozialem Aufstieg bestimmt wird:

ich brauche dich, und ich liebe dich, sagt brigitte. [...] die liebe ist ein gefühl, daß einer den anderen braucht. ich brauche dich, sagt brigitte, damit ich nicht mehr in die fabrik gehen muß, denn die fabrik brauche ich eigentlich überhaupt nicht. was ich brauche, das bist du und deine nähe. ich liebe dich und ich brauche dich. (LI 26)

59 Ebd., S. 73; Herv. i.O.

60 Bertolt Brecht: Dreigroschenroman (=Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf u.a., Bd. 16: Prosa 1). Berlin/Weimar: Aufbau u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990, hier S. 72.

61 Ebd. S. 70f.; Herv. i.O.

ich liebe dich so sehr, sagt brigitte. [...] was meine liebe noch unterstützt: dein beruf, der eine zukunft hat. was meine liebe außerdem unterstützt: ich selber, die ich überhaupt nichts habe (LI 29f.).

Die besondere Komik des Textes besteht –wie im *Dreigroschenroman* – darin, die ‚Irrealität‘ der bürgerlichen Werte vorzuführen, indem immer wieder gezeigt wird, wie sie von ökonomischen Realitäten gelenkt werden. Der schon oft bemerkte Doppelsinn des Titels – Die Liebhaberinnen – inszeniert schon im Wort das Ineinander von Liebe und Ökonomie, das im Roman von Anfang an offen zutage liegt und eben nicht erst interpretativ vermittelt werden muss.<sup>62</sup>

Die satirische Destruktion des Liebesmythos<sup>63</sup> wird zudem von den Männerfiguren unterstützt, die erst gar nicht in die Verlegenheit eines verbalen ‚Hin und Her‘ zwischen ökonomischen Interessen und ‚reinen‘ Gefühlen geraten:

heinz spielt oft mit dem gedanken, jemand andren zu nehmen, der etwas zu bieten hat, wie etwa bargeld oder die räumlichkeiten für ein geeignetes geschäftslokal.  
brigitte hat einen körper zu bieten.  
außer brigittes körper werden zur gleichen zeit noch viele andre körper auf den markt geworfen. [...] brigitte hat brüste, schenkel, beine, hüften und eine möse.  
das haben andre auch, manchmal sogar von besserer qualität. [...]  
brigitte sagt zu heinz ich brauche doch einen menschen, der zu mir hält, der für mich da ist, dafür halte ich auch zu ihm und bin immer für ihn da.  
heinz sagt, daß er darauf scheißt.  
es ist schade, daß er brigitte so sehr haßt (LI 13).

Eine noch wichtigere Parallele zu Brechts *Dreigroschenroman* besteht im Einsatz der Erzählstimme. Brechts Erzähler verzichtet auf eine eigene Sprache und spricht ‚aus zweiter Hand‘, indem er den trivialisierenden Soziolekt der Figuren übernimmt – und damit über weite Strecken auch ihre Weltwahrnehmung. So berichtet er im ersten Kapitel: „Fräulein Peachum hieß in dem ganzen Viertel allgemein der ‚Pfersich‘. Sie hatte eine sehr hübsche Haut.“<sup>64</sup> Auf der folgenden Seite spricht

62 Die in Brechts *Dreigroschenroman* mit großer Insistenz verwendete Redewendung des ‚Aufblühens‘ taucht auch in den *Liebhaberinnen* auf. So heißt es bei Brecht: „Der Pfirsich blühte in diesen Tagen so richtig auf“ (ebd., S. 30) oder „Der Instrumentenladen blühte damals gerade mächtig auf“ (ebd. S. 26); in den *Liebhaberinnen*: „beide frauen blühen unter ihren neuen aufgaben auf. / beide frauen blühen unter ihren neuen aufgaben auf. / heinz blüht unter brigittes küche richtig auf“ (LII 194).

63 Vgl. hierzu Monika Szczepaniak: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M.: Peter Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1695), S. 148–158.

64 Brecht: *Dreigroschenroman*, S. 25

der Erzähler dann selbst penetrant vom „Pfersich“: „Es war übrigens nur selbstverständlich, daß der Pfirsich sich einige Mühe gab, gegen den dicken Mitchgins nett zu sein [...]. Man denke, nebenbei gesagt, nicht etwa, der Pfirsich wäre im Hinblick auf die (wie gesagt winzigen) Gefälligkeiten gegen Mitchgins oder irgend jemand anderen erzogen worden.“<sup>65</sup> Was der Erzähler „nebenbei“ sagt, fördert unter der Hand eine Gegenwahrheit zutage: Die ‚Selbstverständlichkeit‘ von Pollys Nettigkeit Mitchgins gegenüber entspringt dem Familieninteresse, die illegalen Geschäfte ihres Vaters nicht zu gefährden. Die Betonung des Erzählers, dass es sich bloß um „winzige[ ] Gefälligkeiten“ handele, entspricht nicht den Tatsachen, wie sein Hinweis auf die geschlossenen Schlafzimmervorhänge deutlich macht.<sup>66</sup> In der beiläufigen, oft nur nebenbei erfolgenden Erwähnung der realen Umstände kopiert der Erzähler das Verhalten der Figuren, die bürgerlichen Werte zum Schein zu verteidigen und gleichzeitig auszustellen, dass es sich hierbei nur um eine hohle Rhetorik handelt, hinter der handfeste Interessen stehen.<sup>67</sup>

Ähnlich verhält sich Jelineks Erzähler – und auch schon die Autorinnenstimme im „vorwort“. Ein Satz wie „oft heiraten diese Frauen oder gehen sonstwie zugrunde“ (LI 6) zerstört die Idylle in demselben Atemzug, in dem er sie aufruft. Im trivialisierenden Tonfall bleibend, wird gleichwohl, wie nebenbei und ohne Absatz, eine dem trivialen Schema gegenläufige, unschöne Wahrheit artikuliert. Wie bei Brecht ‚objektiviert‘ Jelineks Erzähler die materielle Wirklichkeitseinstellung des Romanpersonals und verabsolutiert sie dadurch: „vorläufig hat b. noch nichts als ihren namen, im lauf der geschichte wird brigitte den namen von heinz bekommen, das ist wichtiger als geld und besitz, das kann geld und besitz herbeischaffen“ (LI 9). Das für den Liebesdiskurs typische Dementi der Relevanz von Geld und Besitz („das ist viel wichtiger als geld und besitz“) kehrt der Erzähler innerhalb eines Satzes um und restituiert dadurch deren Zentralität: „das kann geld und besitz herbeischaffen“. Über weite Strecken ist es unentscheidbar, ob eine Figurenperspektive referiert wird oder der Erzähler pseudoobjektiv selbst urteilt, wie im obigen Zitat die Taxierung des Marktwerts von Brigittes Körper oder die Bemerkung, dass es „schade“ sei, „daß er brigitte so sehr haßt“.

Wie in Brechts Roman ist die restringierte Sprache mit ihren penetranten Wiederholungen und Klischees in vielerlei Hinsicht eine kongeniale formale Spiegelung der inhaltlich behaupteten Macht der sozialen Rollen, wobei die Sprache der *Liebhaberinnen* gegenüber dem *Dreigroschenroman* noch viel reduzierter und schablonenhafter ist. Sie reproduziert nicht einfach die Sprache des Trivialromans,

65 Ebd., S. 26. Weitere Stellen passim.

66 Vgl. ebd, S. 25.

67 Ausführlicher dazu: Uta Degner: Heteronomie als *posture*. Brechts provokative Autorschaft. In: Poetologien des Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit. Hg. v. Clemens Peck u. Norbert Christian Wolf. Paderborn: Fink 2017, S. 69–87.

sondern dezimiert das Vokabular und die Ausdrucksformen zu einer künstlich wirkenden „Kindersprache“. Gerade diese Kunstsprache aber könne die Künstlichkeit der Realität herausarbeiten, so Jelinek in einem Gespräch mit Josef-Hermann Sauter:

[I]ch meine überhaupt, daß durch diese Künstlichkeit der Sprache, die manchmal fast eine Kindersprache ist oder wie eine Sprache in Kinderbüchern ist, sich die Wirkung steigert. Ein simpler Naturalismus ist nicht imstande, alle Aspekte der Wirklichkeit so abzubilden, daß sie als veränderbar erkannt werden kann, sondern liefert vielleicht ein plattes Abziehbild. Die wirkenden Strukturen in unserem kapitalistischen System sind relativ einfach zu erklären. Das Prinzip der Ausbeutung und so weiter. Das sind einfache Strukturen.<sup>68</sup>

So erzählt diese Sprachform aufmerksamen Leser\*innen viel über die in engen Schemata befangenen Handlungsmöglichkeiten und Denkweisen der Figuren: „Die immer wieder eingesetzten Stereotypen betonen die serielle Mechanik des individuellen Verhaltens. Anstatt sie zu beschreiben, bildet sie der Text in seiner Sprachform ab.“<sup>69</sup> Paula, die das Kriterium Liebe höher ansetzt als ihr materielles Fortkommen, muss in dieser vollständig durchmaterialisierten Welt naturgemäß scheitern. Sie hat zunächst eine Sehnsucht nach einem besseren Leben, das sie als ein „schönes“ klassifiziert:

es ist so schön, sich in ein kaffeehaus zu setzen.

es ist so, als ob man für etwas schönes auf die welt gekommen wäre. dabei ist man für etwas unschönes auf die welt gekommen: für ein falsches leben, das hausarbeiten heißt, und das an einem klebenbleibt, wenn man irrtümlich hineinflößt (LI 31f.).

Paula scheint Ambitionen zu haben, aus dem Status quo auszubrechen. Aber auch ihr gelingt es nicht, dem schablonenhaften Denken zu entkommen. Das unpersonliche „man“ offenbart ihre Wahrnehmungs- und Beurteilungskriterien implizit als schematisch, sie ist nicht in der Lage, die soziale Bedingtheit ihrer Lage zu erkennen. In der Begegnung mit dem „schönen“ Erich lässt sie sich fatalerweise von dem Schein des Schönen blenden und achtet nicht auf die sonstigen Charakterzüge des Holzfällers, die ihr ein ‚schöneres‘ Leben gerade verunmöglichen werden:

68 Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: Weimarer Beiträge 27 (1981), H. 6, S. 99–128; Interview mit Elfriede Jelinek: S. 109–117, hier S. 112 u. 114.

69 Innerhofer: Experiment Aufklärung, S. 194.

wichtig ist nur, daß die liebe endlich gekommen ist, und daß sie nicht zu einem häßlichen, abgearbeiteten, versoffenen, ausgemergelten, ordinären, gemeinen holzarbeiter und ihr, sondern zu einem schönen, abgearbeiteten, versoffenen, stämmigen, ordinären, gemeinen holzarbeiter und ihr gekommen ist (LI 47).

Die Komik dieser und anderer Stellen besteht darin, dass sich der Erzähler in die Figurenwahrnehmung einschaltet und diese vervollständigt. Während Paula nur Augen für die Schönheit hat, komplementiert die Erzählstimme das Bild von Erich. Mehrmals machen explizite Kommentare deutlich, dass nicht Paula allein für dieses Verkennen verantwortlich ist, sondern dass sie Opfer einer Erziehung ist, welche der proletarischen Frau eben nur die „leideform“ zuerkennt:

Paula hat niemals gelernt, selber auszuwählen und zu bestimmen. Paula erlebt alles in der leideform, nicht in der tätigkeitsform. Das äußerste, was Paula erlebt, ist, daß sie einmal nein sagen kann. man sollte aber nicht zu oft nein sagen, weil man sonst einmal zuviel nein gesagt hat (LI 36).

Das hier wieder auftauchende „man“ zeigt den unumschränkten Geltungsanspruch der Normen und Verhaltensmaßregeln, die Paula statt einem selbständigen Denken anerzogen wurden und die sie so sehr verinnerlicht hat, dass sie nicht mehr zu revidieren sind: „die arbeit, selbst wenn man sie gern macht, erleidet man. paula hat, trotz aller liebe zur schneiderei, gelernt, daß die arbeit etwas lästiges ist, das die liebe nur abhält, nicht sie herbringt“ (LI 38).

Der behaupteten Einmaligkeit („erich und paula gibt es nur einmal unter tausenden, vielleicht sogar unter millionen!“; LI 47) der Person widerspricht der Roman durch die typisierte Darstellung. Der gesellschaftliche *Circulus vitiosus* – „geburt und einsteigen und geheiratet werden und wieder aussteigen und die tochter kriegen, die hausfrau oder verkäuferin, meist hausfrau, tochter steigt ein, mutter kratzt ab, tochter wird geheiratet, steigt aus, springt ab vom trittbrett, kriegt selber die nächste tochter“ – dieser „natürliche[] kreislauf“ (LI 16) spiegelt sich in den gehäuften Wiederholungen und Parallelismen, nicht zuletzt in den wörtlichen Wiederaufnahmen des „vorwort[s]“ (LI 5) im „NACHWORT“ (LI 203).

## Die Kunst des Trivialen

Indem der Roman vorführt, wie mit demselben, ja noch restringierteren Sprachmaterial des Trivialromans eine Darstellung möglich ist, deren Aussagegehalt von dessen konventionellen Inhalten zur Gänze abweicht, rehabilitiert er die triviale Form gegenüber ihrem Inhalt. – Diese beiden Ebenen der Darstellung zu unterscheiden, war ja gerade die Quintessenz der Realismuskritik. Statt um eine



„Parodie auf das Genre des Trivialromans“<sup>70</sup> handelt es sich bei den *Liebhaberinnen* vielmehr um ein Experimentieren mit der *Form* des Trivialromans. Wie der Erzähler mit seiner ‚Doppelrede‘ zeigt, ist die Form vom Inhalt grundsätzlich unabhängig: Die triviale Form bedingt nicht automatisch auch pauschalisierende Urteile. Das „Trivialschema“<sup>71</sup> des Groschenromans konstituiert sich, so wäre daraus abzuleiten, nicht allein durch seine sprachliche Form – sondern durch die typischen Inhalte: die inhärenten ideologischen Wertungen, Ge- und Verbote: „paula soll nicht über ihren eigensinnigen kleinen kopf hinauswollen, *tadelt* der fortsetzungsroman“ (LI 193; Herv. U.D.). Wie die Ergänzung wenig später offenlegt, ist der „fortsetzungsroman“ in dieser Hinsicht nur Sprachrohr der Dorfgemeinschaft – und beide verstärken sich gegenseitig: „das dorf und der fortsetzungsroman sagen, daß die frau den herd zu hause behüten muß“ (LI 193). Wie Jelineks Handhabung des trivialen Sprachcodes zeigt, ist die Form per se ‚unschuldig‘ – erst der Inhalt entscheidet über Trivialität oder Nichttrivialität. Um dies zu verdeutlichen, hat Jelinek in ihren Roman auch einige Beispiele von Klassikkitsch<sup>72</sup> eingebaut: Schon die ersten Zeilen des „vorworts“ überblenden das „schöne“ Bild mit Goethes *Mignon-Lied*<sup>73</sup> und machen damit sichtbar, dass es keine *essentielle* Differenz zwischen ‚hohen‘ und ‚niedereren‘ Sprachformen gibt. Weitere Klassik-Best-ofs kommen aus Schillers Ballade *Die Bürgschaft*,<sup>74</sup> die bereits Brecht parodiert hat:<sup>75</sup> „wer weiß, ob erich überhaupt der vatta ist, entgegnet finster die wütende frau“ (LI 167), und aus Goethes *Wanderers Nachtlied*:<sup>76</sup> „bald werden wir vier sein, nicht nur drei! [...] und bald werden wir eine eigene wohnung oder ein eige-

70 Renata Cornejo: Die Liebhaberinnen. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 85–89, hier S. 85.

71 Peter Matejka, Hans Trummer: Der kleine Mirko. Ein Mami-Roman. Wien/München: Jugend & Volk 1972 (= edition literaturproduzenten), o.S.

72 Zur Relevanz der Kitschthematik bei Jelinek (am Beispiel *Burgtheater*): Norbert Christian Wolf: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*. In: Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs. Hg. v. Kathrin Ackermann u. Christopher Laferl. Bielefeld: transcript 2016 (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 60), S. 65–97.

73 Vgl. Anm. 8.

74 „Was wolltest du mit dem Dolche, sprich! / Entgegnet ihm finster der Wütherich.“ Friedrich Schiller: Die Bürgschaft. In: F.S.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799. Hg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner. Weimar: Böhlau 1943, S. 421–425, hier S. 421.

75 Bertolt Brecht: Über Schillers Gedicht „Die Bürgschaft“. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf u.a. Bd. 11: Gedichte 1. Berlin/Weimar: Aufbau u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 271f.

76 Johann Wolfgang von Goethe: Wanderers Nachtlied. In: J.W.G.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1.: Gedichte und Epen 1. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg: Wegener 1962, S. 142: „Warte nur, balde / Ruhest du auch.“

nes häuschen besitzen, warte nur balde!“ (LI 169f.)<sup>77</sup> Das Gemeinsame der drei Klassikevergreens besteht darin, dass sie Idealvorstellungen von selbstloser Freundschaft und schöner Natur transportieren, die nicht minder ‚trivial‘ und ‚unrealistisch‘ sind als diejenigen, mit denen Paula und Brigitte in ihrem Alltag umgehen.<sup>78</sup> Nicht so sehr das Genre des Trivialromans trifft daher der kritische Spott von Jelineks *Die Liebhaberinnen*, sondern die auf allen sozialen Ebenen anzutreffenden „trivialmüten“,<sup>79</sup> Normen und Pauschalisierungen – auch im „Verblendungszusammenhang des Höheren“,<sup>80</sup> welcher sich in der Abgrenzung vom Trivialen davon frei zu sein wähnt und es doch nicht ist. Gegenüber der Sprache des Trivialromans hat Jelinek keinerlei Berührungängste, ganz im Gegenteil kann sie diese produktiv nutzen.

Bei allem Akzent auf die unbeschränkt geltende Macht der dargestellten Verhältnisse arbeitet der Roman in der Auseinandersetzung mit dem trivialen Sprachmaterial heraus, wie diese Macht sich reproduziert: nämlich durch die sprachliche Wiederholung der Ge- und Verbote. Die Wiederholungsstrukturen haben daher nicht nur den Sinn, die Parallelität der ‚Versuchsanordnung‘<sup>81</sup> Paula – Brigitte formal zu spiegeln und die Typenhaftigkeit der Figuren zu veranschaulichen. Eine Äußerung wie „doppelt hält besser. / doppelt hält besser“ (LI 107) verändert durch die Wiederholung den Ausdruck des Satzes. Anstatt nur eine normale Aussagefunktion zu besitzen, erlangen die Sätze Kommandocharakter. Sie exponieren den Programmierungseffekt der in ihnen enthaltenen Aussagen, die in einem Verfahren der wiederholenden Eintrichterung verinnerlicht werden und jegliche Gegenrede unterbinden. Ihr Erfolg zeigt sich gleich im Anschluss des Zitats: „gleich ist brigitte still [...]. brigitte schweigt, um ihr glück nicht zu gefährden“ (LI 107).

77 Vgl. Lea Müller-Dannhausen: Für und wider die Tradition. Intertextualität und Intermedialität in der frühen Prosa Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung, 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Hg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse, Kontexte, Impulse, Bd. 2), S. 187–201, hier S. 198f.

78 Lea Müller-Dannhausen suggeriert die Funktion einer positiven, gleichwohl unerreichbaren, weil historisch vergangenen Utopie: „Der semantische Mehrwert entsteht in beiden Fällen aus der Diskrepanz zwischen der Wirklichkeit und den implizit dagegegehaltenen Idealen, die angesichts dieser Wirklichkeit wirken wie aus einer längst vergangenen Zeit – wie der Entstehungszeit der Referenzobjekte.“ Für solch eine ‚nostalgische‘ Lesart gibt es aber weder im Roman noch in anderen Texten Jelineks einen Beleg. Müller-Dannhausen: Für und wider die Tradition, S. 199.

79 Elfriede Jelinek: Die endlose Unschuldigkeit. In: Trivialmythen. Hg. v. Renate Matthaei. Frankfurt a.M.: März 1970, S. 40–66, hier S. 40.

80 Lutz Holzinger: Zur Ökonomie von Matejka/Trummers MAMI-Roman. In: Der kleine Mirko. Hg. v. Peter Matejka u. Hans Trummer, S. 57–60, S. 57.

81 Vgl. Innerhofer: Experiment Aufklärung, S. 196.

## Anagnorisis des „wir“

Das generative Prinzip der gesellschaftlichen Reproduktion der sozialen Regeln ist im Roman symbolisiert durch „die dorf-gemeinschaft“, die als richtende Kontrollinstanz fungiert: „die augen des dorfes ruhen auf paula wie sie auch auf allen andren ruhen, deren leben geordnet und abgegrenzt ist. die augen des dorfes passen auf, daß keine dieser grenzen überschritten wird“ (LI 192). In dieser Funktion steht das Dorf explizit Pars pro Toto für eine größere Gemeinschaft: „die dorf-gemeinschaft ist mit der öffentlichkeit identisch“ (LI 153). Hier nun bekommt das ‚Wir‘ der Erzählinstanz seinen Sinn: Die Erzählstimme ist nämlich ihrerseits Teil der Öffentlichkeit, zu der auch „die grosse lesergemeinde“<sup>82</sup> zählt, wie sie schon im Vorgängerroman *Michael* (1972) zu Beginn angesprochen wurde.<sup>83</sup> Es ist daher nur folgerichtig, dass der Roman die Leser\*innen wiederholt direkt anspricht – und auch graphisch exponiert. Nur die Leser\*innenanrede folgt der normalen Großschreibung, sie fällt damit umso mehr ins Auge: „für Ihr geld können Sie hier nicht auch noch naturschilderungen erwarten! wir sind doch nicht im kino“ (LI 135).

Liest man die Äußerung „da wir das schicksal brigittes in der hand halten, können wir es auch an jeder beliebigen stelle wieder abreißen“ (LI 137) nicht als meta-fiktionalen Kommentar über die Konstruiertheit der Geschichte, sondern als Anmerkung über die gesellschaftsbildende Macht der Öffentlichkeit, im größeren oder kleineren Rahmen, bekommt er eine Pointe, welche die marxistische Tendenz der Darstellung transzendiert: Wie die Erzählstimme den gesamten Roman hindurch praktisch vorführt, indem sie die zirkulierenden Urteile zum Teil einfach teilt, zum Teil aber auch durch Klartext widerlegt, liegt die Entscheidung, welche Gebote und Urteile affirmierend geteilt werden und welchen widersprochen wird, jeweils in der individuellen Verfügungsgewalt der Sprecher\*innen – zumal im Falle der präsupponierten Leserschaft des Romans, deren Reflexionspotential durch eine gegenüber den dargestellten Arbeiterinnen privilegiere soziale Position womöglich größer sein mag.

Wenn das letzte Kapitel vor dem ‚Nachwort‘ mit einem „wir“ beginnt, wird genau diese partizipative Dimension angesprochen, zumal die Überschrift „wie paula sich hinreißen läßt“ (LI 197) die Rede vom „abreißen“ (LI 137) modifizierend wieder aufnimmt: „wir wissen nicht, was damals in paulas kopf vorgegangen

82 Elfriede Jelinek: *Michael*. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004 [1972], S. 7.

83 Die unterstellte Differenz von „solche[n] die zuschauen“ und der „grosse[n] Lesergemeinde“ (ebd.) erweist sich schon dort als Scheindifferenz. Auch das „wir“ ist in *Michael* vorgebildet, vgl. ebd., S. 116: „WIR FRAUEN vor dem tv schirm sind eine stumme verschworene gemeinschaft.“ Herv. i.O.

ist, als sie auf die schiefe bahn kam“ (LI 197), so lautet der erste Satz, der wenig später ähnlich wiederholt wird. „wir wissen nicht, was zu diesem zeitpunkt im kopf paulas [...] vorgegangen ist“ (LI 198). Zwar heißt es kurz darauf: „das dorf möchte es gerne wissen“ (LI 197), dieser Wunsch erweist sich aber bereits auf der folgenden Seite als unaufrichtig, denn es hätte durchaus die Möglichkeit gegeben, diesen Wissensdurst zu stillen: „ich habe es doch nur für die kinder und für den erich gemacht, mag paula gesagt haben, es hat ihr aber keiner zugehört“ (LI 198). Die fragenden Mutmaßungen der Dorfgemeinschaft richten sich also nicht wirklich darauf, Paulas Beweggründe zu erfahren, sie sind nur ein Vorwand zu ihrer öffentlichen Verurteilung:

es ist eine tatsache, daß paula eine ungeheure schweineerei gemacht hat. diese schweineerei brachte das ende aller geborgenheit mit sich, womit erwiesen war, daß geborgenheit durch geld nicht käuflich sein kann. nur durch geduld und ausdauer kann man sich die geborgenheit verdienen. obwohl paula seit vielen jahren geduldig und ausdauernd liebt, hat sie noch keine geborgenheit bekommen (LI 197).

Auch hier verfährt Jelineks Erzählstimme nach dem von Brechts *Dreigroschenroman* vorgebildeten Modell: Sie wiederholt vorderhand den Meinungskonsens der Dorfgemeinschaft, um diesen dann im letzten Satz zu widerlegen.

Die Richtigkeit von Paulas Begründung wird wenig später vom Erzähler bestätigt: „paula hat es für ihre familie gemacht“ (LI 198). Ihre naive, aber rührend aufrichtige Art und ihre echte Liebe zu ihrem Mann betont der Erzähler auch in kurzen Informationen zu ihrer Prostituiierung: „ich liebe meinen mann, sagt paula zu diesem manne und zum nächsten und zum übernächsten. und schenkst du mir ein bißchen geld?“ (LI 199), wie er auch im Laufe der Geschichte immer wieder deutlich gemacht hat, dass Paula, im Gegensatz zur durch und durch berechnenden, nur auf ihren Vorteil bedachten Brigitte, selbstlos und hilfsbereit ist.<sup>84</sup> Doch gerade aufgrund ihrer schutzlosen Naivität ist sie ein leichtes Opfer: Schon vor ihrer Prostituiierung trifft sie nicht nur die Aggression Erichs,<sup>85</sup> sondern wegen ihrer unehelichen Schwangerschaft zudem die gewalttätige Verachtung des Dorfes:

84 Vgl. LI 75: „die mutta vom erich wundert sich, weil es nicht üblich ist, wenn man etwas hat, daß man davon auch nur ein stückchen freiwillig hergibt, das hat es bisher noch nie gegeben“ (LI 75); „kann ich dir beim futtertragen helfen, fragt paula“ (LI 77); „sie tut es nicht mehr für sich persönlich, sie tut es für das kommende babyleben, das da kommen soll, und das wichtiger ist als sie“ (LI 133). Zum Hass, der in Paula wächst, heißt es einschränkend: „diese gefühle sind nicht von selber in sie hineingekommen, da haben einige schwer dran arbeiten müssen“ (LI 136).

85 Vgl. LI 134: Erich „haut [...] wie ein irrer um sich [...] in letzter zeit trifft er oft die paula, was ihm eine gewisse befriedigung verschafft.“

oft treffen im dorf, wenn paula sich, im schutz eines weiten wetterflecks, ansonsten aber ungeschützt, zum einkaufen begibt, kleine steinchen ihren hinterkopf, ihren arsch, ihren bauch, ihre waden oder die einkaufstasche, schlimmstenfalls die einkaufstasche und darin die flasche zum zurücktragen, die dabei kaputtgeht (LI 142).

Auch hier verharmlost die Erzählstimme die Situation vorderhand und macht die Verharmlosung zugleich sichtbar: Denn so „klein[ ]“ können die „steinchen“ nicht sein, wenn sie es schaffen, Glasflaschen in Einkaufstaschen kaputtzuschmeißen.

Wenn es am Ende des Romans heißt: „aus zeitmangel können wir paula hier nicht mehr persönlich zu wort kommen lassen“ (LI 198), wiederholt die Erzählstimme zynisch die Haltung der Dorfbewohner, Interesse nur zu heucheln – und unterstellt eine solche Haltung auch den Leser\*innen, an die diese Information ja gerichtet ist. Darin besteht vielleicht der provokanteste Aspekt des Romans, der radikalisiert auch in *Lust* zum Zuge kommen wird: Die Wir-Perspektive belässt die Leser\*innen nämlich nicht in bequemer Unbeteiligtheit. Der Roman involviert sie – uns – in die Verantwortung Paula gegenüber: „es ist unsre paula“ (LI 147). Sie steht ja infolge der ‚realistischen‘ Anlage der Poetik als „beispiel“ (LI 15) für jene „leute[ ], die niemals das interesse von irgendjemand andrem erweckt haben“ (LI 129). Hier liegt das anagnorische Zentrum des ‚Realismus‘ der *Liebhaberinnen*: Nachdem die Leser\*innen den Roman hindurch den mitleidslosen Blick der Erzählstimme mitvollzogen haben, hält ihnen diese den Spiegel vor: Denn wie der Erzähler<sup>86</sup> „das schicksal brigittes in der hand [hält]“ (LI 137) und dieses nach Gutdünken ‚abreißt‘, so halten auch die Leser\*innen tagtäglich in ihrem Alltag durch den Umgang mit anderen Menschen deren Schicksal ein Stück weit mit in der Hand. Kurz vor dem Ende nimmt die Erzählstimme die Formulierung „unsere paula“ (LI 205) noch einmal auf. Sie verweigert Paula auch am Ende jede Solidarität, indem er wider besseren Wissens abschließend resümiert: „paula ist nicht die allerbeste frau“. Nach ihrem „zerbrechen“ (LI 202) verabschiedet sie sich zynisch von ihr: „plaudern mag sie nicht mehr. [...] / auf wiedersehen, und gute fahrt, paula“ (LI 205). Damit macht sie sich selbst zum ‚Beispiel‘ für das gesellschaftliche Miteinander in einer Öffentlichkeit, der es mehr um Bestätigung ihrer Klischees geht als um ein echtes Verstehen. Das Trivialschema erweist sich noch einmal als kongeniale Form für die Darstellung auch dieses Inhalts: Denn die simplifizierende Typisierung der Figuren entspricht nicht deren realer Existenz – sie ist selbst schon Ergebnis einer Sichtweise auf sie, die es sich einfach macht, sie mit Pauschalurteilen abzufertigen: „brigittes weiteres schicksal ist eigentlich beendet und müßte hier nicht mehr erwähnt werden. der grund, warum wir es trotzdem erwähnen, ist, daß es einfach zu beschreiben ist“ (LI 148). Die Leser\*innen werden also

86 In der auktorialen Verfügungsgewalt der Erzählstimme zeigt sich ihre Figuration als Autorpersona, die in Jelineks Texten immer mehr Gewicht bekommen wird.

in eine strukturell analoge Position gezwungen, wie sie in der fiktionalen Welt als sozial diskriminierende Technik der Beschämung und Ausgrenzung praktiziert wird: Im rezipierenden Nachvollzug des Erzählerdiskurses<sup>87</sup> werden sie perspektivisch zu Mitläufern und partizipieren intuitiv an den schamlosen Abwertungsspielen des Romans. Während sich Rezipient\*innen von Romanen gemeinhin entweder in einer neutralen Sphäre der Nichtbeteiligung oder in einer Position der mitfühlenden besten Menschen wiederfinden, werden sie von Jelineks Erzählstimme dazu verleitet, die respektlose Verhöhnung der Romanfiguren zu affirmieren und gutzuheißen. Noch das Erzähltempus trägt dazu bei: Die Unmittelbarkeit des Präsens lässt für Distanzierung keinen Platz und verleiht den impliziten und expliziten (Ab-)Wertungen der Erzählerstimme noch mehr Evidenzkraft und gegenwärtige Geltung, als es im erzählerischen Präteritum der Fall wäre.

Der Wirklichkeitssinn des Romans, wie er hier verstanden wird, ist damit weit weniger ‚trivial‘ als es zunächst den Anschein hat. *Die Liebhaberinnen* beschreiben nicht allein, was jeder weiß: die kapitalistische Zurichtung der Welt. Das Augenmerk des Romans richtet sich zusätzlich sehr präzise auf den zwischenmenschlichen Umgang, gerade im privatesten Bereich: Dies betrifft die dargestellte Welt der Arbeiterinnen, aber durch die performative Adressierung der Leser\*innen im Rahmen von Vor- und Nachwort und durch die erste Person Plural auch das zwischenmenschliche Verhältnis. Die Verweigerung von Anteilnahme und emotionaler Unterstützung auf allen Ebenen und noch in den intimsten Beziehungen befördert einen gesamtgesellschaftlichen Hass, der zum bestimmenden sozialen Modus wird und in dem die zirkulierenden Geltungsnormen ihre ungehinderte Macht entfalten.

Wie leicht dieses Muster zu durchbrechen wäre, führt der Roman im selben Atemzug mit seiner negativen Diagnose vor: in seiner eigenen abweichenden Sprechpraxis. Hier nun erweist sich die oben von der Autorin angesprochene ‚Veränderbarkeit‘ der Wirklichkeit, und in diesem Punkt rückt Jelinek in überraschende Nähe zu Handkes frühen Stücken *Kaspar* und *Das Mündel will Vormund sein*, die ebenfalls die Vermittlung gesellschaftlicher Normen durch wiederholende Aneignung vorführen, seien sie sprachlich (*Kaspar*) oder gestisch (*Mündel*). Während die Befreiung in Handkes Stücken am Ende durch die Auflehnung der Hauptfigur erfolgt, fehlt ein solches positives Beispiel auf der Handlungsebene des Jelinek’schen Romans. Seine Form selbst allerdings kann man als Verweigerung

87 Dass diese Erzähler-Autor-Persona nicht automatisch von der impliziten Autorinstanz unterschieden wird und dadurch eine Fehllektüre entsteht, die diesen exponierten Zynismus als den der Autorin versteht, belegen viele kritische Rezensionen des Romans. Vgl. Heinrich Vormweg: Liebe inbegriffen. Elfriede Jelineks Roman „Liebhaberinnen“. In: Süddeutsche Zeitung, 26./27.5.1976, der „einen prinzipiellen Einwand“ formuliert: „Elfriede Jelinek hält sich aus ihrer Geschichte auf eine Art heraus, die nur den Schluß zuläßt, daß sie als die Autorin jedenfalls über ihr steht, der Text „belege[] [...] ein nicht hinreichend reflektiertes Überlegenheitsgefühl“.

von Normierungsansprüchen verstehen. Dies gilt zunächst einmal für den Jelinek-spezifischen Umgang mit Sprache. Anstatt die Sprache auf den Transport eigener ideologischer Botschaften auszurichten, wird sie in vielfältige rhetorische Spielereien eingebunden und macht in österreichischer Avantgardetradition<sup>88</sup> immer wieder auf sich selbst, auf ihre Konstruktions-, aber auch Destruktionskraft aufmerksam. Die Aufmerksamkeit auf die Sprache selbst erfolgt etwa durch formale Hervorhebung einzelner Wörter in Versalien (in Brechts *Dreigroschenroman* durch Kursivierung),<sup>89</sup> so bereits im ersten Satz: „kennen sie dieses SCHÖNE land“ (LI 5),<sup>90</sup> durch Wiederholungen dort, wo sie nicht am Platz sind, wie etwa „kreisstädtenkreisstädten“ (LI 49), Darstellung mündlichen Sprechens im Schriftbild, wie beispielsweise „die mutta“ (LI 49; 96 und passim) oder auch „der vati“ und „mutti“ (LI 41). Besonders dominant ist die Unterminierung durch Sprachkomik: so durch Reimwitz wie „was sie errafft und erschafft haben“ (LI 129), durch vorderhand unpassendes Vokabular: „die leiche von brigittes mutter liegt auf dem sofa und liest in der fürsterhäuserzeitung“ (LI 129), durch die Metaphorisierung von Redewendungen, hier in Kombination mit Personifikation: „der krebs hat auch schon etwas schöneres gesehen als diesen ruinierten unterleib“ (LI 97), durch die Reproduktion von Kolloquialstil – hier kombiniert mit dem ebenfalls typischen Spiel mit dem Doppelsinn von Wörtern: „heinz wird einmal anschaffen, brigittie bekommt angeschafft“ (LI 11) – man könnte diese Liste noch verlängern. Die aus solcher Sprachphantasie resultierende Komik legt auf performativer Ebene einen Individualismus an den Tag, welcher der inhaltlich dargestellten gesellschaftlichen Gleichschaltung entgegensteht. Dies gilt zugleich für die Gesamtanlage des Textes, der von beiden im Realismusstreit opponierenden Parteien Elemente und Verfahren übernimmt, ohne sich freilich ganz mit ihnen gemein zu machen: Mit Handke teilt Jelinek die Vorbehalte gegenüber einem ‚realistischen Stil‘ im Sinne des 19. Jahrhunderts und die formale Ambition auf eine innovative literarische Individualität – diese generiert sich bei ihr allerdings nicht im Elfenbeinturm, sondern im Gegenteil in der Auseinandersetzung mit den am heteronomen Gegenpol zirkulierenden Formen.<sup>91</sup> Diese Aufgeschlossenheit für ‚triviale‘ Formen hängt mit

88 Jelinek weist immer wieder darauf hin, wie wichtig für sie die Wiener Gruppe war. Vgl. Donna Hoffmeister: *Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber*. In: *Modern Austrian Literature* 20 (1987), H. 2, S. 97–130; Interview mit Elfriede Jelinek: S. 107–117, hier S. 107; Sauter: *Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang*, S. 111; Friedl, Peseckas: *Elfriede Jelinek*, hier S. 32.

89 Vgl. hierzu Degner: *Heteronomie als posture*.

90 Vgl. auch LI 19, 20, 21, 38, 48, 49 u. passim.

91 Vgl. die Differenzierung Allyson Fiddlers gegen Sigrid Schmid-Bortenschlagers Aussage, Jelineks „poetisches Programm“ sei die Aufhebung der Trennung zwischen Trivilliteratur und hoher Literatur“ (Sigrid Schmid-Bortenschlager: *Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur: wir sind lockvögel baby!* und andere frühe Prosa. In: *Gegen den schönen Schein*. Hg. v. Christa Gürtler, S. 30–43,

dem Modell von Realismus zusammen, das beispielsweise von Michael Scharang vertreten wird und mit einer nachdrücklichen Polemik gegen die ‚hohe‘ Kunst einhergeht: „Die ‚großen Worte‘ der ‚schönen Literatur‘ werden im Namen eines Neuen Realismus entzaubert und sarkastisch demontiert.“<sup>92</sup> So sehr Jelinek an dieser Polemik partizipiert, zieht sie nicht die Konsequenz, auf avancierte Erzählverfahren zu verzichten. So sehr sie Sprache in den Dienst der Wirklichkeitsdarstellung stellt, schlägt sich doch ein Ethos individueller Unverfügbarkeit in der Form ihrer Texte nieder und hält sie zu beiden antagonistischen Positionen im literarischen Feld Distanz. In der vermeintlichen Alternative *low* oder *high* realisiert sich ihr Realismus als *low* und *high* zugleich.

---

hier S. 32): „It is true, Jelinek does incorporate devices which are more normally associated with ‚trivial‘ forms into her writing. I would contend, [...] that ultimately this fusing of modes does not dismantle, as it were, the *social* distinction of ‚high‘ and ‚low‘: the incorporation of trivial structures does not render Jelinek’s book easier to read, neither do they assure the author a ‚popular‘ reception.“ Allyson Fiddler: *There Goes That Word Again, or: Elfriede Jelinek and Postmodernism*. In: Elfriede Jelinek. *Framed by language*. Hg. v. Jorun B. Johns u. Katherine Arens. Riverside, CA: Ariadne Press 1994, S. 129–149, hier S. 136.

92 Innerhofer: *Experiment Aufklärung*, S. 187.





### 3. DIE AUSGESPERRTEN: ANAGNORISIS DES SOZIALEN UNMÖGLICHKEITSSINNS

*Die Ausgesperrten* als literarische Sozioanalyse

Jelineks Roman *Die Ausgesperrten* von 1980 gilt als ihr ‚realistischster‘ Roman, auch dem traditionellen Verständnis nach. Er erscheint am Ende eines Jahrzehnts, das literarisch bestimmt war vom Siegeszug der Neuen Subjektivität.<sup>1</sup> In Handkes 1976 erschienener Erzählung *Die linkshändige Frau* empfiehlt ein Frankfurter Verleger nicht von ungefähr einem nicht mehr produktiven, aber vom Verlag weiterhin subventionierten Autor, „wenigstens seine Autobiographie zu verfassen – Erfahrungsberichte sind sehr gefragt“.<sup>2</sup> Die von Handke in seinen programmatischen Essays schon Ende der 1960er Jahre artikuliert *subjektive* Wirklichkeitserfahrung setzt sich in den 1970er Jahren in seinen eigenen (auto-)biographischen Erzählungen *Der kurze Brief zum langen Abschied* und *Wunschloses Unglück* (beide 1972) mehr und mehr durch und inauguriert eine „Tendenzwende“.<sup>3</sup> Um 1975 kommt es zu einer besonderen Publikationsdichte dezidiert autobiographisch angelegter Texte wie Max Frischs *Montauk* (1975), Thomas Bernhards *Die Ursache. Eine Andeutung* (1975; bis 1982 folgen noch vier weitere Teile), Verena Stefans *Häutungen* (1975), Karin Strucks *Klassenliebe* (1975) oder Christa Wolfs *Kindheitsmuster* (1976). Aber auch jenseits des Autobiographischen steht die „Erfahrungsfähigkeit“<sup>4</sup> erzählerischer Texte im Vordergrund: „Das Gebären, das Kindsein, das Lieben, die Krankheit und der Tod – ‚existentielle‘ Themen dringen gegenüber den politisch-sozialen vor, in den unterschiedlichsten literarischen Formen und Schichten.“<sup>5</sup>

Dass Jelinek in den *Ausgesperrten* das Romangeschehen in die zweite Hälfte der 1950er Jahre zurückverlegt – also in die Hochzeit der Existentialismusmode,<sup>6</sup>

---

1 Vgl. Helmut Kreuzer: Neue Subjektivität. Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. In: Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Hg. v. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam 1981, S. 77–106.

2 Peter Handke: *Die linkshändige Frau*. In: P.H.: Peter Handke Bibliothek, Bd. 2: 1. Abteilung. Prosa 2. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 325–402, hier S. 351.

3 Kreuzer: Neue Subjektivität, S. 78.

4 Marcel Reich-Ranicki zitiert nach ebd., S. 86.

5 Kreuzer: Neue Subjektivität, S. 80.

6 Vgl. hierzu Johann Sonnleitner: Existentialismus im Nachkriegsösterreich. Zu Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*. In: Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Hg. v. Françoise Rétif u. J. S. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden

lässt sich auf einer extradiegetischen Ebene auch als kritische Revision der Neuen Subjektivität verstehen. Am Beispiel von jungen Erwachsenen, die das voluntaristische Subjektverständnis von Sartre adaptieren und damit gesellschaftlich scheitern, analysiert der Roman mit seiner soziologischen Konstruktion die grundsätzliche Bedingtheit solcher Individualismen durch ein unbewusstes soziales Apriori. Während Gregor Keuschnig in Handkes Prosatext *Die Stunde der wahren Empfindung* (1975) durch den Traum, zum Mörder geworden zu sein, in eine Krise gerät und durch sie zu einer neuen, authentischen Existenzform gelangt, stellt Jelinek einen tatsächlichen Mörder ins Zentrum ihres Romans. Dessen reale Tat erreichte 1965 so viel mediales Aufsehen, dass sie sogar Ernst Jünger im fernen Wilflingen zu Ohren kam. In seinem Tagebuch notierte er: „Aus den Zeitungen: In Wien tötet ein sechzehnjähriger Mittelschüler Vater, Mutter und Bruder, zerhackt sie durch Axthiebe, geht dann mit seiner Freundin zum Tanz. Begründung: ‚Ich wollte einmal etwas vollkommen Sinnloses tun.‘“<sup>7</sup> Dieses, wie es in den *Ausgesperrten* heißen wird, „Begehen des Sinnlosen“<sup>8</sup> nimmt Jelinek zum Anlass für eine analytische Anamnese der Tat. Gegen die Berichterstattung der Presse und die psychiatrischen Gutachten, die den Fall individualpsychologisch motivieren,<sup>9</sup> wird ihr Roman erweisen, dass die sinnlose Tat sehr genau bestimmbare *soziale* Ursachen hat. Jelineks Roman macht den scheinbar spektakulären Einzelfall zum Paradigma einer Gesellschaft; er formuliert einen soziologischen Anspruch insofern, als er diese Rekonstruktion zugleich als allgemeine These über die Ursache von „Individualanarchismus“ verstanden wissen will, wie Jelinek in der Rückschau betont hat:

Ja, es hat mich eben nicht interessiert, einen Kriminalfall genau zu dokumentieren, sondern das Exemplarische an dem Fall herauszuarbeiten, einen eigenen Fall daraus zu machen. Aus den Erfahrungen des politischen Anarchismus („Terrorismus“) der siebziger Jahre, der hauptsächlich von politisierten Mittelstandskindern getragen wurde, habe ich eine Art ökonomisch-soziologischer Studie versucht: Wer sich die Selbstentäußerung krimineller Handlungen leisten kann und wer nicht.<sup>10</sup>

---

Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 35), S. 79–88.

- 7 Ernst Jünger: Siebzig verweht I. Stuttgart: Klett Cotta <sup>3</sup>1995, S. 231 (Der Eintrag steht unter dem Datum 22.12.1965).
- 8 Elfriede Jelinek: *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>10</sup>2004, S. 263. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle A im Fließtext.
- 9 Vgl. Peter Michael Lings: Schlüssel zur Kasette, Schlüssel zum Mord? In: *Kurier*, 20.12.1965, S. 3. Lings vermutet „eine zutiefst gestörte[ ] anormale[ ] Beziehung zwischen den Eltern“.
- 10 Elfriede Jelinek im Interview mit Yasmin Hoffmann, zitiert nach: Yasmin Hoffmann: *Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk*. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1990 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur), S. 55.

Eine objektivierende soziologische Perspektive wird also sehr bewusst gegen die zeitgenössische Tendenz zum Individuellen ins Feld geführt.

### Der Mann ohne Eigenschaften als Modell

Marlies Janz hat ausführlich die Intertextualität des Romans *Die Ausgesperrten* in Hinblick auf Sartres Drama *Die Eingesperrten [von Altona]* und seinen Roman *Zeit der Reife* untersucht und nachgewiesen, dass Jelinek in ihrem Roman die dortige Gesellschaftskritik durch die Differenzierung gesellschaftlicher Klassen sozial präzisiert und damit – ähnlich wie bereits im Jahr zuvor im Theaterstück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* – die Wirklichkeitsdiagnostik ihres Intertextes auch kritisch infrage stellt:

Der Bohème-Version eines ‚scheiternden Bildungsgangs‘ bei Sartre setzt Jelinek die klassenspezifische Version entgegen. Anna scheitert nicht [...] an ihrer luxuriösen Leichtfertigkeit, sondern an ihrer sozialen Herkunft, die sie einholt und erstickt. *Die Ausgesperrten* stellen Sartres Personnage nach, aber verändern sie auch so, daß die klassenspezifischen Prämissen des Vorbilds sichtbar werden; sie nehmen gleichsam eine soziologische Lektüre Sartres vor.<sup>11</sup>

Dieser Einschätzung ist mit der Modifizierung zuzustimmen, dass sich der soziologische Blick des Romans nicht primär für Sartre bzw. dessen Figurenpersonal interessiert, sondern dezidiert auf die Wiener Nachkriegsgesellschaft richtet: Elfriede Jelineks unmittelbares Erfahrungsfeld also. Präzise festgelegt ist dabei zuletzt die Wiener Topographie. Gleich im ersten Satz wird der „Wiener Stadtpark“ (A 7) als Schauplatz eines Raubüberfalls bestimmt und auch die daran anschließende Flucht wird mit Eigennamen im realen Wien verortet: „Johannesgasse“, „Konservatorium der Stadt Wien“, „Kärntnerstraße“ (A 9).<sup>12</sup> Der Weg der Zwillinge Rainer und Anna endet nach dem geschilderten Überfall im Wiener Gemeindebezirk Josefstadt:

11 Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995, S. 50.

12 Später folgen „Kochgasse“ (A 25; 30; 168; 224), „Beserlpark“ (A 26), „Albertkino“ (A 131), „Piaristenkirche“ [sic, A 178], „Café Sport“ (A 105; 108), „Hawelka“ (A 108; 137), „Jögerbad“ (A 151), das in der Kärntnerstraße „Ecke Annagasse“ gelegene Modengeschäft „Adlmüller“ (A 246), „Picasobar“ (A 137), „Schönbornpark hinterm Volkskundemuseum“ (A 225), „die Weinberge Grinzings“ (A 233), „Cobenzl“, „Häuserl am Roan“, „Kahlenberg“ (A 233), „Café-Museum“ (A 248). Das Lokalkolorit wird im Roman zudem verstärkt durch zahlreiche Austriazismen. – Zum Café Sport vgl. Matthias Beilein: 86 und die Folgen. Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs. Berlin: Schmidt 2008 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 213), S. 146f.: „Stammlokal der Wiener Avantgarde“.

Während die Spannung nachläßt, gehen die Zwillinge nach Hause in den achten Bezirk, wo viele Kleinbürger, vor allem Angestellte und Pensionisten wohnen. Auch die beiden gehören zu den Kleinbürgern, wie das Kerngehäuse zum Apfel gehört, und fühlen sich dort zu Hause. Sie sind hier auch zu Hause und steigen gleich die Treppen des finsternen Mietshauses hoch, ohne irgendwo anzustreifen, damit kein Elend abfärbt (A 13).

Deutlich ist schon hier, am Ende des ersten Kapitels, die geschilderte Topographie eine *Sozialtopographie*: Die Zwillinge werden ausdrücklich als „Kleinbürger“ klassifiziert. Elfriede Jelinek ist selbst in der Josefstadt aufgewachsen, ihren Biographen zufolge in einem kleinbürgerlichen Milieu;<sup>13</sup> entsprechend hat ihre Erzählstimme einen genauen Blick für die sozialen Verhältnisse – ohne dass sich freilich die Schilderungen eins zu eins auf Jelineks persönliche Familiensituation übertragen ließen.<sup>14</sup>

In diesem Kontext rückt eine andere intertextuelle Dimension des Romans in den Fokus, die im Gegensatz zu Sartre einen starken Wienbezug hat: Robert Musils Roman *Der Mann ohne Eigenschaften*. Jelineks Hans Sepp ist namensgleich mit einer Person aus dem *Mann ohne Eigenschaften*, und auch Sophie Pachhofen ist einer Figur aus dem Roman entlehnt, nämlich Lucy Pachhofen. Musils Autorna-me wird im Roman zudem zweimal erwähnt.<sup>15</sup> Diesen intertextuellen Bezügen wurde bislang nicht nachgegangen, allein Marlies Janz stellt in einer Fußnote eine Überlegung dazu an: „Die Anspielung auf Musil [...] könnte ein Hinweis sein auf

13 In der Laudongasse, die im Roman auch genannt wird (vgl. A 25). Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 13, sprechen davon, dass „Elfriede Jelineks Eltern in kleinbürgerlichen Verhältnissen“ lebten.

14 Verena Mayer und Roland Koberg suggerieren in ihrer Biographie mehrfach einen autobiographischen Anteil der *Ausgesperrten* in der erfundenen Figur der Anna: „Elfriede Jelineks Hohn ihrer Anna gegenüber kennt keine Grenzen. Sobald sie ihr eigenes Leben in ihre Bücher bringt, wird sie gnadenlos“ (ebd., S. 21); „Elfriede Jelinek verarbeitet in dieser Geschichte [dem Amerika-Stipendium, das Anna letztlich doch nicht zuerkannt wird] ein schulisches Trauma: Das ihr zugesagte Amerika-Stipendium ließ ihre Mutter sie nicht annehmen“ (ebd., S. 22). Vgl. zu weiteren autobiographischen Aspekten auch ebd., S. 92 u. S. 97. – Jelinek scheint es darauf anzukommen, dass ihr Roman einen ‚Realitätseffekt‘ herstellt, die Geschichte also insgesamt authentisch aufgefasst wird. Durch die Verlegung des Wohnsitzes von Rainer vom realen Meidling in die ihr vertraute Josefstadt kann sie eine solche authentische Wirkung leichter herstellen. In flankierenden Interviews betont die Autorin ihre ausführlichen Recherchen. Vgl. etwa Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer. In: Elfriede Jelinek, Jutta Heinrich, Adolf-Ernst Meyer: Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg: Klein 1995, S. 7–74, S. 23: „Die Schilderung des Mordes ist wirklich authentisch. Ich habe [...] die Akte beim Jugendgericht studiert.“

15 Vgl. A 38 und 127 – Jelinek kommt in Interviews immer wieder en passant auf Musils Roman zu sprechen. Im Interview mit der *Schwarzen Botin* 1984 etwa zeigt sie eine genaue Textkenntnis am Beispiel einer Nebenfigur des Romans. Branka Wehowski, Neda Bei: Die Klavierspielerin – Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Die Schwarze Botin* 24 (1984), S. 3–9 u. 40–46, hier S. 40.

den fiktionalen Charakter dieser Figuren, aber auch auf die in *Die Ausgesperrten* vorgenommene Kritik von Literatur als sozialem Orientierungsmuster<sup>16</sup>. Wie im Folgenden gezeigt werden soll, hat der Bezug auf Musil im Gegenteil eine eminente positive Bedeutung als „Orientierungsmuster“, allerdings nicht für die Figuren, sondern für die Poetologie des Romans. Jelinek richtet mit den *Ausgesperrten* ihren Blick stärker als bislang auf die österreichischen Verhältnisse und unternimmt eine ausdifferenzierte Sozioanalyse der Nachkriegsmentalitäten und Lebensbedingungen im Wien Ende der 1950er Jahre, wie sie Musils Roman für das Wien vor dem Ersten Weltkrieg leistete. Im Gespräch mit Elisabeth Spanlang äußert Jelinek 1986, sie sehe sich „in der Nachfolge eines Robert Musil“. Im Kontext des Gesprächs geht es um die satirischen Anteile ihres Schreibens. Jelinek positioniert sich hier betont in der österreichischen Satiretradition, nimmt aber gegenüber ihrer literaturwissenschaftlichen Rezeption eine Modifizierung vor. Spanlang referiert Jelineks Stellungnahme dazu so: Während die Literaturwissenschaftler „vor allem auf Karl Kraus Bezug nehmen, was die Tradition betrifft, sieht sie sich zusätzlich in der Nachfolge eines Robert Musil“<sup>17</sup>. Diese ‚Ergänzung‘ ist nicht zu unterschätzen: Wo sich Kraus vor allem für die Sprache interessiert, richtet Musils Roman seine Aufmerksamkeit zusätzlich auf die sozialen Verhältnisse der Sprechenden. Und wo Kraus einen autoritären und selbstgewissen moralischen Standpunkt einnimmt, zeichnet sich Musils Erzählstimme durch eine schwebende Uneindeutigkeit aus. Dass diesen Musil-Bezügen von der Forschung bislang trotz der Hinweise der Autorin nicht nachgegangen worden ist, mag vielleicht daran liegen, dass Musil für Jelineks Generation als altes Eisen galt, von dessen vermeintlich „auktorial ziselierenden Musilismus“<sup>18</sup> man sich distanzieren wollte. Entsprechend kritisch äußert sich auch Peter Handke: „[D]er *Mann ohne Eigenschaften* ist für mich ein bis in die einzelnen Sätze großwahn sinniges und unerträglich meinungsverliehtes Werk. Ich empfinde es manchmal als lästig, daß mir diese Bücher die schöne, freie Welt, als die mir die Literatur immer vorschwebt, versperren.“<sup>19</sup>

16 Marlies Janz: Mythen destruktion und ‚Wissen‘. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*. In: Elfriede Jelinek. text + kritik 117 (1993), S. 38–50, hier S. 49, Anm. 4.

17 Elisabeth Spanlang: Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Wien: VWGÖ 1992 (= Dissertationen der Universität Wien, Bd. 233), S. 281. Vgl. auch die Äußerung zu Musil in: Harald Friedl, Hermann Peseckas: Elfriede Jelinek. In: Die Tiefe der Tinte. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek u.a. im Gespräch. Hg. v. H.F. Salzburg: Grauwerte 1990, S. 27–51, hier S. 36.

18 Jost Hermand: Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage. In: Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur 2 (1971), S. 33–52, hier S. 33.

19 Zitiert nach: <http://elfriedejelinek.com/andremuller/peter%20handke%201988.html> (20.2.2019). Dieses auf dem Server von Elfriede Jelinek nachzulesende Interview stammt allerdings erst aus dem Jahr 1988. Vgl. die Bemerkung von Wendelin Schmidt-Dengler: Bruchlinien. Bd. 1: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg/Wien: Residenz 1996, S. 254: „Von der Ironie hält er [= Peter Handke] nicht viel und auch auf Musil ist er deswegen böse.“ Zur Konstellation Musil – Handke vgl. Karl Wagner: Musil und Handke: kein Vergleich. In: Peter Hand-

Mit ihrer ‚anachronistischen‘ Bezugnahme auf Musil distanziert sich Jelinek von den ästhetischen Wertungen ihrer Altersgenossen und setzt ihnen eine eigene Musil-Lektüre entgegen. Mit ihrer (impliziten) Interpretation des *Mann ohne Eigenschaften* als Soziologie im Medium der Literatur nimmt sie Ergebnisse vorweg, welche die Musil-Forschung erst in neuerer Zeit in ihrer ganzen Komplexität herausgearbeitet hat.<sup>20</sup>

Einen ersten Hinweis auf die Relevanz der Musil'schen Referenz ergibt sich aus einem Vergleich der Figuren: Jelinek verwendet nicht nur die Namen, sondern übernimmt zudem das immense soziale Gefälle zwischen beiden: Im *Mann ohne Eigenschaften* ist Hans zu Beginn seiner Bekanntschaft mit Gerda Fischel 21 Jahre alt und Student, hat „längst keinen Vater mehr“ und lebt „mit seiner Mutter, die ein kleines Geschäft betr[eibt], von dem sie ihn und seine Geschwister ernährt[ ]“.<sup>21</sup> Stefan Howald meint, sie verdiene damit genug, um „ihm das Studium [zu] finanzieren“<sup>22</sup> – dies scheint aber nicht zuzutreffen, denn Hans Sepp arbeitet nebenbei als „Hauslehrer“ und kam so überhaupt erst in Kontakt mit der bürgerlichen Familie Fischel: Er wurde „für [...] gutes Geld seinerzeit als Hauslehrer aufgenommen“.<sup>23</sup> Sprechend ist die Charakterisierung seiner sozialen Position durch Gerda Fischels Mutter Klementine: „Hans Sepp, der Student, der nichts war und noch keine Aussicht hatte, etwas zu werden“,<sup>24</sup> stammt „aus ‚gar keinem Haus‘“<sup>25</sup> und „bietet [...] nicht die geringste Aussicht auf Versorgung“.<sup>26</sup> Der Grund, warum er mit seinem Kreis so gerne in Gerdas Elternhaus verkehrt, besteht wohl nicht zuletzt darin, dass er dort kostenlos bewirtet wird.<sup>27</sup>

In *Die Ausgesperrten* ist Hans ungefähr gleich alt, nämlich „ein paar Jahre älter“ (A 7) als die 18-jährigen Zwillinge Rainer und Anna, die er „erst kurz aus dem Jazzkeller“ (A 53) kennt. Er ist ein Einzelkind und lebt allein mit seiner Mutter,

---

ke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Hg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2009 (= Profile, Bd. 16), S. 294–305.

- 20 Am differenziertesten von Wolf: Kakanien; vgl. auch Norbert Christian Wolf: *Der Mann ohne Eigenschaften* (1930/1932/postum). In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. v. Birgit Nübel u. N.C.W. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 224–319. Zum soziologischen Potential der Literatur allgemein: Gerald Mozetič, Helmut Kuzmics: *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*. Konstanz: UVK 2003.
- 21 Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und Zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978, S. 554.
- 22 Stefan Howald: *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*. München: Fink 1984 (= Musil Studien, Bd. 9), S. 324f.
- 23 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 478.
- 24 Ebd., S. 311.
- 25 Ebd., S. 313.
- 26 Ebd., S. 309.
- 27 Zur einer ausführlichen Analyse der Figur des Hans Sepp im *Mann ohne Eigenschaften* s. Wolf: Kakanien, S. 558–584.

„eine[r] Heimarbeiterin“ (A 25), deren Arbeit „kaum was einbringt“ (A 76), in äußerst bescheidenen Verhältnissen. Auch er hat wie sein Musil'sches Vorbild ‚längst keinen Vater mehr‘. Dieser „war aus der Arbeiterbewegung gekommen und auf der Stiege des Todes in Mauthausen umgebracht worden“ (A 25). Im Gegensatz zu Musils Roman ist Hans bei Jelinek kein Student, sondern Arbeiter: Zum Zeitpunkt der Handlung arbeitet er nach einer Lehre als Strommonteur bei der Elin-Union (vgl. A 53).<sup>28</sup> Der Kontakt mit der privilegierten Sophie weckt in ihm allerdings Aufstiegswünsche, er „möchte einmal den Beruf wechseln [...] und Sportlehrer werden“ (A 62).

Lucy Pachhofen taucht im *Mann ohne Eigenschaften* nur in Form einer analeptischen Erzählung Clarissens auf, auch Ulrich hat sie „vor Jahren in Clarissens Gesellschaft einmal angetroffen“.<sup>29</sup> Sie entstammt einer sehr wohlhabenden „Patrizierfamilie“ mit „Schloß“ und „Pferde[n]“<sup>30</sup> und war zum Zeitpunkt der erzählten Geschichte „siebzehn“<sup>31</sup> Jahre alt. Sie kokettierte mit dem wesentlich älteren Vater Clarissens und begann ein Verhältnis mit ihm, „tat“ aber zugleich auch Walter „schön“, bevor sie dann „plötzlich das Schloß [hatte] verlassen müssen, weil ihr Vater unerwartet ankam und sie zu einer Spanienreise abholte“.<sup>32</sup>

In Jelineks Roman gehört die 18-jährige „Sophie Pachhofen, vormals von Pachhofen“ (A 7), ebenfalls zur Wiener Oberschicht mit „einem riesigen ererbten Vermögen“ (A 124). Sie wohnt in einer Hietzinger Villa (vgl. A 29) mit großem Anwesen und „Glastüren von Lalique, die schon in den zwanziger Jahren in Paris eine Weltausstellung besucht haben“ (A 44), und voller „moderne[r] Gemälde und Gegenstände, die eine alte Kultur und Kunst ausstrahlen“ (A 45).<sup>33</sup> Wie Musils Lucy entfacht auch Sophie beträchtliches erotisches Interesse auf männlicher Seite, sowohl bei Rainer als auch bei Hans, ohne sich selbst festzulegen – es ist vielmehr ihre Eigenschaft, „immer gleich das Bild [zu verlassen], bevor man auf den Auslöser drücken kann“ (A 60).

Warum aber übernimmt Jelinek diese Figuren (mit Modifikationen)? Wie im Folgenden gezeigt werden soll, geht es um mehr als um punktuelle Bezüge auf Musils Roman. Dass *Die Ausgesperrten* die sozialen Positionen der Musil'schen Figuren genauer als (im Fall Sophies) deren Namen nachbilden, ist ein Hinweis darauf, dass es primär um ihre sozialen Bedingungen geht: Solchen wird in der Tat in beiden Romanen viel Raum eingeräumt. Wie Norbert Christian Wolf aus-

28 Im Gegensatz zu Musils Hans Sepp, der ja studiert, gehört Jelineks Hans Sepp der Arbeiterschaft an. Jelinek übernimmt also Musils Figur nicht unmodifiziert; sie überträgt Teile von Hans Sepp auch auf den Gymnasiasten Rainer.

29 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 291.

30 Ebd., S. 292.

31 Ebd., S. 291.

32 Ebd.

33 Später wird präzisiert: „Sophie ist echt Biedermeier eingerichtet“ (A 60).



führlich rekonstruiert hat, leistet Musils *Mann ohne Eigenschaften* eine präzise und differenzierte Sozioanalyse der Wiener Gesellschaft in der Zeit kurz vor dem Ersten Weltkrieg. Charakteristisch für Musils Roman ist dabei nicht nur ein sehr genauer Blick für die gröberen und feineren materiellen Unterschiede der jeweiligen sozialen Milieus. Das Besondere ist zudem die Aufmerksamkeit, welche den verschiedenen ideologischen Gemengelagen gewidmet wird. Musils erzählerische Ironie entfacht sich im *Mann ohne Eigenschaften* nicht nur an der kritischen Demontage der Ideologien der Romanfiguren, sondern auch im Aufzeigen der Inkohärenzen von „sozialer Position und diskursiver Positionierung“. Sein soziologischer Blick besteht darin, diese Inkohärenzen als sozial motiviert zu exponieren:

Das jeweils charakteristische Korrespondenzverhältnis zwischen sozialer Position und diskursiver Positionierung [...] wird vom Erzähler an zahlreichen Stellen sogar ausdrücklich thematisiert [...]. Die auf diese Weise erzählerisch angestoßene, gleichsam soziologische Analyse der Korrespondenz von Stellung und Stellungnahme bewirkt Ideologiekritik im besten – eben nicht durch einen ganz spezifischen ideologischen Systemzwang tingierten – Wortsinn. Erreicht wird damit nicht allein die schonungslose Analyse einer spezifischen Epochensignatur, sondern darüber hinaus auch die Offenlegung der Funktionsweise unbewusster diskursiver Funktionalisierungsstrategien ganz generell.<sup>34</sup>

Dies geschieht in Musils Roman nicht durch einen explizit kommentierenden Erzähler, sondern durch eine Erzählstimme, welche höchst mobil ist: Streckenweise gibt sie vorderhand die Erzählungen der Figur in deren eigener Wortwahl wieder, signalisiert aber zugleich ironische Distanz; andere Passagen präsentieren die Weltansicht einer Figur durch die Perspektive einer anderen – oftmals Ulrich. Insofern ist der Leser ständig aufgerufen, die soziale Perspektivität des Referierten mitzureflektieren.

Auch in den *Ausgesperrten* steht das widersprüchlich erscheinende Verhältnis von sozialer Position und ideologischer Positionierung im Zentrum des Interesses. Jelineks Anknüpfung an Musils Modell der Sozioanalyse legt ihren Fokus insbesondere auf die neuen (Un-)Bewusstseinslagen der Jugend, wofür Musils Figur Hans Sepp von zentraler Bedeutung ist. An dessen Beispiel greift Jelineks Roman Musils analytische Sezierung der faschistischen Ideologie auf und transponiert sie in die Nachkriegszeit. Aus dem Musil'schen Sensorium für das Aufkommen und den Siegeszug faschistischen Denkens wird bei Jelinek eine an Wilhelm Reich geschulte Studie über die Tradierung dieser Ideologie Ende der 1950er Jahre.

---

34 Wolf: Kakanien, S. 31.

## Ökonomie und Ideologie

In Gegensatz zu Musils panoramatischem Roman erhebt Jelineks Darstellung keinen Anspruch auf historisch getreue Vollständigkeit, sondern konzentriert sich mit den Figuren der vier Jugendlichen auf die sozialen Milieus, die durch sie repräsentiert werden: durch Hans das Arbeitermilieu, durch Sophie eine Industriellenfamilie mit ehemaligem Adelstitel<sup>35</sup> und durch Rainer und Anna das deklassierte Kleinbürgertum.<sup>36</sup> Von Anfang an richtet sich der Blick der Erzählstimme auf zweierlei: auf die äußeren Existenzbedingungen *und* auf die mentalen Überzeugungen und Sichtweisen der Figuren. So erfahren wir über Annas und Rainers Vater: „Herr Witkowski war aus dem Krieg einbeinig aber aufrecht zurückgekehrt, im Krieg war er mehr als heute, nämlich unversehrt, ein Zweibeiniger und bei der SS“ (A 15). Schon hier wird sichtbar, dass der doppelte Blick von sarkastischer Komik begleitet wird, die immer auf Kosten der Figuren geht. Zum Zeitpunkt der Handlung ist Herr Witkowski nur mehr „tagsüber Invalidenrentner, nachtsüber Portier“ (A 15). Die Mutter muss als Putzfrau Geld dazuverdienen (vgl. A 33).

Auch die Interieurs der Familien Witkowski und Sepp werden einer genauen Inspektion unterworfen: Die Witkowskis bewohnen ein „ungemütliche[s] Heim“ (A 13), eine „schäbige alte Wohnung“ (A 14), die sehr verwahrlost ist. Ihr Inneres gibt den Blick frei auf ein

Meer von dumpfen alten Unterhosen, abgestoßenen Möbeln, zerfledderten Zeitungen, zeretzten Büchern, aufgetürmten Waschmittelkartons, Reindln mit Bodensatz und Schimmel, Reindln mit Bodensatz ohne Schimmel, Teehäferl mit undefinierbarer Kruste, Brotbröseln, Beistiftstummeln [sic], Radierstaub, gelösten Kreuzworträseln und schweißigen Socken (A 14).<sup>37</sup>

Später heißt es: „Die Wohnung ist voller vollgepropfter Ecken und Nischen, in denen sich Abfälle häufen. Der Kleinbürger hat stets etwas zu verbergen, dafür sind diese Ecken da. Bei den Witkowskis kann man alles, was der Kleinbürger zu ver-

35 Allerdings nur auf mütterlicher Seite. Vgl. A 125: „Der Gatte wird bespuckt und fortgeworfen, als er fragt, wie es ihr geht, er kommt nämlich aus einer relativ armen Familie und hat Maschinenbau studiert, was seinen Eltern bedeutende Opfer abverlangt hat.“

36 Vgl. Annette Leppert-Fögen: Die deklassierte Klasse. Studien zur Geschichte und Ideologie des Kleinbürgertums. Frankfurt a.M.: Fischer 1974 (= Texte zur politischen Theorie und Praxis, Bd. 6523).

37 Vgl. auch die späteren Stelle: „In der Küche türmt sich dreckiges Geschirr in der Abwasch, sein [sic] Boden ist von einem filzigen, schimmeligen, grünlichen Pelzbelag überzogen, der einmal Eier mit Schinken dargestellt hat. [...] Auf den Möbeln liegt viel Staub, den die Mutter hätte entfernen sollen. [...] Man kann hier wirklich niemanden einladen“ (A 166).

bergen hat, besichtigen, weil sie nichts wegschmeißen“ (A 34).<sup>38</sup> Auffallend ist die explizite Klassencharakterisierung, die das sozial Typische hervorhebt; die Marotte, alles aufzuheben, ruft zudem die Kriegsgeneration auf, deren verschärfte Mangelerfahrung dazu führt, nichts wegwerfen zu können.

Auch Hans Sepp lebt in sehr ärmlichen Verhältnissen mit seiner Mutter in einem „un gepflegten Heim“ im achten Bezirk, in einem „Gemeindebau“ (A 25) in der Kochgasse. Die Wohnung besteht aus einer „Wohnküche, de[m] einzigen geheizten Raum“, einem „winzigen Kabinett“, in dem Hans schläft, und einem „kalten Wohnzimmer“, das der Mutter zugleich als Schlafzimmer dient (A 26). Wenn auch aus ursprünglich unterschiedlichen sozialen Klassen stammend, ist das ökonomische Niveau der Familien Sepp und Witkowski vergleichbar niedrig, was zu Beginn des Romans nicht zuletzt in den verzehrten Nahrungsmitteln sichtbar wird: Annas Mutter gibt ihrer Tochter als Pausenbrot ein „dick geschnittenes Schmalzbrot“ (A 22) mit, für das diese sich schämt; ihre begüterte Klassenkameradin Sophie kauft beim Greißler Cola und zwei Semmelhälften mit Salami und Fisch, auf die Anna neidisch ist (A 22f.). Hans verzehrt am Nachmittag „mehrere Margarinebrote“ (A 27), am Abend verschmählt er ein „Erdäpfelgulasch“, das „oft[ ] auf dem Programm“ steht (A 30); in einer späteren Szene kocht „[a]uf dem Herd [...] etwas Übelriechendes und Billiges laut auf“ (A 228).<sup>39</sup>

Die Erzählstimme hat ein genaues Auge noch für feinste soziale Unterschiede dieses Milieus, von dem wir erfahren, dass „Sophie nie in diese Gegend gerät“ (A 225):

In diesem Augenblick ergießt sich ein neuer Schwarm arbeitender Menschen aus dem frisch angekommenen Fünfer in die Seitengassen, miefige Treppenhäuser beleben sich sprunghaft, Familienmütter hechten zur Wohnungstür, um ihre Erhalter in Empfang zu nehmen. Reißen ihnen die schäbigen Aktentaschen; abgestoßenen Kochgeschirre, Thermosflaschen; bessere Leute reißen ihnen Aktenmappen plus Zeitungen, Resten von Beamtenforellen, fettigen Papieren etc. vom Leibe. Und rein in die zerrissenen Haussocken, die vor nicht allzu langer Zeit noch zur Arbeit getragen wurden. Man weiß eben, was Sparen heißt, wenn es auch nicht jeder muß (A 26).<sup>40</sup>

38 Eine Aufzählung des „Kramuris“ findet sich unter A 163.

39 Auch die anderen Mietsparteien ernähren sich von ähnlich billigen Nahrungsmitteln: „Jetzt bricht wie auf Kommando im ganzen Haus die Abendkocherei aus, üble und unangenehme Gerüche durchziehen das Stiegenhaus und setzen sich in den abblätternden Putz, wo sie alte Bekannte zum Quatschen treffen: Kohl und Kraut, Kartoffeln und Bohnen“ (A 29). – Dieser Blick für symptomatische Details als Indizien der sozialökonomischen Position der Personen ließe sich auch anhand der Beschreibungen der Kleidung belegen, die im Roman ebenfalls einen signifikanten Platz einnehmen.

40 Zum Begriff „Beamtenforelle“ vgl. die Worterklärung auf <https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Beamtenforelle> (5.8.2021).

Von solchen Beobachtungen der materiellen Realität geht es indes bald zur Darstellung der mentalen Bewusstseinslage der Personen über: In frappantem Gegensatz zu ihrer sozialen Lage zeigen alle Mitglieder der Familie Witkowski einen Dünkel, etwas ‚Höherstehendes‘ zu sein. Die diskrepante Gegenüberstellung von sozialer Praxis und ideologischem ‚Überbau‘ produziert immer wieder beißende Komik, so etwa, wenn die Zwillinge, kurz nachdem sie einen „ganzen Kuchen auf[geg]essen“ (A 37) haben, behaupten: „[N]ur Unterlinge essen gern Kuchen“ (A 40). Otto Witkowski stilisiert sein „Hobby, die Pornofotografie“, zur „künstlerische[n] Fotografie“:

Die kleinlichen Grenzen, die Deutschland heute gesetzt sind, überschreitet Rainers Vater jeden Tag aufs neue, wenn er künstlerisch fotografiert. Solche Grenzen kennt nur der Spießier in seinem Privatleben, bei der Fotografie werden sie von der Kleidung gebildet, und Witkowski sen. sprengt diese engen Schranken der Kleidung und Moral (A 15).

Das Klischee von der Kunst als Grenzen sprengende Kraft wird in allodoxer<sup>41</sup> Komik als Kompensation des Geltungsverlusts auf die Nacktheit und den voyeuristischen Blick heruntergebrochen; die von Witkowski senior annoncierten „Maßstäbe der Kritik“ (A 16) bleiben leere Worthülsen. Der Anspruch auf Kunst ist nicht durch echte Kennerschaft gedeckt, sondern wird von ihm vorgeschoben, um seine letztlich sehr ‚niederer‘ sadistischen Beweggründe zu kuvrieren. Obwohl die Mutter unter der Ausübung dieses ‚Hobbys‘ zu leiden hat, unterstützt sie die erklärende Sichtweise ihres Mannes, indem sie dessen Künstlerschaft affirmiert: „Die Mutter begriff gleich, von wem ihr Sohn seinen Drang zum Künstler geerbt hat: vom Vater“ (A 15).

Margarete Witkowski betont an mehreren Stellen ihre Herkunft „aus einer besseren Familie“, die allerdings „jetzt weit hinter ihr liegt. Sie war Lehrerin“ (A 35).<sup>42</sup> Als sie zum ersten Mal auf Hans trifft, stößt sie sich an dem Umstand, „daß Hans ein gewöhnlicher Arbeiter ist, was sie als Umgang mißbilligt“: „Gehen Sie fort und kommen Sie nicht wieder zurück, Sie stellen keine gute Gesellschaft für meine beiden Kinder dar“ (A 83).<sup>43</sup> Ihren Kindern hat sie beigebracht, dass sie keine

41 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Über. v. Bernd Schwibs u. Achim Russler. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 42: „In der Politik wie anderswo ist der Kleinbürger zur Allo-doxia verdammt, zu jenem Wahrnehmungs- und Bewertungsfehler, der darin besteht, etwas für etwas ganz anderes zu erkennen.“ Vgl. zum Begriff auch ebd., S. 386 u. 506. Vgl. auch A 115: „Hans [...] hat sich ein Buch von Stefan Zweig, einem wichtigen Dichter, gekauft, das ihm sehr gefallen hat, er möchte aber trotzdem einiges dazu fragen, weil es eine kompliziertere Literatur ist.“

42 Später sagt sie von sich selbst, sie entstamme „einer angesehenen Lehrerfamilie“ (A 144).

43 Hans' Mutter wiederum „sagt Ungutes über die Kleinbürger, die dem Hitler am meisten zugeju-“

„gedankenlose[n] Durchschnittsmenschen“ (A 42) seien, und sie ist sehr auf eine höhere Bildung bedacht, da sie „weiß, [...] daß es um die Welt besser bestellt wäre, wenn diese mehr auf ihre Philosophen und Künstler als auf den eigenen kleinlichen egoistischen Geist hören würde, der den Überblick nicht hat. Sie sollen Beethoven und Sokrates glauben“ (A 41). Die Mutter referiert hier einen Trivialmythos der Kunst, dem es nicht um gedankliche Durchdringung geht, sondern welcher die Kunst analog zur Religion konzipiert; nicht um Verstehen, sondern um „[G]lauben“ geht es. Die undifferenzierte Vermengung von Beethoven und Sokrates lässt Zweifel an ihrem eigenen Bildungsniveau aufkommen. In der Tat demonstriert und demontiert der Roman den ‚Kunstverstand‘ beider Eltern gleich im Anschluss, indem er zeigt, wie sie ihn in der Rezeption des Genres Unterhaltungsfilm einsetzen: Der „Lieblingsfilm“ des Vaters ist *Die Feuerzangenbowle*: „Er sah ihn oft und ermüdete nie dabei. Bei diesem Film hat er allein die Feinessen erkannt, während die anderen über vordergründige Gags wiehern“ (A 42). Wie bereits oben scheint hier ein ästhetisch geschultes Auge zunächst zu einer Analyse fähig zu sein, die über die ‚Vordergründigkeit‘ eines rein genießenden Gebrauchs<sup>44</sup> hinausgeht. Die Wertschätzung des Unterhaltungsgenres per se ist ja noch kein Indiz für vorhandenen oder fehlenden Kunstverstand, da die Hinwendung zu ‚niederen‘ Genres im 20. Jahrhundert ein zentrales Verfahren der Avantgarde darstellt. Witkowskis angeblich hintergründiges ‚Erkennen‘, so hören wir dann allerdings, erschöpft sich in einer inhaltlichen Nacherzählung: „Oft erzählt er ungefragt den Inhalt des Lichtspiels“ (A 42). Der lakonische Satz lässt die zuvor hochtrabend aufgebaute Kompetenzkulisse einstürzen.

Die Mutter Witkowski positioniert sich „eh gegen das Überholte von Traditionen“ und hat

auch noch etliche Revuefilme mit der Marika Röck gesehen, die eine unheimliche Kondition und Willenskraft hat, weil sie immer noch tanzt. Und da war noch dieser gemütvolle Hans Christian Andersen-Streifen. Sein Hauptdarsteller entlebte sich anschließend samt Frau und Kindern, denn diese Gattin war Jüdin. Vor seinem Tod hatte er noch ein letztes Mal Gelegenheit, seinen zutiefst humanen und nicht destruktiven Humor zu demonstrieren. Dieser Humor funktioniert nur, wenn er ganz von innen kommt. Dieses Innen wurde von einem raschwirkenden Gift zerfetzt. Manche sterben unbemerkter und unter vielleicht noch größeren Qualen. So zerris-

---

belt haben und mit denen ihr Sohn nicht Verkehr haben soll. Kleinlich egoistisches Profitstreben realisierten diese politisch Bewußtlosen auf Kosten von Minderheiten“ (A 227). Trotz der vergleichbaren ökonomischen Lage zwischen den Familien Sepp und Witkowski, die sich bereits in der nachbarschaftlichen Wohnlage offenbart, fühlen sich beide jeweils ideologisch überlegen.

44 Vgl. hierzu Pierre Bourdieu: Elemente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: P.B.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Übers. v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 107), S. 159–201.

sen die Eingeweide, und der dänische Märchendichter blieb nur noch als Zelluloid der Nachwelt erhalten. So lebte etwas über ihn hinaus fort.

Schön schön schön war die Zeit.

Brennend heißer Wüstensand (A 43).

Margarete Witkowski vermischt hier zwei Filme: zum einen den deutschen Streifen *Die schwedische Nachtigall* aus dem Jahre 1941, in dem der Ufa-Schauspieler Joachim Gottschalk den Dichter Hans Christian Andersen darstellte. Der Schauspieler weigerte sich im Dritten Reich, sich von seiner jüdischen Frau zu trennen; vor der Deportation nach Theresienstadt nahm sich das Ehepaar gemeinsam mit dem jungen Sohn 1941 in Berlin das Leben (mit Schlaftabletten und Gas). Aus dem Jahr 1947 stammt die der Erinnerung an Gottschalk gewidmete Filmproduktion *Ehe im Schatten*, in der ein Ehepaar in gleicher Situation (im Film kinderlos) mit Gift Selbstmord begeht. Die Verharmlosung der NS-Zeit, aber mindestens ebenso die geringe analytische Fähigkeit von Frau Witkowski zeigt sich durch die Verwechslung von Realität und Fiktion. Realgeschehen und Fiktionalisierung überlagern sich und verschieben die Aufmerksamkeit vom namenslos bleibenden realen Opfer auf die dargestellte Rolle (hier: „der dänische Märchendichter“). Ermöglicht werden dadurch ein heimlicher Genuss sensationsheischender Grausamkeit („von einem raschwirkenden Gift zerfetzt“, „zerrissen die Eingeweide“) sowie die Nivellierung des echten Leids („manche sterben unbemerkter und unter vielleicht noch größeren Qualen“). Vollends trivialisiert erweisen sich Margarete Witkowskis Gedanken zu dem „gemütvolle[n] [...] Streifen“ durch die abschließende Assoziation mit dem Freddy-Quinn-Song *Heimweh (Brennend heißer Wüstensand)*, in der ihre vorhergehenden Filmerinnerungen als Teil einer ‚schönen Zeit‘ qualifiziert werden.

Wie sich der Vater fotografierend vom „Genie“ überkommen fühlt (A 99), empfindet sich auch Rainer als „Genie“, wie die interne Fokalisierung zeigt:

Manchmal gedeiht ein Genie dazwischen [gemeint ist das armselige Mietshaus], dessen Nährboden ja oft der Schmutz und dessen Grenze der Wahnsinn ist, aus dem Schmutz will es um jeden Preis heraus, dem Wahnsinn vermag es nicht immer zu entgehen. Die Witkowskis ahnen nicht, daß auch in ihrem Mief bereits ein Genie herangewachsen ist: Rainer (A 14).

Während Rainer an anderer Stelle den Schmutz seines Zuhauses beklagt, versucht er ihn hier als „Nährboden“ umzudeuten, was jedoch nur teilweise überzeugt, da er zugleich „um jeden Preis heraus“ will. Rainer entwirft sich als Dichter und „Intellektueller“ (A 65); beide Zwillinge referieren – dies wurde von Marlies Janz

schon ausführlich aufgearbeitet<sup>45</sup> – die modischen existentialistischen Thesen von Jean-Paul Sartre und Albert Camus, das Pathos des freien Selbstentwurfs:

Anna: Tatsächlich sind wir eine Freiheit, die wählt, aber wir wählen nicht, frei zu sein. Wir sind zur Freiheit verurteilt. Wenn ich dich anschau, Mama, so stimmt das. In der Freiheit verlassen, was auf dich zutrifft. Und diese Verlassenheit hat keinen anderen Ursprung als eben die Existenz der Freiheit. Das sieht man an dir (A 41).

Auch hier dementiert sich der ideologische Gehalt wieder selbst durch die Konfrontation mit der romaninternen Realität: Margarete Witkowski „versteht“ diese Interpretation ihrer familiären Rolle bezeichnenderweise „nicht“ (ebd.). Transparent wird indes die Funktion der Ideologie für die Geschwister: Das Pathos einer ‚Verurteilung zur Freiheit‘ kompensiert deren soziale ‚Verlassenheit‘ und verheißt eine voluntaristische Selbsterfindung. Beide versuchen sie, durch Gelehrsamkeit und Kunstausübung – Anna spielt Klavier, Rainer dichtet – eine symbolische Überlegenheit zu erlangen: Rainer „interessiert sich für ästhetische Probleme und will eine Führungsrolle haben“ (A 62). Es ist Sophie, die dieses Bedingungsverhältnis von kulturellem Interesse und sozialer Position Rainer gegenüber offen ausspricht: „Das ist auch das einzige, wodurch du dich aus der Masse heraushebst. Weil du halt über keine materiellen Mittel verfügst, mit deren Hilfe du dich natürlich viel lieber über die Masse heben würdest“ (A 63).<sup>46</sup>

Marlies Janz hat darauf hingewiesen – ohne dies im Detail zu veranschaulichen –, dass für Jelineks Darstellung Wilhelm Reichs Studie *Massenpsychologie und Faschismus* von 1933 wichtig sei, die in der Studentenbewegung zirkulierte.<sup>47</sup> Es ist einer der Verdienste von Reich, nach der psychologischen und gesellschaftlichen Funktion gefragt zu haben, die sich hinter der scheinbaren Kontingenz von sozialer Lage und ideologischer Positionierung im Zeichen von kleinbürgerlichem Autoritätsverlangen verbirgt. In Jelineks Roman liegt dieser Zusammenhang von Anfang an offen, wie viele der bereits zitierten Passagen zeigen. Reichs Analyse des autoritären Charakters der kleinbürgerlichen Familie – mit dem Vater als Oberhaupt – und ihr enger Zusammenhang mit der Durchsetzung faschistischen Denkens und Fühlens werden nun, das ist die These des Romans, auch für das

45 Janz: Mythendestruktion und ‚Wissen‘, S. 75.

46 Vgl. auch die Wiederaufnahme in A 128.

47 Jelinek folgt Reichs Argumentation nicht in allen Her- und Ableitungen, sondern orientiert sich eher an seiner Grundthese von der Dialektik von Ökonomie und Ideologie und vom gesellschaftlichen Charakter der psychischen Strukturen, insbesondere bezüglich des autoritativen Charakters des Kleinbürgertums. Vgl. auch Janz' wichtige Relativierung (Janz: Elfriede Jelinek, S. 46): „Jelinek konstruiert ihre Romanfiguren mit dem analytischen Instrumentarium von Reich, verwendet es aber zugleich ‚unmarxistisch‘, d.h. ohne die Perspektive der Revolution.“

Wien der späten 1950er Jahre geltend gemacht. Dort nämlich leben die psychischen Strukturen der Väter unverändert weiter:

Kriegsinvaliden [...] denken an die Zeit, als sie, im feindlichen Ausland, noch wer waren, der sie jetzt nicht mehr sind. Sie knallen mit den Leinen, was die Hunderl nicht stört. Keiner gehorcht den Exsoldaten mehr, und sie haben auch keinen, dem sie aufs Wort gehorchen könnten. Die Autorität ging leider verloren (A 27).

Das politische System hat sich geändert, die Nachkriegsverhältnisse werden von den ehemals faschistischen Soldaten als massiver Machtverlust erlebt; sie versuchen deshalb, die im Krieg genossenen Autoritätsstrukturen dort noch weiterleben zu lassen, wo es ihnen möglich ist, und zwar in der Familie, wie im Roman recht früh an mehreren ‚Schüben‘ vom ‚Vati‘ geohrfeigter Kinder deutlich wird.<sup>48</sup> Repräsentativ für dieses familiäre Weiterleben der faschistischen Gewalt ist Rainers und Annas Vater, der ein solcher Kriegsinvalid ist: „Daß Herr Witkowski nach wie vor die nationalsozialistische Partei vertritt [...], versteht sich von selbst, weil diese Partei ihn so groß gemacht hat, daß er über sich hinauswuchs. Keiner sonst hätte ihn vergrößert und heute vergrößert er seine schönen Fotos“ (A 101). Sein „Hobby, die Pornofotografie“ (A 15), fungiert als unmittelbare Fortführung der faschistischen Gewalt und gestattet es ihm, die alte Dominanz – nun seiner Frau gegenüber – weiter zu praktizieren:

Du mußt einen angstvollen Gesichtsausdruck machen. Widerstände zu brechen ist immer besonders geil, auch ich habe im Krieg oft Widerstände gebrochen und zahlreiche Personen rein persönlich liquidiert. Heute muß ich mich mit einem Bein plagen, damals flogen mir die Frauenherzen zu, was der Zauber der Montur machte. Die fesche Uniform. Ich weiß noch, wie wir in polnischen Dörfern vielfach bis zu den Knöcheln unserer Reitstiefel in Blut wateten. [...] Der Vater denkt an das Feld der Ehre, auf dem er nicht geblieben ist. Dafür achtet er jetzt auf das Feld der Familienehre, daß seine Frau, die Sau, nicht mit unbeschädigten Männern fremdgeht (A 17).

Explizit wird in dieser Überblendung von militärischer und Familienehre die auf die Kleinfamilie verschobene Kontinuität der faschistischen Autorität. So ist es nicht überraschend, wenn wir aus der Perspektive Rainers hören: „Die Prügelei begann angeblich auf den Tag genau, als der Weltkrieg verloren war, denn vorher prügelte der Vater fremde Menschen in wechselnder Gestalt und Form, jetzt hat er dafür nur immer die Gestalten von Mutter und Kindern“ (A 32). Mit diesen

48 „Die ersten geohrfeigten Kinder erheben schrill ihre geschundenen Stimmen“ (A 26). – „Der zweite Schub geohrfeigter Kinder heult durch die Türen“ (A 29).



Misshandlungen (vgl. A 142) ist eine massive Abwertung insbesondere seiner Frau verbunden. Sie wird als „blöde Kuh“ (A 16), „Trampel“, „Sau“ (A 17) und „Hure“ (A 142) tituliert.

Auch Rainer und seine Schwester werden vom Vater regelmäßig malträtiiert: „Manchmal ist ein ganz normaler Tag, und der Vater pickt sich eins der Kinder willkürlich heraus und schlägt brüllend auf es ein“ (A 34). Jelinek inszeniert diese Kontinuität als lächerliche Groteske. Während sich der Vater sexuell auszuleben trachtet – durch versuchte Vergewaltigungen (vgl. A 142) und Misshandlungen seiner Frau, aber auch durch versuchtes Fremdgehen (vgl. A 143ff.)<sup>49</sup> – und auch nicht davor zurückschreckt, sich vor seinem Sohn selbst zu befriedigen (vgl. A 148f.), ist für die weiblichen Familienmitglieder ein selbstbestimmtes Sexualleben Tabu.<sup>50</sup> Die Mutter ist hier nicht nur Opfer, sondern gibt die prude Sexualunterdrückung an die Tochter weiter. Als Hans zu Besuch kommt, „möchte sie nicht, daß die beiden unbeaufsichtigt in Annas Mädchenzimmer gehen“ (A 85), und „droht mit dem Vater“ (A 86). Anna reagiert darauf mit sexueller Rebellion (A 57), Rainer hingegen, der wie seine Schwester regelmäßiger Zeuge der gewalttätigen väterlichen Übergriffe auf seine Mutter ist, entwickelt einen physischen Ekel<sup>51</sup> und naturalisiert die sexuelle Gewalt als Normalfall des Akts: „Rainer glaubt, daß es einer Degradierung der Frau gleichkommt, wenn sie Körperliches über sich ergehen lassen muß. Das sieht man an der Mutter, die im Schlafzimmer oft um Hilfe schreit“ (A 38).

Schon zu Beginn wird der aus diesen Lebensbedingungen resultierende Psychohaushalt der Zwillinge offengelegt: „Rainer haßt seine Eltern, fürchtet sie aber auch. [...] Die Furcht gehört zum Haß“; auch Anna könnte „ein Doktorat in Sachen Haß erwerben“ (A 12). Bereits an dieser frühen Stelle exponiert der Text durch Kontrastierung die klassenspezifische Prägung des Hasses: Die großbürgerliche Sophie „hass[t] nichts“, „weil ich in meinem Leben nichts hassenswertes vorfinde“ (A 12)<sup>52</sup> – obwohl auch ihre Familie in der NS-Zeit Schuld auf sich lud.<sup>53</sup> Rainer

49 Bezeichnenderweise scheitern im Roman alle diese Versuche des Vaters (vgl. A 143: „Er wird versuchen, seine Frau zu betrügen, was ihm nicht gelingen wird“) – die Photographie und das Prügeln haben daher auch die Funktion, eine sexuelle Schwäche des Vaters zu kompensieren: „Auch sonst kriegt er kaum mehr einen hoch [...]. Er glaubt, es liegt daran, daß die starken Reize, die ihn als jungen Mann in den besetzten Ostgebieten überfluteten, in den letzten Jahren nur sehr abgeschwächt stattfinden. Wer einmal Leichenberge aus nackten Personen, auch Frauen, besichtigte, den reizt die heimische Hausfrau nur noch wenig. Wer einmal am Drücker der Macht war, der läßt rapide nach, wenn das Äußerste an Gewalt das Drücken von fremden Händen im Hotel ist“ (A 102).

50 Vgl. die ausgedachten Fremdgehvorwürfe als Vorwand zur Gewalt, A 142f.

51 „Gleich muß der Sohn kotzen“ (A 146); „der Rainer schluckt an seiner eigenen Kotze“ (A 148); vgl. auch Rainers Erbrechen in A 167.

52 Vgl. auch die Parallelstelle in A 129.

53 Über ihre Mutter heißt es, dass „in der Nazizeit“ viele „für ihre persönlichen Stahlwerke kriepert sind“ (A 124).

und Anna hingegen entwickeln psychische Störungen: Anna leidet an einer immer wiederkehrenden Artikulationsstörung und an Magersucht bzw. Bulimie;<sup>54</sup> Rainer hat eine „ewige Berührungsangst“ (A 64) und zeigt zudem Symptome einer Essstörung: „Manchmal ißt Rainer nur Suppe und verweigert feste Kost, obwohl Männer sonst herzhaft Kost lieben, Anna ißt manchmal gar nichts, das kann Tage anhalten“ (A 38).

Marlies Janz hat zu Recht darauf hingewiesen, dass „Rainer und Anna ihren ‚Sinn für das Höhere‘ (A 34) als Reaktion auf die väterlichen Prügel entwickeln“<sup>55</sup> – aber wohl auch als Reaktion auf ihre generell unerquickliche Lebenssituation. Die affirmierende Aufnahme des Existentialismus und sozialdarwinistischer Weltanschauungen<sup>56</sup> dient aber nicht so sehr einer eskapistischen „Abschirmung gegen die ‚Außenwelt‘“.<sup>57</sup> Das mag auf Annas Klavierspiel zutreffen – aber schon Rainers Dichten hat einen sozial ambitionierteren Sinn, wie der bereits zitierte Anspruch auf eine „Führungsrolle“ (A 62) deutlich macht. Die Funktion der philosophischen Surrogate entspricht exakt der, die Musil in Hinblick auf die Figur des Hans Sepp herausstellt, wie im Folgenden mit einem kurzen Blick auf den *Mann ohne Eigenschaften* gezeigt werden soll.

## Hans Sepp im *Mann ohne Eigenschaften*: Die soziale Funktion der Ideologie

Es wäre schwer zu sagen, woran diese jungen Menschen glaubten; sie bildeten eine jener unzähligen kleinen, unabgegrenzten freien Geistessekten, von denen die deutsche Jugend seit dem Zerfall des humanistischen Ideals wimmelt. Sie waren keine Rasseantisemiten, sondern Gegner der „jüdischen Gesinnung“, worunter sie Kapitalismus und Sozialismus, Wissenschaft, Vernunft, Elternmacht und -anmaßung, Rechnen, Psychologie und Skepsis verstanden. Ihr Hauptlehrstück war das „Symbol“; soweit Ulrich folgen konnte, und er hatte ja einiges Verständnis für derlei Dinge, nannten sie Symbol die großen Gebilde der Gnade, durch die das Verwirrte und Verzerrte des Lebens, wie Hans Sepp sagte, klar und groß wird, die den Lärm der Sinne verdrängen und die Stirn in den Strömen der Jenseitigkeit netzen. Den Isenheimer Altar, die ägyptischen Pyramiden und Novalis nannten sie so; Beethoven und Stefan

54 Vgl. A 206.

55 Janz: Elfriede Jelinek, S. 51.

56 So „berichtet“ Hans seiner Mutter, „daß Rainer gesagt hat, in der Natur zermalmt der Starke den Schwächeren“ (A 30). – Er wendet dieses Wissen sogleich an: „[D]aß sie es zu nichts gebracht hat“, sei „ihre eigene Schuld“ (A 30).

57 Janz: Elfriede Jelinek, S. 51. Ernst Topitsch definiert Weltanschauungen als „plurifunktionale Führungssysteme“, die u.a. die Fähigkeit zu einer „Verringerung des Realitätsdrucks“ haben. Ernst Topitsch: Erkenntnis und Illusion. Grundstrukturen unserer Weltauffassung. Tübingen: Mohr 1988 [1979], S. 9 u. 11.

George ließen sie als Andeutungen gelten, und was ein Symbol, in nüchternen Worten ausgedrückt, sei, das sagten sie nicht, erstens weil sich Symbole in nüchternen Worten nicht ausdrücken lassen, zweitens weil Arier nicht nüchtern sein dürfen, weshalb ihnen im letzten Jahrhundert nur Andeutungen von Symbolen gelungen sind, und drittens weil es eben Jahrhunderte gibt, die den menschenfernen Augenblick der Gnade im menschenfernen Menschen nur noch spärlich hervorbringen.<sup>58</sup>

In dieser – teils durch den Erzähler, teils durch Ulrich ironisch perspektivierten – Wiedergabe der Glaubensinhalte der Gruppe um Hans Sepp zeigt sich deren heterogene Unausgegorenheit.<sup>59</sup> Dies scheint für die Gruppe selbst insgeheim einen Vorteil zu haben: Die daraus resultierende Vagheit nämlich betont den reinen ‚Symbolwert‘ der Inhalte, der es schwer macht, aus ihnen konkrete praktische Handlungsanleitungen zu destillieren. Das Zitat gibt Hinweise auf zwei Funktionen des Weltanschauungsmixes: Zum einen dient er der Abgrenzung der „Jugend“ gegenüber der „Elternmacht und -anmaßung“, zum anderen macht er das „Verzweigte des Lebens [...] groß“.

Der tiefere Sinn dieser Jugend-,Philosophie‘ insbesondere für Hans Sepp scheint darin zu bestehen, das Kind aus den sozialen Bedingtheiten des Elternhauses zu lösen und so auch seine ‚niedere‘ Herkunft als irrelevant für die Beurteilung seines sozialen Wertes zu erklären. Gerade umgekehrt nämlich verfiicht Hans die Auffassung einer freien Selbsterfindung; jeder hat ihm zufolge das Potential, „königlich“ zu sein:

Die Gegenwart kenne, hieß es, kein Recht der Jugend, denn bis zu seiner Volljährigkeit sei der Mensch so gut wie rechtlos. Vater, Mutter, Vormund könnten ihn kleiden, herbergen, nähren, wie sie wollten, züchtigen und nach Hans Seppens Ansicht zugrunde richten, soweit sie nur eine ferne Paragraphengrenze nicht überschritten, die dem Kinde höchstens eine Art Tierschutz gewährt. Es gehöre den Eltern wie der Sklave dem Herrn und sei durch seine wirtschaftliche Abhängigkeit Eigentum, Objekt des Kapitalismus. Dieser „Kapitalismus am Kinde“, dessen Darstellung Hans ursprünglich irgendwo erwähnt gefunden, dann aber selbst ausgebildet hatte, war das erste, was er seiner erstaunten und bisher zu Hause recht wohlgeborgenen Schülerin Gerda beibrachte. [...] [N]ach dieser Vorbereitung lehrte er sie das Recht des Kindes, seine Erziehung nach den Gesetzen seines eigenen Wesens aufzubauen. Das Kind sei schöpferisch, weil es Wachstum sei und sich selbst schaffe. Es sei königlich,

58 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 312f.

59 Stefan Howald weist darauf hin, dass Musil die von Hans Sepp vertretene Weltanschauung unter anderem aus „allgemein verbreiteten Ideologemen und Elementen spezifischer ausgearbeiteter philosophischer Systeme wie derjenigen von Ludwig Klages und Oswald Spengler aufbaut“. Howald: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik, S. 325.

weil es der Welt seine Vorstellungen, Gefühle und Phantasien vorschreibe. Es wolle von der zufälligen fertigen Welt nichts wissen, sondern baue seine eigene Welt der Ideale. Es habe seine eigene Sexualität. Die Erwachsenen begehen eine barbarische Sünde, indem sie das Schöpfertum des Kindes durch den Raub seiner Welt zerstören, unter herangebrachtem, totem Wissensstoff ersticken und auf bestimmte, ihm fremde Ziele abrichten. Das Kind sei unzweckhaft, sein Schaffen Spiel und zärtliches Wachsen; es nehme, wenn man es nicht durch Gewalt stört, nichts an, als was es wahrhaft in sich hineinnimmt: jeder Gegenstand, den es berührt, lebe, das Kind sei Welt, Kosmos, es sehe das Letzte, Absolute, wenn es das auch nicht ausdrücken kann: aber man töte das Kind, indem man es Zwecke begreifen lehre und es an das gemeine Jedesmalige feßle, das man lügnerischerweise das Wirkliche nennt!<sup>60</sup>

Durch die Überhöhung der Idee leugnet Hans die Bedeutung des Wirklichen gleich doppelt: einerseits indem er dessen Relevanz für das Kind inhaltlich negiert – „[e]s wolle von der zufälligen fertigen Welt nichts wissen, sondern baue seine eigene Welt“ – und zweitens formal durch eine Ersetzung des Begriffs der Wirklichkeit selbst durch „seine eigene Welt der Ideale“. Dass diese ‚Lehre‘ in untergründigem Zusammenhang mit Hans Sepps eigener Herkunft steht, deutet die Erzählstimme in eingestreuten ironischen Kommentaren an. So bemerkt sie in Fortsetzung des gerade Zitierten, dass Hans „mit seiner Mutter [...] jederzeit herzbefreiend grob [umgeht], so daß ein unmittelbarer Anlaß zu einer solchen Philosophie der Unterdrückten für die armen Kinder eigentlich nicht bestand“.<sup>61</sup> In der Hexis der Grobheit, der auch Hans’ äußerer Erscheinung als schwer abzuschüttelnde, habituelle Spur seiner sozialen Herkunft anhaftet,<sup>62</sup> zeigt sich auch die Differenz zum ‚bürgerlichen‘ Habitus von Gerda, welche „zu Hause recht wohlgeborgen“ ist. Wenn Hans appelliert, „das Kind soll nicht sein Wesen verkehren und ablegen, um Vater und Mutter zu werden; es geschieht das nur, um ‚Bürger‘ zu sein“,<sup>63</sup> überspielt er damit, dass seine Eltern gerade *keine* Bürger sind. Die Zurückweisung von „Elternmacht und -anmaßung“ soll ihm helfen, seinen sozialen Status nicht in Abhängigkeit von seiner Herkunftsfamilie definieren zu müssen.

Hansens Geistesideen sind also als Kompensation seiner sozialen Existenzbedingungen zu verstehen: Sie machen „das Verwirrte und Verzweigte des Lebens“ „groß“ – und mit ihnen ihren sozial unbedeutenden Verteidiger. Hans Sepp

60 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 553f.

61 Ebd., S. 554.

62 „Hans war ein unscheinbarer Junge, knochig, ohne groß oder kräftig zu sein, wischte sich seine Hände im Haar oder an den Kleidern ab und sah bei jeder Gelegenheit in einen kleinen, runden, blechgefaßten Taschenspiegel, weil ihn auf seiner ungepflegten Gesichtshaut immer irgendeine Pustel beunruhigte“ (ebd., S. 551); „mit seinem fett gestäubten Haar, der schlecht gepflegten Haut, den häßlich eindringlichen Bewegungen“ (ebd., S. 560).

63 Ebd., S. 554.

schwingt sich zum „Seelenführer“<sup>64</sup> Gerdas auf – ein Wort, das im Text in Anführungszeichen steht und somit als Zitat Hans Sepp selbst zugesprochen werden kann. Wie dieser Begriff legt auch die übrige Wortwahl Hansens das Bedürfnis nach ‚Erhebung‘ offen:

[D]ie Worte hochbedeutsam, Empormenschlichung und freie Menschbarkeit machten allein schon den Zwicker auf Fischels Nase erzittern, jedesmal wenn er sie hörte. In seinem Hause wuchsen Begriffe wie Lebensdenkkunst, geistiges Wuchsbild und Tatschwebung. Er kam darauf, daß alle vierzehn Tage bei ihm eine „Läuterungsstunde“ abgehalten wurde. Er drang auf Aufklärung. Es stellte sich heraus, daß dabei gemeinsam Stefan George gelesen wurde. Leo Fischel suchte vergeblich in seinem alten Konversationslexikon, wer das sei. Was ihn, den alten Liberalen, aber am meisten ärgerte, war, daß diese Grünschnäbel [...] alle [...] Ministerialreferenten, Bankpräsidenten und Gelehrten „aufgestutzte Menschlein“ nannten; daß sie blasiert behaupteten, es gebe heutzutage keine großen Ideen mehr oder es sei niemand mehr da, der sie verstünde.<sup>65</sup>

Das blasierte Gebaren und die hochtrabenden Worte sprechen für sich: Hans Sepp erhebt sich mithilfe des symbolischen Geistesadels imaginär sogar über sozial höherstehende Menschengruppen. Wie es Klementine Fischel treffend ausdrückt: „[S]ie wollen an diesem Leben vorbei, zu einem höheren Leben auf Erden gelangen.“<sup>66</sup> Hansens Ideal der „Gemeinschaft der vollendet Ichlosen“<sup>67</sup> weist genau in diese Richtung: „[D]enn je selbstloser sich ein Mensch fühlt, desto heller und stärker werden die Dinge der Welt, je leichter er sich macht, desto mehr fühlt er sich gehoben.“<sup>68</sup> Und so korrigiert Hans selbst mit frappanter Entsprechung zu Wilhelm Reichs späterem Befund eines kleinbürgerlichen ‚Charakterpanzers‘: „Vielleicht sollte man den echten Zustand überhaupt nicht Gehobenheit nennen, sondern Entpanzerung; Entpanzerung des Ich, so erklärte es Hans.“<sup>69</sup>

Musils Hauptfigur Ulrich, der aus einer ungleich begüterteren Familie stammt, kann sich daher auch keinen Reim darauf machen, was an den halbausgegorenen neuen geistigen Strömungen so attraktiv ist. Mit Verwunderung notiert er die rätselhafte Konjunktur derselben:

Trotz alledem war es so merkwürdig, woher der Geist dieser jungen Leute kam, wie es das Auftreten einer neuen Krankheit oder das einer langen Trefferreihe im Glücks-

64 Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 478.

65 Ebd., S. 478f.

66 Ebd., S. 480.

67 Ebd., S. 555.

68 Ebd.

69 Ebd.

spiel ist. Als die Sonne des alten europäischen Idealismus zu verlöschen begann und der weiße Geist sich verdunkelte, wurden viele Fackeln von Hand zu Hand gereicht – Ideenfackeln; weiß Gott, wo sie gestohlen oder erfunden worden waren! – und bildeten da und dort den auf und nieder tanzenden Feuersee einer kleinen Geistesgemeinschaft. So war in den letzten Jahren, ehe der große Krieg die Folgerung daraus zog, unter jungen Menschen auch viel von Liebe und Gemeinschaft die Rede, und besonders die jungen Antisemiten im Haus des Bankdirektors Fischel standen im Zeichen alles umfassender Liebe und Gemeinschaft. Wahre Gemeinschaft ist das Wirken eines inneren Gesetzes, und das tiefste, einfachste, vollkommenste und erste ist das Gesetz der Liebe. Wie schon bemerkt worden, nicht Liebe im niederen, sinnlichen Sinn; denn körperlicher Besitz ist eine mammonistische Erfindung und wirkt nur trennend und entsinnend.<sup>70</sup>

Wie sich hier insbesondere in der Leugnung der kapitalistischen Welt ausdrückt, sind die neuen „Ideenfackeln“ gar nicht weniger idealistisch als der „alte[ ] europäische[ ] Idealismus“ – ganz im Gegenteil besteht ihr vornehmliches Movens gerade in der Abwendung von der „niederen, sinnlichen“ Sphäre. Die verführerische Kraft dieser Ideologie erschließt sich erst, wenn man den Blick nicht nur auf die idealistischen Inhalte, sondern ebenso auf die ‚sinnliche Sphäre‘ ihrer Proponenten richtet. Dem „gemeine[n] Jedesmalige[n]“ jeglichen Wirklichkeitscharakter abzuspochen – es werde, so das Credo im Kreis um Hans Sepp, nur „lügnerischerweise das Wirkliche“ genannt –, hat bei Hans Sepp eine sozioökonomisch bedingte Motivation, nämlich den Blick von seiner unterprivilegierten sozialen Position auf ‚Höheres‘ abzulenken. Das Ideenpotpourri, so wird uns mitgeteilt, nimmt dankbar alles auf, womit „sich dem Geist ein Nest bauen läßt“.<sup>71</sup> Ein Nest, das dem Verfechter des neuen Geistes in der Gesellschaft in sozialer Hinsicht bislang fehlt – man erinnere sich an die oben zitierte Bemerkung Klementine Fischels, Hans Sepp stamme „aus ,gar keinem Haus“.<sup>72</sup> Damit dies gelingt, darf die Wirklichkeit nicht mehr zu genau angeschaut werden. Entsprechend präferiert die Gruppe „in Kunstfragen“

die ungegenständliche, auf das Allgemeingültige und Ewige gerichtete Gesinnung, die sich damals unter dem Namen Expressionismus von der groben Erscheinung und Hülle, der „platten Außenschau“ verächtlich abwendete, deren getreue Abschilderung unbegreiflicherweise ein Menschenalter zuvor für revolutionär gegolten hatte.<sup>73</sup>

70 Ebd., S. 482f.

71 Ebd., S. 553.

72 Vgl. die analoge Bemerkung in den *Ausgesperrten*: „Hans ist kein Sohn und keine Tochter, weil er der Sohn von einem Niemand ist“ (A 188).

73 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 553.

Diese metafiktionale Passage eröffnet einen Blick auf Musils Poetologie, der die beiden vorderhand antagonistischen ästhetischen Praktiken – Außenschau und Innenschau – verbindet, woran Jelinek anschließen wird.

Musils Interesse zielt im *Mann ohne Eigenschaften* also nicht in erster Linie darauf, die referierten ideologischen Konstrukte mittels erzählerischer Ironie zu demontieren und lächerlich zu machen – und ideologiekritisch ihre Diskrepanz mit den materiellen Lebensgrundlagen ihrer Verfechter zu erweisen. Die analytische Leistung des Romans besteht vielmehr darin, die psychosoziale Bedingtheit des Bedürfnisses nach solchen Ideologien herauszuarbeiten – der Roman betreibt damit also mehr als „ästhetische Ideologiekritik“,<sup>74</sup> nämlich eine soziologische Analyse des sozialen Unbewussten.<sup>75</sup> Anstatt das falsche Bewusstsein zu zeihen, erbringt *Der Mann ohne Eigenschaften* – wie Wolf, Bourdieu zitierend, herausstellt – den Nachweis einer „ontologischen Übereinstimmung zwischen den mentalen Strukturen und den objektiven Strukturen des sozialen Raums“<sup>76</sup> – so widersprüchlich diese auf den ersten Blick auch erscheinen mögen: „Das Metaphysische war das in diesen Zustand hineingelegte Physische, ein Abbild irdischer Wünsche, denn man glaubte in ihm das zu sehen, wovon die zeitgemäßen Vorstellungen lebhaft erwarten machten, daß man es sehen könne.“<sup>77</sup> Wolf kommentiert hierzu:

Ein solches System liegt dem *Mann ohne Eigenschaften* als Ganzem zugrunde, dessen zahlreiche Einzelfiguren jeweils auf spezifische „Existenzbedingungen“ zurückführbar sind, die sich dann in ihren unterschiedlichen Habitus als ‚generative Formeln‘ niederschlagen und im Medium des literarischen Textes klar unterscheidbare und wiedererkennbare Formen von sozialer Praxis hervorbringen – ganz nach dem Muster der ‚realen‘ Welt.<sup>78</sup>

74 Howald: Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik.

75 Psychisches und Soziales erweisen sich dabei als miteinander verwoben; das Psychische ist immer schon sozial konstituiert und umgekehrt. Vgl. Gunther Martens: Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität. München: Fink 2006 (= Musil-Studien, Bd. 35), S. 129: Es existieren „bei Musil sehr viele erklärende Hinweise auf das Ungewusste und das Unbewusste der Figuren, wobei es sich eher um ein soziales als um ein psychologisches Unbewusstes handelt“.

76 Pierre Bourdieu: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Übers. v. Hella Beister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (= edition suhrkamp, Bd. 1985), S. 141; vgl. Wolf: Kakanien, S. 362.

77 Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 552.

78 Wolf: Kakanien, S. 330.

## Die Ausgesperrten – ein ideologiekritischer Roman?

Die Parallelen zu Jelineks Darstellung der geistigen Ideen von Rainer und Anna (aber auch von Hans) liegen auf der Hand – auch deren weltanschaulichen Versatzstücke haben eine soziale Funktion, indem sie eine Befreiung von der „zwingenden Macht der sozialen Klischees“<sup>79</sup> verheißen; Freiheit ist deshalb ihre wichtigste Parole:

Die Zwillinge sind überlegen im Unglück, weil sie sich von allem frei gemacht haben und tun was sie wollen. Rainer sagt, die Menschen sind schon irgendwie determiniert, aber ich nicht, weil ich ihnen überlegen bin, auf Grund meines Willens. Der Einzelne hingegen ist frei, wenn er dies will (A 34).

Freiheit bedeutet zuallererst ein Verlassen der sozialen Position: „Sie glauben, daß in jedem Menschen ein Stück ist, das nicht determiniert ist. Etwas, das man nicht vorherieht und das ganz aus dem gesellschaftlichen Feld herausfällt, somit ganz frei ist“ (A 40). Die Befreiung – sozialer Eskapismus – ist allerdings nur der erste Schritt. Der Wunsch, „überlegen“ zu sein, richtet sich nämlich nicht nur gegen die Herkunftsfamilie, sondern auch an das soziale Umfeld. Die Affirmation der trivialmythischen Version entsprechender sozialdarwinistischer und modischer existentialistischer Parolen besteht in dem Versuch, mit ihrer Hilfe „auf die anderen hinunter[zu]schauen“ (A 34). Insbesondere Rainer versteht sich in Anschluss an Hans Sepps Vorstellung vom „Seelenführer“ als „eine Führernatur“ (A 200),<sup>80</sup> schon in der zweiten Szene formuliert er seinen Wunsch, sich andere „untertan machen zu können“:

Außer der Literatur [...] hat sich Rainer leider noch nichts untertan machen können. Doch die Literatur erfüllt schon sehr, was Rainer will. [...] Rainer sagt, man kann sich auch einen Menschen aneignen. Man muß erstens mehr wissen als er, dann erkennt er einen als Sachautorität an. Hans zum Beispiel, der Jungarbeiter, den man im Jazzkeller kennengelernt hat. Rainer wird ihm alles erklären, bis er nur mehr ein willenloses Werkzeug geworden ist (A 20).

Rainer ist selbst einer dieser „gewisse[n] Leute“, die sich eine „bessere[ ] Methode“ zur sozialen Dominanz nicht leisten können und daher auf die Literatur ange-

79 Jelineks Enthüllung derselben wurde als Teil der Begründung für den Nobelpreis genannt; vgl. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7959-elfriede-jelinek-2004-2/> (28.2.2019).

80 Vgl. auch A 129: „Ich bin eher so ein Führer und will zum Beispiel auch dich in Zukunft führen, mein Liebes.“ Auch Hans hegt diesen Führer-Wunsch: „In eine Gruppe geht er überhaupt nur als Anführer oder gar nicht“ (A 76); „Hans ist sportlich und überhaupt der Chef“ (A 77).



wiesen sind. Die im Begriff „Sachautorität“ aufscheinende frühere „Autorität“ des Vaters, die angeblich „leider verloren ging“ (A 27), taucht hier in neuer Gestalt in der jungen Generation wieder auf.<sup>81</sup> Dies ist auch Reichs historische Erklärung, warum ausgerechnet das Kleinbürgertum so anfällig für die faschistische Weltanschauung gewesen sei:

Es handelt sich nicht um eine „Veranlagung“, sondern um ein typisches Beispiel der Reproduktion eines gesellschaftlichen Systems in den Strukturen seiner Mitglieder. Diese Stellung des Vaters erfordert nämlich strengste Sexualeinschränkung der Frauen und Kinder. Entwickeln die Frauen unter kleinbürgerlichen Einflüssen eine resignierende Haltung, die unterbaut ist von verdrängter sexueller Rebellion,<sup>[82]</sup> so die Söhne neben einer untertänigen Stellung zur Autorität gleichzeitig eine starke Identifizierung mit dem Vater, die später zur gefühlsbetonten Identifizierung mit jeder Obrigkeit wird. Es wird noch lange ein ungelöstes Rätsel bleiben, wie es möglich ist, dass Herstellung und Formierung der psychischen Strukturen der tragenden Schichten einer Gesellschaft so genau in das ökonomische Gefüge und zu den Zwecken der herrschenden Klasse passen wie die Teile einer Präzisionsmaschine. Was wir als massenpsychologische Reproduktion des ökonomischen Systems einer Gesellschaft beschreiben, scheint jedenfalls der Kernmechanismus des ideologischen Prozesses zu sein.<sup>83</sup>

Rainers Auslöschung der Familie am Ende des Romans erfolgt auch in übertragendem Sinne ‚mit den Waffen des Vaters‘: Er wiederholt die mit Autoritätslust erfahrenen Hinrichtungen des Vaters im Krieg im Modus der Identifizierung. Die reine Erschießung reicht daher nicht aus, er muss mit Beil und Bajonett (vgl. A 262) ein Gemetzel veranstalten, bis ‚wahnsinnig viel Blut vorhanden‘ (A 263) ist<sup>84</sup> – und ergibt sich am Ende in die Verfügungsmacht der Staatsgewalt (A 266).<sup>85</sup> Wenn es

81 Johann Stangel: Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur. Zu Texten von Frischmuth, Jelinek, Mitgutsch, Schutting, Schwaiger und anderen. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 1988 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1091), S. 138, zitiert Rainers Aussage aus dem *Ausgesperrten*-Hörspiel: „[E]igentlich sind wir irgendwie faschistisch“.

82 Man kann hier an Anna denken, vgl. die Schultoilettenzene, A 55–59.

83 Wilhelm Reich: Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik. Kopenhagen/Prag/Zürich: Verlag für Sexualpolitik 1933, S. 85.

84 Vgl. die bereits zitierte Erinnerung des Vaters an das Waten im Blut, A 17; vgl. auch A 33: „Oft denkt der Vater an die dunklen Skelette der Menschen, die er tötete, bis der Schnee Polens nicht mehr unberührt und weiß, sondern berührt und blutig war.“

85 Diese väterliche ‚Nachfolge‘ Rainers betrifft nicht nur den Mord. Vgl. Heidi Strobel: Gewalt von Jugendlichen als Symptom gesellschaftlicher Krisen. Literarische Gewaltdarstellung in Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* und in ausgewählten Jugendromanen der neunziger Jahre. Frankfurt

über Rainers Tat heißt, er wolle „[d]urch das Begehen des Sinnlosen [...] seine narzistische [sic] Position retten, etwas Außergewöhnliches begangen zu haben“ (A 263), so enttarnt und verhüllt diese Erklärung zugleich: Die Schreibweise „narzistisch[ ]“ verschmilzt „nazistisch“ und „narzisstisch“ und stellt Rainer damit ganz explizit in die Nachfolge seines Vaters. Zugleich aber verschleiert die Phrase „das Begehen des Sinnlosen“ – die der Aussage des realen Täters entspricht und zugleich den Mythos des existentialistischen *acte gratuit* aufnimmt – den tieferen Sinn seiner Tat, durch den sich erst erklärt, warum sich die Aggression gegen seine eigene Familie richten muss: Rainer hat zu diesem Zeitpunkt nämlich begriffen, dass er mit Ideologie allein seinen sozialen Wurzeln nicht entkommen wird; die Auslöschung erscheint als der einzige mögliche Weg.

### Verdrängen statt Verkennen: Rainers Anagnorisis ohne Befreiung

Mit ihrer Darstellung knüpft Jelinek erstaunlich eng an Musils Analyse des tieferen Sinns der Hans Sepp'schen Ideologie an, wie die Gegenüberstellung gezeigt hat. Es gibt jedoch einen entscheidenden Unterschied: Bei Musil haben die Figuren – auch Hans Sepp – kein Bewusstsein von dem Bedingungs-zusammenhang ihrer Überzeugungen und ihrer sozialen Lage; erst die ironische Perspektivierung seitens des Erzählers deckt diesen auf.<sup>86</sup> Auch in den *Ausgesperrten* tritt Hans als „geblendete[r] junge[r] Mann“ (A 174) auf. Mit der Figur Rainers geht Jelinek allerdings über Musils Personal hinaus, denn über ihn erfahren wir Folgendes: „Seine Lage ist aussichtslos. So sieht er es selbst“ (A 165). Dieses Selbstwissen Rai-

---

a.M. u.a.: Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1655), S. 165f.: „In der Gruppe versucht er eine deutliche Hierarchie zu schaffen, in der das Lebensmodell der Mittelschicht [...] wieder abgebildet ist. Sophie soll die Rolle der Ehefrau einnehmen, die ihm ‚den Rückhalt eines liebenden Menschen‘ (55) spendet und ihm die Verantwortung überläßt (vgl. 129). Den Arbeiter Hans als den sozial schwächeren will er zum ‚Empfänger von Botschaften, Mahnungen, Befehlen, Ermutigungen‘ (53) machen, das heißt in die Position weisen, in der sich Rainer selbst erlebt und gegen die er sich vehement zur Wehr setzt. [...] Anna verkörpert als Schwester den gemeinsam geteilten traditionellen Bezugshorizont der Herkunftsfamilie.“

86 Bei Musil betrifft diese ‚Blindheit‘ nicht nur Hans Sepp, sondern alle Figuren. Vgl. das Urteil von Katja Ludwig: Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*: Eine philosophische Interpretation in weltanschauungsanalytischer Hinsicht. [http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/kl\\_musil.pdf](http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/kl_musil.pdf) (31.7.2018), S. 60: „Die Figuren werden als naiv dargestellt, sofern sie diese Zusammenhänge, die Gebundenheit ihrer Überzeugungen an bestimmte Wünsche, Gefühle, Willens-tendenzen nicht durchschauen, nicht sehen, dass es bei dem, was sie mit Wahrheitsanspruch vertreten, nicht primär darum geht, möglichst gut mit der Wirklichkeit übereinzustimmen (und von ihnen diesbezüglich auch keiner Kritik unterzogen wird), sondern darum, bestimmte Bedürfnisse zu befriedigen.“

ners wird in den bisherigen Forschungsbeiträgen zu dem Roman übersehen, ist aber zentral für die Frage danach, was Jelineks Roman herausarbeiten will. Zwar heißt es im entsprechenden Kapitel des *Jelinek-Handbuchs*:

Rainer und Anna lassen sich durch die Schriften von Sartre und Camus [...] blenden [...]. Nur Rainer gehen bei dem peinlichen Erscheinen seiner Eltern auf der Maturafeier die Augen auf [...] und er ermordet in verzweifelter Raserei seine gesamte Familie.<sup>87</sup>

Es wird hier eine schockhafte Anagnorisis, eine plötzliche ‚Entblendung‘ suggeriert, die in Aristotelischer Tragödientradition Anagnorisis und Peripetie aneinanderbindet. Durch die Verortung in der Maturafeierszene wird der Moment der Peripetie freilich kurz vor die Katastrophe, ans Ende des Romans gesetzt, während sie nach dem Freytag’schen Dramenmodell in der Mitte der Tragödie stattfindet. Da Jelinek den Roman selbst als „Tragödie des intellektuellen Kleinbürgers“<sup>88</sup> bezeichnet hat, mag die Frage nach Anagnorisis und Peripetie gerechtfertigt sein. Tatsächlich kann man das Geschehen in der Mitte des Romans als Rainers erste Anagnorisis verstehen. Eingebettet ist sie in das auch in poetologischer Hinsicht wichtige Kapitel im Zentrum des Romans,<sup>89</sup> in welchem die im Romantitel enthaltene Thematik von Einschluss und Ausschluss ostentativer als zuvor in einer räumlichen Topographie aufgegriffen wird. Rainer befindet sich an einem Abend im Park von Sophies Familie und beobachtet von dort aus eine großbürgerliche Abendgesellschaft im Inneren der Villa:

Die Kleider sind wunderschön, das Zusehen bereitet eine Freude, wenn es auch nur aus der Ferne ist, wo sich Rainer im Moment befindet, er sagt, er möchte auch gar nicht ins Innere, denn von außen begreift man gesellschaftliche Strukturen besser, erfaßt man dabei doch einen größeren Ausschnitt des Bildes. Solche Strukturen jedoch haben in der Literatur keinen Platz, weil es sie bereits gibt und sie nicht erfunden werden müssen, wozu die Dichtung ausschließlich da ist. Die farbigen Flecken mit den Köpfen ihrer Trägerinnen oben drauf tauchen wie riesige farbige Flecken – als was anderes erkennt man sie eben nicht – aus dem kristallinen Grund hervor, Schmuck glänzt darauf wie Schaum auf Wellen. Rainer glotzt von seinem Standort her, welcher die Straße natürlich nicht ist, sondern der Park (A 122f.).

87 Dagmar C.G. Lorenz: *Die Ausgesperrten*. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 89–94, hier S. 91.

88 Jelinek zitiert nach Janz: *Mythendestruktion und ‚Wissen‘*, S. 71.

89 Janz setzt den Fast-(Selbst-)Mord am Stausee als Inversion und Neuinszenierung von Sartre als Zentrum des Romans an. Vgl. Janz: *Elfriede Jelinek*, S. 47.

Diese auch selbstreflexiv zu lesende Passage über die Repräsentierbarkeit gesellschaftlicher Strukturen in der Literatur ist innerhalb des Romangeschehens umso auffälliger, als es sonst nicht Rainers Verlangen ist, solche Strukturen zu begreifen – so scheint auch hier die Frage der Darstellbarkeit als ein zitierter Gemeinplatz auf, der Rainer hilft, gegenüber der reichen Sophie das Faktum zu verleugnen, dass er selbst aus dieser Gesellschaft ausgeschlossen ist. Er möchte angeblich „gar nicht ins Innere“, was umso unglaubwürdiger ist, als ihn das gebotene Bild in seiner Schönheit bannt („glotzt“) und anzieht („das Zusehen bereitet eine Freude“). Die folgende Passage dementiert dann auch sogleich den angeblich schärferen Blick ‚von außen‘, denn was Rainer erkennt, ist hochgradig verschwommen, wie die zweimalige identische Erwähnung von „farbige[n] Flecken“ mit dem eingeschobenen Zusatz „als was anderes erkennt man sie eben nicht“ hervorhebt. Die referierte Meinung, dass gesellschaftliche „Strukturen jedoch in der Literatur keinen Platz“ hätten, „weil es sie bereits“ gebe „und sie nicht erfunden werden müssen, wozu die Dichtung ausschließlich da“ sei, ist von der Argumentation her eindeutig Rainer zuzurechnen: Sie wird als Topos ins Feld geführt, der – zumindest von Rainer – nicht hinterfragt wird. Der Romantitel akzentuiert die soziale Funktionalisierung eines solchen Verständnisses von künstlerischer Fiktion als Gegenwirklichkeit: Sie verhindert Forderungen nach gesellschaftlicher Teilhabe. Rainers Gedankengänge legitimieren seine gesellschaftliche Ausgrenzung und lassen sie als freiwillig erscheinen.

In der folgenden Begegnung mit Sophie und ihrer Mutter erfährt Rainer in Kontrast zu seinen Beschönigungsversuchen deutlich seine Nichtzugehörigkeit: Sophie kommt zwar zu ihm hinaus, wird aber dann allein von ihrer Mutter wieder zurück zur Gesellschaft geschickt, während Rainer sein Platz unter dem Küchenpersonal zugewiesen wird: „Sie mahnt Sophie, wieder ins Haus zu gehen, um sich nicht zu erkälten, außerdem wollen verschiedene Gäste sie sehen. Dein Freund kann sich in der Küche etwas von dem selbstgemachten Himbeereis holen“ (A 125). Als Sophie geht, ohne Rainer zum Mitkommen einzuladen, heißt es: „Die Wirklichkeit kippt über Rainer hinweg, als würde das Schwimmbaden über ihm ausgeleert. Darunter befindet er sich in absolut schwarzer Nässe, die durch alle Öffnungen einzudringen vermag, obgleich man diese verzweifelt zustöpselt“ (A 129). Das Bild von der schwarzen Nässe nimmt eine Passage wieder auf, in der kurz zuvor mitgeteilt wurde, dass Rainer „leider im nassen Gras steht“, da die „Sohlen seiner amerikanischen Slipper“ schon „zu oft mit Pappdeckeln unterlegt“ wurden und „dieser Deckel doch nicht sehr haltbar“ sei (A 127). Das Bild ist eine Metapher für Rainers anagnorisches Moment, die Einsicht in seine reale Lage:

Und Rainer stößt ins Dunkel hinein, einem Gegner entgegen, der sehr real ist, wahrscheinlich ist er es selber [...]. Eben war er noch jemand in einem Park, jetzt ist er ein Niemand in einer Straßenbahn. Das ist eine entsetzliche Erfahrung, denn damit

ist auch die Gefahr des völligen Verschwindens gegeben. [...] Rainer [...] muß immer dort bleiben, wo er gerade ist, weil er nicht aus seiner Haut herauskann, damit ähnelt er ausnahmsweise den anderen Menschen, die das auch nicht können (A 130).

Dass Rainer sein „real[es]“ Ich als „Gegner“ wahrnimmt, zeigt, wie intensiv er sein Inferioritätsempfinden, das Gefühl, „ein Niemand“ zu sein, als Bedrohung empfindet. Die „entsetzliche Erfahrung“ seiner sozialen Position als ‚Ausgesperrter‘ ist daher nur augenblickshaft erträglich und muss immer von Neuem verdrängt werden – wenn sie auch ihrerseits beharrlich als „Wind der Realität“ (A 177) zu Rainer zurückkommt. Es stellt daher nur auf den ersten Blick einen Widerspruch dar, wenn Rainer auch in der zweiten Romanhälfte an seinen Identitätsfiktionen und Ideologien festhält; nur mit ihrer Hilfe lassen sich die soziale Scham<sup>90</sup> und die Angst<sup>91</sup> überdecken, die hinter seinem vielbeschworenen Hass stehen.

Dass dieses soziale Inferioritätsgefühl keine Idiosynkrasie Rainers darstellt, zeigt der Vergleich mit seiner Schwester Anna, die auch soziale Stigmatisierung erfährt:

Sophie [...] erklärt jählings, daß der Klassenvorstand neulich die Sophiemutter angerufen hat, ob sie, Sophie, nicht für das Jahr nach Amerika gehen möchte, weil ein Stipendium dorthin vergeben wird. Sie will nicht und findet es auch irgendwie ungerecht, weil Anna die besseren Noten hat. Aber angeblich muß man sich im Ausland ganz besonders zu benehmen wissen, weil einen dort ja keiner kennt und daher nicht weiß, woher der sich Benehmende kommt. Sie gehen daher auch nach Herkunft und so, was in einem klassenlos eingeebneten Land wie Amerika mit seiner liberal eingestellten permissiven Bevölkerung einfach absurd ist (A 237).

Implizit erweist sich hier, auch in der Konstellation Sophie – Anna, dass Wien kein „klassenlos eingeebnete[s] Land wie Amerika“ ist. Mit der Aussicht auf das Stipendium verliert Anna „ihre einzige Chance“, ihre soziale Herkunft hinter sich zu lassen, mit einem „großen Teich zwischen sich und den Eltern“ (A 235). Ihre unmittelbar darauf folgende Auto- und Fremdaggression (A 236f.) nimmt Rainers Tat symbolisch vorweg, wenn sie „sich mit der Faust gegen die Stirn schlägt“ (A

90 „Man kann nie einen Schulkollegen mit nach Hause nehmen, weil das Zuhause ekeleregend aussieht und auch so ist. Man schämt sich für sein angestammtes Heim“ (A 162). Diese soziale Scham intensiviert sich durch das öffentliche Auftreten mit den Eltern, so in der Adlmüller-Szene (A 246 ff.: explizit A 247) und der Maturafeier (A 250ff.), insbes. A 250: „Rainer, der allen erzählt hat, sein Vater und Cousin fahren wechselweise einen Porsche, windet sich in seiner Nische raupig vor sich hin. Warum kann man sich nicht selber auslöschen [...]? Man sollte einen Selbstmord begehen.“

91 „Rainer hat Angst vor der Zukunft und Angst vor dem Älterwerden“ (A 128); vgl. auch A 253. Anna „verströmt [Schweißgeruch], der dem Geruch eines gängigsten Tieres gleicht“ (A 232).

236) und „drei Ameisen“ (A 237) zertritt. Dazu sozialisiert, Scham als eine Tugend zu betrachten – „schäm dich ruhig weiter, schämen ist auf jeden Fall gesund“ (A 181) –, internalisieren die Zwillinge diese Stigmatisierungen. Der Roman widmet sich intensiv diesen negativen Gefühlen der Zwillinge und macht sie wiederholt explizit. Hinter ihrer auch von den beiden selbst vielbeschworenen Wut und ihrem Hass stehen letztlich soziale Scham und Angst.<sup>92</sup>

Im Unterschied zum Musil'schen Hans Sepp durchschaut Rainer diesen Zusammenhang – er weiß sich aber nicht anders zu helfen als mit einem bewussten, selbstsuggestiven Augenverschließen. Nicht ein blindes Verkennen, sondern ein aktives Verdrängen bestimmt sein Bewußtsein: „An die schweinischen Fotos, die da angeblich existieren, denkt Rainer niemals.[.] [...] Es ist aus Rainers Bewußtsein verschwunden, so schnell wie es hineingekommen ist. [...] [W]as man nicht sieht, das existiert eben nicht“ (A 185). Dabei hat Rainer durchaus einen genauen Blick nicht zuletzt für soziale Unterschiede:

Wenn er das feine Piaristengymnasium besuchen würde, hätte der Gott ihm das sicher hoch angerechnet, aber seine Eltern haben das Schulgeld nicht. Die reichen Ministranten haben niemals Ohrfeigen erhalten, was dem aufgeweckten Rainer natürlich gleich aufgefallen ist, solche Sachen fallen ihm immer auf (A 178).

Auch in der bereits zitierten Schlüsselszene im Park wird explizit, wie sehr sich Rainer aktiv gegen eine ‚realistische‘ Erfahrung der Wirklichkeit wendet, indem er versucht, „alle [Sinnes-]Öffnungen [...] verzweifelt wieder zu[zust]öpsel[n]“ (A 129). Rainer ist daher zu einer ständigen Vernebelung verurteilt: „Der Klarheit der Luft steht die geistige Unklarheit dieser jungen Leute entgegen, und beide hemmen sich gegenseitig. Rainer raucht nervös eine Zigarette. Die macht die Luft von vorhin für kurze Zeit undurchsichtig“ (A 241). Der hier aufscheinende bewusste Wille zur Intransparenz wird von Rainers von Natur aus aufmerksamer Wahrnehmung gefährdet. Sprechendstes äußeres Zeichen dieses Konflikts ist Rainers „nicht normale[r] Blick“:

Die Verwandten haben bei Rainer auch oft einen nicht normalen Blick festgestellt, er kommt vielleicht daher, daß er sich diese Sachen im Schlafzimmer [wo der Vater

92 Die Autorin nimmt damit Befunde vorweg, welche die Soziologie erst in neuerer Zeit formulierte. Hinsichtlich der sozialen Konstitution von Schamgefühlen vgl. Sighard Neckel: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt a.M.: Campus 1991 (= Theorie und Gesellschaft, Bd. 21); Sighard Neckel: Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existentiellen Gefühls. In: Zur Philosophie der Gefühle. Hg. v. Hinrich Fink-Eitel u. Georg Lohmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1074), S. 244–265. – Scham war bereits in den *Liebhaberinnen* ein manifestes Motiv: auch Paula hat „schamgefühle“ (L 142).

die Mutter malträtiert] zu oft angeschaut hat. Er hat aber nie dabei zugesehen. Der Kopf ging gleich unter die Bettdecke. Dort sieht man nichts und riecht nur sich selber (A 38).<sup>93</sup>

Rainers Blick verrät dabei schon den Zusammenhang mit seiner späteren Bluttat: „Wenn die Mutti ihre stillen Au-Rufe in die Nacht hinein ertönen läßt, dann sieht Rainer am nächsten Morgen seinen Vater so an, daß dieser sofort zu Zeugen sagt: Schauen sie sich diesen Blick an! Was könnte der mit seinem Vater machen!“ (A 200) Tatsächlich wird Rainers spätere Bluttat dadurch befördert, dass seine Verdrängung des Wirklichen mehr und mehr brüchig wird und er immer wieder gezwungen ist, eine für ihn unerträgliche Realität tatsächlich wahrzunehmen.

Rainer wird nicht Opfer einer fehlgeleiteten Lektüre, die ihn verlockt, im „Begehen des Sinnlosen [...] etwas Außergewöhnliches begangen zu haben“ (A 263). Dies ist nur wiederum eine Schutzbehauptung, welche seine soziale Scham verdecken soll. Nicht der Existentialismus macht Rainer zum Mörder, sondern die Erfahrung familiären Zwangs und sozialen Ausschlusses, denen er nicht entkommen kann. Was Jelineks Roman indes zeigt, ist, dass Literatur (und Kunst generell) keine Kompensationskompetenz besitzt. Die Zwillinge versprechen sich von ihr „Halt und Stütze“ (A 159) – diese Erwartung wird aber in dem Maße düpiert, in dem die zugrunde liegende soziale Bedürftigkeit in den Vordergrund gerückt wird. In der Parkszene ist es erneut Sophie, die Rainers Kompensationsversuche mittels Kunst demontiert: „Sie sagt wieder einmal, daß Rainer, wenn er materiell anders dastünde, kein Künstler sein müßte, ist doch die Kunst das einzige, was, obwohl immateriell, für die Leute doch einiges wert ist“ (A 128). Sophie kann sich eine solche illusionslose Enttarnung des hinter dem Wunsch nach Künstlertum stehenden sozialen Ehrgeizes leisten, da sie über eine souveräne gesellschaftliche Position verfügt. Bezeichnenderweise bringt sie kurz darauf in ähnlichem Zusammenhang den Namen Musil ins Spiel: „Sophie sagt, daß die Ekstase der Liebe nichts ist als befriedigter Ehrgeiz (Musil)“ (A 127); sie aktualisiert damit also gerade das sozioanalytische Potential des *Mann ohne Eigenschaften*.<sup>94</sup> Das vermeintlich höchstindividuelle Gefühl der Liebe als Ausdruck eines sozialen Ehrgeizes zu durchschauen, steht dabei Rainers Musil-Lektüre gegenüber, der Musil ästhetizistisch liest, als Erfinder denkwürdiger Bilder wie das vom silbrig springenden Fisch: „Wenn Rainer dichtet, ist das keine graziöse Geste wie bei einem Fisch, der hin-

93 Vgl. auch A 204f.: „eine entfernte Tante, der Rainers Blick immer schon unheimlich vorgekommen ist, er hat so etwas Stechendes und dabei Hinterhältiges, diese Tante hält ihn für zu allem fähig“.

94 Das macht sie allerdings nicht zu einer positiven Identifikationsfigur. Ihre ‚Dekonstruktion‘ Rainers ist eine aktive Beschämung, in der sie ihre sozial höhergestellte Position ausspielt und zugleich untermauert. Sophie praktiziert gerade dadurch, dass sie alle Äußerungen Rainers auf seine Unterprivilegiertheit zurückführt, denselben sozialen Ausschluss wie ihre Mutter.

aufspringt, wie er so oft bei dem Dichter Musil hinaufspringt und silbrig ist. Es ist mehr ein Hineinwühlen und Zubeißen.“<sup>95</sup>

Doch nicht nur Sophie, auch Rainers übrige Mitschüler durchschauen Rainers Versuche, sich eine fiktive soziale Identität zuzulegen.<sup>96</sup> Auch intellektuell kann Rainer nicht punkten: „Die Klasse wendet sich von dem Schauspiel ab“ (A 21). Während Hans Sepp im *Mann ohne Eigenschaften* zumindest einem kleinen Kreis vorsteht und Gerda Fischel mit seinen Ideen zu überzeugen vermag, ist Rainers Stellung auch innerhalb der Viererbande höchst prekär, da sich die anderen nur auf seine Vorschläge einlassen, wenn sie sich selbst Vorteile davon versprechen. Sophie zieht in sexueller Hinsicht Hans vor und geht am Ende, nach der Maturafeier, „unwiderruflich weg“ (A 257). Auch hier zeigt sich noch einmal das soziale Gefälle: Sophie „hinterläßt zwei Lücken, eine in Hans und eine in Rainer“, welche sie selbst „aber nicht spürt“ (A 257). Zu Annas Abgang heißt es: „Anna geht ebenfalls fort, unbemerkt von allen, aber auch wirklich allen. Sie hinterläßt nicht einmal eine winzige Kerbe von einem Metallstöckel im Parkett. Sondern gar nichts“ (A 257).

Es gibt im Roman daher nicht einen Anagnorismoment, sondern wiederholte, die allerdings nicht zu Peripetie und „Raserei“<sup>97</sup> führen, sondern vielmehr zu einer langsamen Unterminierung von Rainers psychosozialer Stabilität. Rainer begeht seine brutale Tat am Ende ganz und gar nicht ‚außer sich‘, sondern ähnlich kaltblütig wie die Täter in Truman Capotes ‚nichtfiktionalem‘ Roman *In Cold Blood*, der im selben Jahr erschien, in dem der reale Rainer Wachalovsky seinen Mord beging. Der nüchterne Tonfall der Tatschilderung bei Capote gleicht

95 A 37; vgl. schon den Fischvergleich des Vaters beim Fotografieren der Mutter (A 17). In Musils *Mann ohne Eigenschaften* taucht das Bild vom Fisch in Zusammenhang mit Ulrichs sexuellen Abenteuer auf: „Ulrich sah einen Augenblick lang die Bewegung eines nackten jungen Menschen; es hatte mit Liebe nicht mehr zu tun wie das Aufblinken eines Fisches“ (Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*, S. 621). „Er sah ihre Gestalt unter dem Kleid wie einen großen weißen Fisch vor sich, der nahe der Wasseroberfläche ist. Er wünschte sich, ihn männlich zu harpunieren und zappeln sehen zu können, und es lag darin ebensoviel Abneigung wie Verlangen“ (ebd., S. 877). Für diesen Hinweis danke ich Norbert Christian Wolf. – Dass Rainer sich besonders diese Bilder eingepägt hat, sie aber nun losgelöst von ihrem verfänglichen Kontext zitiert, ist ein Hinweis auf seine verdrängte Sexualität, die als unbewältigte auch seine (erfolglose) Literaturproduktion beherrscht. Freuds These von Kunst als Sublimierung wird am Beispiel Rainers als wirklichkeitsfremde Illusion abgetan.

96 Vgl. A 62; 67; 152. Bereits Rainers Vater bringt Sozialfiktionen über sich in Umlauf, Rainer scheint diese Praxis von ihm übernommen zu haben: „Sein Vater wiederum hat vor Zeugen behauptet, der bekannte Schlagersänger Freddy Quinn sei sein unehelicher Sohn, für den er lange Alimamente gezahlt habe. Auch das stimmt nicht“; vgl. auch A 161f.; 180. „Die Schulkameraden glauben es ihm [...] nicht“ (A 180). Sie nennen ihn einen „Angeber, der mehr scheinen will als er ist und der dauernd Sachen sagt, die nicht wahr sind“ (A 165).

97 Vgl. das oben zitierte Urteil von Lorenz, Anm. 87.



den sachlichen Beschreibungen in den *Ausgesperrten*, die fast an ein Polizeiprotokoll erinnern.<sup>98</sup> Tatsächlich kündigt sich Rainers Tat schon weitaus früher an, nämlich die ganze zweite Romanhälfte hindurch: „Der Rainer sagt: Anni, wir müssen etwas unternehmen wegen dem alten Schwein. Anna sagt aber nein, was können wir denn schon machen, laß doch die Alten und kümmern wir uns um uns selber. Aber er wird sie umbringen“ (A 143). Der letzte Satz ist zwar im weiteren Verlauf so lesbar, dass er als Einwand von Rainer zu verstehen und das Pronomen „er“ auf den Vater und das „sie“ auf die Mutter zu beziehen ist, zugleich lässt er sich aber auch als Prolepse auf Rainers spätere Tat interpretieren. Kurz darauf heißt es: „In einem alten Pappkoffer befindet sich ein ebenfalls altes Bajonett aus dem Ersten Weltkrieg. Es ist ein teures Andenken, und seine Schneide ist 25 cm lang. Das genügt auch, länger muß es gar nicht sein. [...] Innerlich hat sich Rainer schon ganz von seiner Familie gelöst“ (A 164). Dieses Bajonett, das bereits an früherer Stelle wie nebenbei Erwähnung findet (vgl. A 142), wird später eines der Tatwerkzeuge Rainers werden. Man müsste sich hier fragen, wozu die Länge von 25 Zentimetern genügen soll: Denkt Rainer hier schon an eine Tötung? Einen deutlicheren Hinweis in diese Richtung gibt die wenig später berichtete Szene, in der sich Rainer von Anna mit dem Bajonett fotografieren lässt:

Rainers mörderischer Gesichtsausdruck paßt dazu, weil er dabei an Gewaltames denkt. Der Ausdruck des Gesichts soll nicht einfach brutal sein, er soll den Gesichtsausdruck eines Menschen widerspiegeln, der Camus liest und aus Quälerei an der Welt ans Töten schreiten muß (A 206).

Die interne Fokalisierung verbrämt zwar Rainers Idee der Grausamkeit wieder mit dem Namen Camus, zugleich aber artikuliert sich dahinter Rainers eigentliche Motivation zumindest in pauschaler Verallgemeinerung: Seine Tötung ist Ausdruck seiner „Quälerei an der Welt“. Auch Rainers erste Tatwaffe, die Pistole, findet bereits an früheren Stellen Erwähnung: „Im Pistolenfutteral des Vaters, einer Kassette, die 7–8 cm hoch, 30 cm lang und 15 cm breit ist und aus Eisen hergestellt, liegt die Pistole. [...] Den Schlüssel dazu trägt der Vater immer bei sich, an seinem Körper“ (A 166). Etwas später geht Rainer

früh aus dem Haus und in eine Schlosserwerkstatt, in dem vage verschwommenen Wunsch, für den Pistolenkasten des Vaters einen Nachschüssel nach einem dilettantischen Wachsabdruck sich verfertigen zu lassen. Er weiß noch nicht, warum er das

98 Die deutsche Übersetzung erschien in Jelineks Verlag: Truman Capote: Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen. Übers. v. Kurt Heinrich Hansen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969.

tut, wahrscheinlich tut er es aber, um die Pistole zu bergen, damit seine Mutti vom Vati nicht totgeschossen wird [...]. Aber man weiß ja nicht, man weiß ja nicht ... [...]. Später wird Rainer in Erfahrung bringen müssen, daß der Schlüssel nicht paßt und nicht sperrt (A 201).

Die Äußerung „Aber man weiß ja nicht, man weiß ja nicht ...“ lässt im Zusammenhang mit den vorherigen Andeutungen nichts Gutes erahnen. Dazu passt, dass es bereits an früherer Stelle heißt, in die „große Bauertruhe“ – in der Rainer die Leiche des Vaters verstecken wird – gehe „ein ganzes geschlachtetes Schwein hinein[ ]“ (A 184). Rainers „vage verschwommene[r]“ (A 201) Geist und seine nur halb bewusste, aber praktisch penible Planung, Zugang zur väterlichen Pistole zu bekommen, sind Indizien für seine Bewusstseinsambivalenz, die mit dem Begriff ‚Verblendung‘ nicht treffend charakterisiert ist, da in ihr Einsicht und Verleugnung ineinander übergehen. Dem entspricht eine narratologische Zweideutigkeit des Romantextes: Über weite Strecken ist die Erzählhaltung gerade in Hinblick auf die Darstellung Rainers von einer merkwürdigen Unentschiedenheit geprägt: Es ist an sehr vielen Stellen nicht möglich zu sagen, aus wessen Perspektive hier gesprochen wird, ob aus der der Erzählstimme oder Rainers selbst. So beginnt die bereits zitierte Passage über Rainers Selbstwissen folgendermaßen:

Rainer ist, und auch das hat er mit zahllosen Teenagern seiner Generation gemeinsam, ein Halbwüchsiger, der nie erreicht, was er will und immer mehr will, als er erreichen kann, vielleicht wird er es erringen, wenn er nicht mehr nur halb, sondern ganz gewachsen ist. Seine Lage ist aussichtslos. So sieht er es selbst (A 165).

Zunächst scheint hier die Erzählstimme ein Wissen zu artikulieren, über das Rainer gerade *nicht* verfügt: Der objektivierende Blick auf seine typischen Gemeinsamkeiten mit „zahllosen Teenagern seiner Generation“ negiert das sonst von Rainer zelebrierte Alleinstellungsparadox. Schreibt man die erste Satzhälfte der wissenden Erzählstimme zu, erstaunt allerdings der Optimismus, Rainer werde als Erwachsener vielleicht doch die Chance haben, seine Ziele zu erreichen, denn diese weiß genau, dass dies nicht der Fall sein wird. Ein solcher Optimismus verträgt sich zudem nicht mit der unmittelbar anschließenden Einschätzung, wonach Rainers Lage schlechterdings „aussichtslos“ ist, die zunächst wieder eine Objektivierung der Erzählstimme zu sein scheint, aber durch den Zusatz, dass es Rainer selbst so sieht, diesem zugeschrieben wird. Man muss die Passage daher insgesamt als Wiedergabe von Rainers Gedankenvorgängen verstehen: Er durchschaut seine Durchschnittlichkeit, hegt eine vage Hoffnung auf Erfolg und weiß doch zugleich, dass das erhoffte ‚Vielleicht‘ eine Illusion darstellt, welche die Hoffnungslosigkeit seiner Lage nicht durchbrechen kann. Nicht ein grundsätzliches Verkennen, wie es dem Verständnis von Ideologie als falschem Bewusstsein zugrunde liegt, zeich-

net Rainers Bewusstsein aus. Es befindet sich vielmehr in einem kontinuierlichen Wechsel zwischen Einsicht und Verdrängung.<sup>99</sup>

Jelineks Roman demonstriert also, was passiert, wenn eine sozial ‚ausgesperrte‘ Figur ihre Naivität verliert und ihre gesellschaftliche Aussichtslosigkeit realisiert. Rainer verzichtet nicht auf seine Ideologie – er kann darauf nicht verzichten, da sie das Einzige ist, was nach außen die Gefühle der Angst und Scham zu kaschieren verspricht. Die Namen Sartre und Camus nobilitieren Rainers Gewalt, indem sie ihre psychosoziale Bedingtheit verdecken und die Bluttat als autonomen *acte gratuit* erscheinen lassen. Gegenüber der Ideologie, Wissen mache frei (vgl. A 35), erweist der Roman am Beispiel Rainers, dass „man durch Wissen manchmal mehr an seiner Situation leiden kann als durch Unwissenheit, welche gnädig sein kann“ (A 68). Rainers wiederholte Erfahrung der ungeschminkten Realität hilft ihm nicht bei deren Bewältigung – ganz im Gegenteil wird die soziale Wirklichkeit für ihn ab dem Moment unerträglich, in dem er die Wirkungslosigkeit ihrer weltanschaulichen Überformung realisiert und sich ihm in letzter Konsequenz die Unausweichlichkeit seiner sozialen Position offenbart. In seiner Tat, mit der er versucht, seine sozialen Wurzeln zu vernichten, tritt er, wie bereits ausgeführt, in die Fußstapfen seines Vaters: Der bestialische Mord an seiner Familie wird damit auch zum Ausdruck für die ‚erfolgreiche‘ Internalisierung der sozialen Zuschreibungen.

### Rainers Durchbruch zum Realismus?

Mit dieser negativen Analyse überschreitet Jelinek die Musil'sche Konstellation – und bezeichnenderweise fehlt ein Analogon zu Ulrich und dem von ihm vertretenen Möglichkeitssinn. Ein solcher wird in den *Ausgesperrten* radikal getilgt. Diese ‚Negativierung‘ schlägt sich auch im Ton nieder. Die Handhabung der Fokalisierung ist der Musils sehr ähnlich, die Perspektive wechselt zwischen den Figuren und kann gleich einer Kamera näher zoomen oder auf Distanz gehen. Allerdings wird Musils feiner, schwebender und ironischer Ton abgelöst von dem

Schock einer Indezenz, die sich nicht aus der privaten Unverfrorenheit der Autorin herleitet, sondern aus dem Kunst-Akt einer Reproduktion des Bewußtseins der handelnden Figuren in der Erzählsprache selbst. Über alle denkbaren Spielarten des *style indirect libre*, der Erlebten Rede, erscheint im erzählenden Wort die Innenseite derjenigen, von denen erzählt wird. Illusionslos ruht das Auge der Erzählerin auf

99 Wiederholt thematisiert der Roman auch auf der Gegenstandsebene ironisch das unklare Verhältnis von Sehen und Übersehen, von Klarheit und Trübheit: „Blut hat man nicht gesehen, weil es zu dunkel war“ (A 8); „Rainer ißt eine klare Hühnersuppe, in der wieder einmal Sachen herumschwimmen, die undefinierbar sind und die Suppe wieder trüben“ (A 40).

den Figuren, aber indem deren Denken sich kurzschließt mit dem narrativen Bericht, indem es ihn verätzt mit seiner Scheusüligkeit, verbindet sich mit der Distanz des analytischen Blicks eine peinigende, ekelhafte Nähe zu dem Erblickten.<sup>100</sup>

Die Beobachtung von Peter von Matt lenkt den Blick auf die Erzählstimme, welche die Objektivierung Rainers präsentiert: Das paradoxe Verhältnis von distanzierendem Blick und stimmlicher Nähe legt die Frage nahe, von welcher Position aus dieses ‚Wissen‘ vermittelt wird – und von der Antwort darauf wird es abhängen, für wie belastbar man es einschätzt.

Wenn Martinez und Scheffel betonten, dass „die Behauptungen des Erzählers in fiktionalen Texten“ narratologisch „einen grundsätzlich anderen, logisch privilegierten Status [...] als die Behauptungen der Figuren“ besäßen: „Sie sind, im Rahmen der erzählten Welt nicht nur wahr, sondern notwendig wahr“,<sup>101</sup> gilt dies nicht nur für explizite Aussagen, sondern auch für das implizite, durch den Tonfall vermittelte Zeugnis: Denn indem die Erzählstimme sprachlich Rainers Erfahrung von Welt reproduziert, sind selbst noch Passagen mit externer Fokalisierung modal affiziert von dessen Sichtweise; seine subjektive Wahrnehmung wird sprachlich zu einem allgemeinen Zustand objektiviert. Rainer wird dadurch nicht als psychologischer Einzelfall wahrgenommen, nicht einmal nur als Vertreter seiner Klasse, sondern mehr noch als typisches Paradigma der erzählten Welt.

Martinez und Scheffel machen jedoch eine Einschränkung: in Hinblick auf den Fall des unzuverlässigen Erzählers, den sie selbst durch seinen ironischen Einsatz erläutern.<sup>102</sup> In diese Richtung gehend versteht Christian Neumann die Erzählerfigur der *Ausgesperrten*. Er konstatiert zwar analog zu von Matt, dass die Erzählerrede „über weite Strecken von den entfremdeten und destruktiven Wahrnehmungs- und Denkmustern der Charaktere infiziert ist“.<sup>103</sup> Er liest dies jedoch als Ironisierung<sup>104</sup> – die stimmliche Nähe also als inszeniert, wobei sich der Erzähler gerade dadurch höhnisch von den Figuren absetzt. Damit aber wird die Erzählstimme noch mehr zu einer Instanz, die ins Zentrum des Interesses rückt: Die analytische Arbeit, die dazu führt, Rainers Verhalten zu plausibilisieren, und die abwertende Lächerlichmachung der Figur stehen in einem prekären Missverhältnis. Ist es die Intention, die Figur als eine verächtliche ‚vorzuführen‘, wird letztlich auch der scheinbar neutrale soziologische Gehalt diesem Zweck unterworfen; er

100 Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München/Wien: Hanser 1995, S. 339.

101 Matias Martinez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012, S. 100.

102 Ebd., S. 104.

103 Christian Neumann: *Wer erzählt den modernen Roman? Eine Betrachtung zu den Verwandlungen der Erzählerfigur in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten**. In: *Literatur für Leser* 23 (2000), S. 141–158, hier S. 158.

104 Ebd., S. 155.

wird zum polemischen Instrument und zum Herrschaftswissen, mit dessen Hilfe die Erzählerrede sich gegenüber dem Objekt in eine souveräne Position bringt.<sup>105</sup>

Peter von Matts Beobachtung über die ‚tonale‘ Bewusstseinsspur der Erzählstimme lässt allerdings noch eine andere Schlussfolgerung zu, die von ihm selbst und auch sonst von der Forschung bislang nicht in Erwägung gezogen worden ist, obwohl von Matts Befund einer Nähe von Erzähler und Figur sehr stark dafür spricht: die Erzählstimme Rainer selbst zuzusprechen. Er hat zumindest eindeutig das letzte Wort: „Jetzt wissen Sie alles und können daher über mich verfügen“ (A 266). Zwar ist diese Äußerung fiktionsintern an den untersuchenden Inspektor gerichtet; der durch einen Absatz vom Vorherigen abgetrennte Satz kann aber zugleich metaisierend verstanden werden: Es darf sich hier zugleich der Leser angesprochen fühlen.<sup>106</sup> Rainer wollte ja das Schreiben „zu seinem endgültigen Beruf machen“ (A 109).<sup>107</sup> Er hat in der Vergangenheit Tagebuch geschrieben (vgl. A 181ff.); zum Zeitpunkt der Handlung ist er vornehmlich als Lyriker aktiv. In diesem Kontext sind die an Lyrik erinnernden Zeilenumbrüche auf Seite 199 auffallend: Geben sie einen Hinweis darauf, dass Rainer der Autor des Geschriebenen ist?

Sophie schaut aus dem Fenster  
hinaus und in eine stille Villenstraße hinein.  
Ich stimme Sophie da völlig zu, sagt Hans (A 199).

Nimmt man die Identität von Rainer und Erzählstimme einmal als Hypothese an, wird auffallend, wie Jelinek einem Kriminalroman gleich versteckte Hinweise darauf im Text verstreut hat. Die passionierte Krimileserin lässt zwar keinen Zweifel daran, wer der Täter ist – macht aber die Frage, wer der\*die Erzähler\*in ist, zum interessanten Detektivspiel. Nicht zuletzt das Erzähltempus wirft sie auf: Es wird fast durchgehend im Präsens erzählt, doch von der Anlage her ist die Erzählzeit der erzählten Zeit um einen unbestimmten längeren Zeitraum nachgeordnet. Bereits der Romananfang setzt ein mit „[i]n einer Nacht, Ende der fünfziger Jahre“ (A 7); Prolepsen, von denen einige bereits zitiert wurden, weisen darauf hin, dass der Erzählakt von einer nachträglichen Position aus erfolgt. Besonders stützig macht ein Abschnitt, in dem es zu einem unvermittelten Tempuswechsel kommt:

105 Hier wäre dann auch der Vorwurf berechtigt, der Jelineks *Liebhaberinnen* gemacht wurde; vgl. Kap. 2, Anm. 87.

106 Dies betonen schon Allyson Fiddler: *Die Ausgesperrten*. Intermediale Blickpunkte und Hörweisen. In: Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke u. Peter Clar. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 3), S. 307–317, hier S. 317 und Hoffmann: Elfriede Jelinek, S. 54.

107 Vgl. auch A 52: „Rainer fühlt die Unendlichkeit eines Schriftstellers in sich, der alle Fesseln sprengt.“

„Im Besslerpark um die Ecke schnüren Hunde locker durchs Gras und kacken hier und da ein wenig. Kriegsinvaliden, *die damals noch das Straßenbild belebten*, betrachten sie interessiert und denken an die Zeit“ (A 26f.; Herv. U.D.). Wie ist dieser plötzliche Tempussprung anders zu erklären, als dass sich hier die Erzählinstanz selbst gegenüber dem Erzählten situiert und solcherart kurz manifestiert? Ähnlich auch hier:

Halt, verlassen wir diese Straßenbahn nicht so schnell, bleiben wir noch ein wenig. Sie ist mit einer einfarbigen Menge angefüllt, bei der man auf den ersten Blick nicht erkennt, um wen es sich handelt. Um Vieh oder um Menschen. [...]

Die Männer *waren* völlig Grau in Grau, die Werktätigen *hatten* tiefe Furchen in ihre geschlechtslosen, wenig männlichen Gesichter gegraben. Was sie mit ihren Frauen daheim treiben, kann man sich vorstellen: nichts (A 70; Herv. U.D.).

Bleibt eine solche Differenz von Erzählzeit und erzählter Zeit im Normalfall unauffällig, bekommt sie in den *Ausgesperrten* in dem Moment eine Funktion, in dem man davon ausgeht, dass Rainer der Erzähler ist, denn dann wird der gesamte Text zum Versuch einer nachträglichen literarischen Selbstobjektivierung. Das Tempus Präsens steht für seine eigene Wiedervergegenwärtigung, und die zeitliche Distanz bildet den Hintergrund für die Fähigkeit zur Selbstdistanzierung, die sein Text an den Tag legt. Im letzten Zitat zeigt sich, was mit dieser Distanz gewonnen ist, nämlich eine Blickschärfung. Sind ihm in der erlebten Zeit alle einerlei – die Metaphorik von Menschen-Vieh im Waggon ruft die NS-Zeit auf –, ist sein nachträglicher Blick von einer großen sozialen Genauigkeit.

Eine personale Identität der Erzählstimme mit Rainer kann auffallende Doppelungen erklären, in denen der Erzählerblick trotz unterschiedlicher Fokalisierung die Sicht von Rainer übernimmt. So erfahren wir bereits bei der ersten Erwähnung der Pistole, dass sie „[i]m Pistolenfutteral des Vaters, einer Kassette, die 7–8 cm hoch, 30 cm lang und 15 cm breit ist und aus Eisen hergestellt [ist], liegt“ (A 166). Dieser genau bemessende Blick ist der Rainers, wie der unmittelbar anschließende Satz deutlich macht: „Den Schlüssel dazu trägt der Vater immer bei sich, an seinem Körper“ (A 184). Wenn am Ende wieder die Pistole ins Spiel kommt, heißt es – diesmal aus der Perspektive des Erzählers: „Er steht auf, geht ins Wohnzimmer und holt aus dem an der Tür hängenden Schlüsselbund des Vaters den Schlüssel für den Pistolenkasten. Der Kasten ist 8 cm hoch, 30 cm lang und 15 cm breit und aus Eisen“ (A 260). Auch auf den darauf folgenden Seiten wird die Erzählung infiltriert von exakten Informationen, die erst im Rahmen der nachträglichen Beweisaufnahme und im Gerichtsprozess generiert sein können: „Rainer öffnet die Pistolenkassette und nimmt die Steyr-Kipplaufpistole heraus, Kaliber 6,35 mm“ (A 260); Rainer „holt die scharfgeschliffene Axt aus dem Klo, welche 1,095 kg wiegt. Ihre Schneide ist 11,2 cm lang“ (A 261). Nach einem Ausflug fährt Rainer

anschließend in die elterliche Wohnung, wo die ganze Zeit über seine Mutter mit 40 schweren und ungezählten mittleren Wunden daliegt, wo die Schwester mit 26 scharfrändigen tödlichen Wunden bedeckt ist, die kleineren nicht mitgezählt, und wo auch der Vater völlig zermanscht in der geschnitzten Bauerntruhe vor sich hin verwest. Insgesamt weisen diese drei Personen weit über 80 Hiebverletzungen auf, die Stiche nicht mitgezählt (A 264f.).

Man sieht hier, wie das nachträglich polizeilich erhobene Wissen bereits in den erzählten Moment mit hineingenommen ist und die Sicht Rainers, die durch eine Formulierung wie „völlig zermanscht“ akzentuiert ist, überblendet. Beide Perspektiven konvergieren, wenn sie ein und derselben Person zugesprochen werden können. Auch die immer wieder auftauchenden eingeklammerten Formulierungen wie „es kommt ihr gar nicht in den Sinn (es fällt ihr nicht ein)“ (A 123) oder „[d]er Wienerwald gliedert sich bekanntlich (nicht bekanntlich, denn wer weiß das schon)“ (A 93) bekämen dann Sinn, sie würden lesbar als noch offene Formulierungsvarianten und nachgeschobene Erläuterungen im Rahmen eines Manuskripts.<sup>108</sup>

Diese Hypothese kann nicht zweifelsfrei geklärt werden – ihre Plausibilität hängt sehr davon ab, für wie belastbar man die aufgeführten Indizien hält. Sie würde aber die sonst erklärungsbedürftig bleibende Tatsache motivieren, dass es der heterodiegetischen Erzählstimme nicht wie sonst in einer solchen narratologischen Konstellation gelingt, die Position einer transzendenten Souveränität einzunehmen – wenn man nicht der These von Neumann folgt.

Unterstellt man, dass Rainer der Erzähler ist, wird der Roman zum Bericht einer erstaunlichen Selbstobjektivierung – es zeigt sich aber auch die begrenzte praktische Reichweite des analytisch gewonnenen Wissens: Denn seine Erzählstimme belegt, dass auch ein intellektuelles Wissen um die eigenen sozialen Bedingungen die habituellen Prägungen nicht einfach abschütteln kann. Der Hysteresiseffekt<sup>109</sup> der Sozialisierung zeigt sich gerade im Sprechen. So dementiert die Sprache schon von Beginn an nicht nur die ideologische Parole der Verurteilung zur Freiheit, sondern erweist zugleich die Verurteilung zur Determinierung; Rainer kann seine Bewusstseinsprägung nicht einfach ändern und sich von ihr emanzipieren. Der Roman wird damit auch zu einem Votum gegen die Naivität mancher Emanzipationstheorien, die Befreiung als einen voluntaristischen Individualakt verstehen.

108 A 10; 13; 16; 17; 24; 30; 35; 73; 80; 83; 93; 106; 107; 109; 110; 111; 113; 114 und passim. Vgl. auch die fehlende Seitenzahl auf S. 104, etliche sprachliche Holprigkeiten und die generell uneinheitlichen Einzüge. Diese ‚Marker‘ bleiben jedoch ambivalent – es ist nicht klar, ob der Text vom Verlag schlampig lektoriert und gesetzt ist oder ob es sich um von der Autorin willentlich eingesetzte Zeichen handelt.

109 Vgl. Pierre Bourdieu: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Übers. v. Günter Seib. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1066), S. 116f.

Eine besondere Pointe bekommen in dieser Lesart auch die poetologischen Anspielungen im Roman. Wie bereits zitiert, betont der adoleszente Rainer, dass ihn „Realismus“ (A 105) nicht interessiere (vgl. A 122f.). Schreibt man die Autorschaft des Textes ihm selbst zu, lässt sich eine performative Revision dieser Thesen erkennen, gleichsam Rainers Durchbruch zum Realismus: Einerseits hat sich sein Literaturverständnis dahingehend geändert, dass er nun der Repräsentation gesellschaftlicher Strukturen großen Raum einräumt und Literatur nicht mehr durch ‚Erfindung‘ bestimmt. Er scheint aber auch das „[A]ußen“ reflektiert zu haben. Denn wie bereits ersichtlich wurde, führte ihn seine soziale Außenseiterposition nicht zwangsläufig dazu, besser zu sehen.. Das Außen zeigt sich nun im Erzählakt performativ in Rainers Fähigkeit, sich selbst von außen zu sehen: aus dem fiktional realisierbaren Außen einer Erzählperspektive, die seine soziale Gebundenheit aufhebt und ihn selbst zum Objekt macht. Sein Schreiben konstituiert dieses Außen, mit dem man tatsächlich gesellschaftliche Strukturen besser erkennen kann – im Medium der Fiktionalität gelingt ihm eine partielle Aufhebung seiner sozialen Gebundenheit: Er schwingt sich zu einer auktorialen Erzählhaltung auf, die es ihm erlaubt, die Perspektivität anderer Personen miteinzubeziehen. In dieser Lesart treten Rainer und die Autorin Jelinek in ein Naheverhältnis, denn mit ihrem nächsten Roman *Die Klavierspielerin* wird Jelinek genau eine solche Selbstobjektivierung unternehmen. Auch sie wird sich in der Figur der Erika Kohut zum Objekt machen und einer anonymen Erzählerstimme das Wort übergeben.<sup>110</sup>

## Der Wirklichkeitssinn des Romans

Der Roman arbeitet die sozialen Umstände auf, unter denen Rainer zum Mörder wurde. Ein Vergleich mit dem realen Fall des Rainer Wachalovsky zeigt, in wie vielen Details sich Jelinek an die historischen Tatsachen hält.<sup>111</sup> Dabei kommt es

110 Vor diesem Hintergrund ist es vielleicht mehr als ein Witz, wenn Rainer in der Verfilmung ein Jelinek-Gedicht liest. Vgl. Fiddler: *Die Ausgesperrten*. Intermediale Blickpunkte und Hörweisen, S. 317.

111 Mir lagen folgende Zeitungsberichte über die Tat und die Gerichtsverhandlung vor: N.N.: Dreifacher Mord in Wien-Meidling. Sohn rottete die Familie aus. In: *Kurier*, 20.12.1965, S. 1; Heinz Lichtblau: Meidling: Sohn ermordete seine Eltern und den Bruder. In: ebd., S. 3; Josef Jäger: Was er gestanden hat. In: *Kurier*, 21.12.1965, S. 3; Peter Michael Lingens: Schlüssel zur Kassette, Schlüssel zum Mord? In: ebd.; Reinald Hübl: Menschlich gesehen. In: ebd.; Josef Jäger: Nach dreifachem Mord: Täter wird psychiatriert. In: *Kurier*, 22.12.1965, S. 3; Josef Jäger: Dreifacher Mord: Täter blieb bei Lokalaugenschien eiskalt. In: *Kurier*, 23.12.1965, S. 3; N.N.: 17jähriger Schüler rottete seine Familie aus. In: *Die Presse*, 21.12.1965, S. 4; N.N.: Kommt der dreifache Mörder vor Gericht? In: *Die Presse*, 22.12.1965, S. 4; N.N.: Heute beginnt der Prozeß gegen Rainer Wachalovsky. In: *Kurier*, 9.5.1966, S. 5, und Rainald Hübl: Der Bursch, der seine Familie erschlug: Fünfzehn Jahre strengen Arrests. In: *Kurier*, 10.5.1966, S. 4f.; Thomas Chorherr: „Für seine Tat voll verantwort-



zu erstaunlichen Interferenzeffekten zwischen vermeintlicher Fiktion und Realität, wenn sich gerade diejenigen Details, die im Interesse satirischer Steigerung ‚gut erfunden‘ zu sein scheinen, als wirklich den Tatsachen entsprechend erweisen: so die pornographischen Aktfotos der Mutter, die sich in derselben Kassette befinden wie die aus dem Krieg mitgenommene Pistole, die Tatsache, dass Rainer nach dem Dichter Rainer Maria Rilke benannt ist, oder die extreme dreifache Tötung bis zur völligen Unkenntlichmachung. Dennoch beugt sich Jelineks Roman nicht den Echtheitsansprüchen der Dokumentarliteratur, denn zugleich ändert sie Dinge und lässt sie einiges beiseite, was für den historischen Fall Relevanz hatte: Im Roman hat Rainer statt eines Bruders eine Schwester, der Vater ist einbeinig und war nicht – wie der reale Vater – schon einmal verheiratet.<sup>112</sup>

Jelineks implizite Instanz ist nicht die faktische Wirklichkeit, sondern eine darüber hinausgehende ‚Wahrheit‘. Dies legt sie selbst mittels einer Anekdote nahe, die sie im Gespräch erzählt:

Die Schilderung des Mordes ist wirklich authentisch. [...] Aber es ist eine eigenartige Geschichte passiert, die mir beim Schreiben nie wieder passiert ist in dieser Weise. Die Figur der Sophie von Pachhofen gab es nicht. Ich habe, als ich bereits eine Menge geschrieben hatte, die Akte beim Jugendgericht studiert und dann gesehen, dass der Mörder diese Figur auch erfunden hatte und daß die Polizei offenbar versucht hat, dieses Mädchen, also seine Freundin Sophie, von der er oft gesprochen hat, zu finden. Er hat oft von dieser Figur gesprochen, aber sie ist nie aufgetaucht, auch in den Zeitungen nicht, und letztlich ist man zu dem Schluss gekommen, dass er sie erfunden hat. Das ist wirklich das Irrste, was mir, seit ich schreibe, passiert ist: daß etwas, weil man ja die Dinge beschreibt, weil sie so sein müssen, und nicht, weil sie vielleicht so sein könnten, dann tatsächlich da ist.<sup>113</sup>

Jelinek widerruft hier niemand Geringeren als Aristoteles: Gegen die Auffassung von der Literatur als ‚Möglichkeitssinn‘ („weil sie vielleicht so sein könnten“) stärkt sie zunächst die Wirklichkeitsreferenz des Literarischen, bleibt allerdings nicht bei einer rein abbildenden Bestimmung stehen. Wie ihr Beispiel deutlich macht, kann

---

lich!“ In: Die Presse, 10.5.1966, S. 5. – Zu den Übereinstimmungen zwischen Roman und echtem Fall vgl. auch Sonnleitner: Existentialismus im Nachkriegsösterreich.

112 Aufsehenerregende Hintergründe, wie die Tatsache, dass der Vater jahrelang mit Ehefrau und Geliebter und den je zwei Kindern aus beiden Verhältnissen in einer Wohnung gelebt hat, kommen im Roman nicht vor. Das hätte wohl die Aufmerksamkeit zu sehr auf diese außergewöhnlichen Umstände gelenkt und den Fall zu einem sehr spezifisch-psychologischen gemacht, während Jelinek den Fokus auf das gesellschaftlich Typische legt. Die Familie als typische Kleinbürgerfamilie erweist sich als Teil der größeren Sozialstruktur und ist repräsentativ für ein bestimmtes Milieu.

113 Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer, S. 23.

die Erfindung den Wirklichkeitscharakter der tatsächlichen Wirklichkeit transzendieren: Sie beschreibt dann die Dinge nicht, wie sie sind, sondern wie sie „sein müssen“. In Hinblick auf Jelineks Poetik ist damit natürlich keine höhere Fügung oder ein vorherbestimmter Determinismus gemeint, sondern, in Bourdieus Worten, „jenes Reale [ ], das realer ist als die der bloßen realistischen Beschreibung sich anbietenden sinnlichen Erscheinungen“.<sup>114</sup> Wie das Beispiel der Erfindung einer Freundin deutlich macht, ist dies für Jelinek vor allem eine soziale Wahrheit. Was sie sich selbst als literarischen Anspruch stellt, ist die analytische Durchdringung der Wirklichkeit in Hinblick auf die ihr zugrunde liegende gesellschaftliche „Logik der Praxis“.<sup>115</sup> Literatur „beschreibt“ die Wirklichkeit nicht, wie sie sein könnte, sondern wie sie aufgrund der herausgearbeiteten Sozialstruktur ‚sein muss‘: Die historisch kontingenten Details, die der Dokumentarist aufführt, verstellen zum Teil den Blick auf das generative Prinzip der sozialen Wirklichkeit, wie es Jelineks Literaturauffassung entfaltet.

Eine solche Fähigkeit zur gesellschaftlichen Anagnorisis bescheinigt auch Bourdieu in seltener Emphase der Literatur. In seiner Studie *Die Regeln der Kunst* zeigt er in einer Analyse von Gustave Flauberts Roman *L'Éducation sentimentale*, wie der Roman „auf außerordentlich exakte Weise die Struktur der sozialen Welt, in der dieses Werk produziert wurde, ja sogar die mentalen Strukturen, die, durch jene sozialen Strukturen geformt, das Erzeugungsprinzip des Werk darstellen, in dem diese Strukturen aufscheinen“,<sup>116</sup> reproduziert. Das Genre des Romans eignet sich durch seine kondensierte und zugleich differenzierte Form daher in besonderem Maße für eine soziologisch interessierte Lektüre. Bourdieu nimmt zwei entscheidende Modifizierungen vor, die den literarischen Text davor bewahren, ihm nur „den Status eines ‚soziologischen Dokuments‘ zuzuschreiben“.<sup>117</sup> Zum einen nämlich, und dies trifft auf Jelineks *Die Ausgesperrten* zu, ist der Roman dazu in der Lage, selbst eine gesellschaftsanalytische Lektüre der Wirklichkeit zu leisten, er ist Soziologie mit anderen Mitteln:

Das als formal zu bezeichnende Experimentieren an der Komposition eines Werks, am Arrangement der Geschichten der verschiedenen Figuren, an der Korrespondenz zwischen den Milieus und Situationen und den Verhaltensweisen oder „Charakteren“ wie auch am Rhythmus oder der Färbung der Sätze, an den Wiederholungen und Assonanzen, [...] den Gemeinplätzen und konventionellen Formen, die zu eliminieren sind: dieses Experimentieren ist Teil der Bedingungen der Produktion eines Realitätseffekts, der weitaus tiefer reicht als jener, den die Literaturwissenschaftler

114 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 179.

115 Bourdieu: *Sozialer Sinn*, S. 147.

116 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 66.

117 Ebd., S. 67, Anm. 127.

gemeinhin mit diesem Namen belegen. Will man nicht im Faktum, daß die Analyse im Werk [...] Tiefenstrukturen entdecken kann, die der Alltagsintuition nicht zugänglich sind, eine Art rational nicht nachvollziehbares Wunder sehen, muß man wohl oder übel anerkennen, daß diese Strukturen, die der Schriftsteller wie jeder soziale Akteur in praktischem Zustand in sich trägt, ohne daß er sie völlig unter Kontrolle hätte, über diese Arbeit an der Form ins Werk übertragen werden, über die sich auch die Anamnese alles dessen vollzieht, was gewöhnlich unter den Mechanismen der leerlaufenden Sprache in implizitem oder unbewußtem Zustand verborgen bleibt.<sup>118</sup>

Dieser mit literarischen Mitteln produzierte „Realitätseffekt[ ]“ betrifft gerade nicht – wie bei Roland Barthes, auf den Bourdieu hier anspielt – die kontingente Oberfläche der geschilderten Welt, sondern etwas, das „tiefer reicht“, nämlich die gesellschaftlichen „Tiefenstrukturen“, die sich – ohne dass es dem Autor selbst bewusst werden muss – im Text manifestieren. In Hinblick auf *Die Ausgesperrten* zeigt sich eine solche Tiefenstruktur insofern, als sich alle sozialen Beziehungen letztlich als Versuche sozialer Herrschaft erweisen, auch wenn diese Tiefenkonfiguration oft verschleiert auftritt – nicht zuletzt, weil sich die jeweils Unterlegenen ihre Unterlegenheit selbst nicht eingestehen.

In diesem Zusammenhang ist Bourdieus zweite Beobachtung interessant, die er zwar anhand der *Erziehung des Herzens* macht, welche aber – mit Modifikationen – auch für Jelineks Roman gelten. Die literarische Form, der Modus der Fiktionalisierung, kann nämlich eine tiefere, sonst verleugnete Erkenntnis gerade durch ein Ineinander von Enthüllen und Verschleiern aussprechen:

Die sinnlich wahrnehmbare Übertragung verschleiert die Struktur, in der Form selbst, in der sie sie darstellt [...]. Und dies ist es wohl auch, weshalb das literarische Werk manchmal mehr sogar über die soziale Welt aussagen kann als so manche vorgeblich wissenschaftliche Schrift (vor allem wenn [...] die Schwierigkeiten, die es zu überwinden gilt, um zur Erkenntnis zu gelangen, weniger intellektuelle Hindernisse sind als Widerstände des Willens). Allerdings sagt sie es auf eine Weise aus, in der es nicht wirklich ausgesagt wird. [...] Der von ihm [= vom Schriftsteller] vollzogene Formgebungsakt funktioniert wie ein allgemeiner Euphemismus, und die von ihm vorgelegte literarische entwirklichte und neutralisierte Wirklichkeit erlaubt ihm, einen Erkenntniswillen zu befriedigen.<sup>119</sup>

Gerade das „nicht wirklich aussagen“ der Fiktionalität, ihr fehlender pragmatischer Realitätsbezug, ermöglicht Bourdieu zufolge eine Anagnorisis der Wirklichkeit, gegen die sich in anderen Kontexten Widerstände auf tun, so dass Bourdieu

118 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 179f.

119 Ebd., S. 66f.

zu einer paradox scheinenden, genau besehen aber dialektisch vermittelten Bestimmung literarischer Wirklichkeitserkenntnis kommt: „Die Form, in der sich die literarische Objektivierung äußert, ermöglicht sicher das Zutagetreten der profundesten, der bestkaschierten Wirklichkeit [...], weil sie den Schleier bildet, der es dem Autor wie dem Leser erlaubt, das Wirkliche den anderen und sich zu verbergen.“<sup>120</sup> Wie Bourdieu hervorhebt, bietet erst der geschriebene Text diese „Möglichkeit eines verleugnenden Verstehens“ nicht nur dem Leser, sondern auch dem „Autor selbst“.<sup>121</sup>

Ein solches Ineinander von Offenlegen und Verschleiern, von Erkennen und Verleugnen, charakterisiert in Jelineks Roman zum einen, wie gezeigt, Rainers Wahrnehmung. Gerade seine Schamgefühle sind Indiz für sein soziales Bewusstsein – und für die Schwierigkeiten, die sich für seinen Psychohaushalt daraus ergeben. Rainers Versuche, sich mittels Lügengeschichten eine fiktive Identität zuzulegen, und auch seine intellektuellen Ideologien fungieren als ein kaschierender Schleier, der jedoch den diversen Realitätseinbrüchen immer weniger entgegenzusetzen kann. Seine Bluttat am Ende des Romans legt offen, wie unlebbar eine unverschleierte Anagnorisis für ihn ist. Erst die Möglichkeit literarischer Fiktionalisierung macht die Anagnorisis aushaltbar, da die Fiktionalisierung des literarischen Textes eine Distanz, einen Puffer etabliert, durch den die Wahrheit zumutbar wird:

[D]ie durch den literarischen Ausdruck vollzogene Verneinung erlaubt die begrenzte Äußerung einer Wahrheit, die anders gesagt untragbar wäre. Der ‚Realitätseffekt‘ ist jene sehr spezifische Form von Glauben, die die literarische Fiktion produziert, vermittelt eines verleugnenden Bezugs zum bezeichneten Realen, der zu wissen erlaubt, zugleich aber ablehnt zu wissen, was es wirklich damit auf sich hat.<sup>122</sup>

„Jetzt wissen Sie alles“?

Marlies Janz hat etwas verwundert die absolute Geltung des „Wissen[s]“ um die ökonomische Determination des ‚Subjekts‘ und seines Bewußtseins wie seiner Psyche“ angesichts der im Jelinek’schen Werk sonst herrschenden Mythendestruktion zur Kenntnis genommen: „Darin aber sitzt der Roman vielleicht doch dem Mythos einer restlos in ‚Soziologie‘ und ‚Ökonomie‘ auflösbaren und entsprechend ‚determinierten‘ Psyche à la Wilhelm Reich auf“.<sup>123</sup> Gerade diese Unum-

120 Ebd., S. 67f.

121 Ebd., S. 68.

122 Ebd., S. 67.

123 Janz: Mythendestruktion und ‚Wissen‘, S. 80f.

schränktheit wird allerdings brüchig, wenn man die Frage nach der Erzählerstimme mitberücksichtigt. Denn mit wie viel auktorialer Autorität ist diese tatsächlich ausgestattet? Geht man davon aus, dass Rainer hier selbst Zeugnis ablegt, wird der gesamte Text als Konfession lesbar, die nicht nur und vielleicht überhaupt nicht interesselos nach Wahrheit sucht, sondern eine ‚biographische Legende‘<sup>124</sup> präsentiert, die sich gerade die restlose Bedingtheit zunutze macht, um individuelle Verantwortung von sich zu weisen. Die soziologischen und ökonomischen Theorien nehmen dann strukturell denselben Platz ein, wie ihn für den Vater des Protagonisten der Faschismus hatte: Er entbindet ihn von persönlicher Verantwortung und entlässt ihn aus der Infragestellung der eigenen Person. Gerade wenn man die erzählerische Anlage des Textes ernst nimmt, wird also die Geltung dieses Allwissens wiederum infrage gestellt: Statt über die Auflösung des Falls beruhigt zu sein, stellt das Ende die Selbstobjektivierung von Neuem zur Disposition; wenn Neumann befindet: „Das eigene Urteilsvermögen des Lesers wird nur insoweit in Anspruch genommen, als seine Fähigkeit gefordert wird, Ironie zu verstehen, denn die Erzählerfigur urteilt gnadenlos selbst“,<sup>125</sup> ignoriert er, dass die Erzählstimme im literarischen Text nicht die letzte autoritative Instanz ist, sondern selbst nur ein Instrument des (impliziten) Autors. Die auffallende stimmliche Idiosynkrasie, in welcher die Erzählerrede ihre Urteile präsentiert, setzt die Geltung der erzählerischen Instanz und ihre Erklärungsmodelle einer Beunruhigung aus, die vom Text nicht stillgestellt, sondern offengelassen, ja geradezu provoziert wird.

### Intermedialität als Exzess: *Der Nachtportier* als Modell ästhetischer Beunruhigung

Dieser Eindruck wird gestützt, wenn man eine für die ästhetische Konzeption des Romans bedeutsame, intermediale Anspielung in den Blick nimmt. Das Medium Film beeinflusst in den *Ausgesperrten* nicht nur die Mentalität der Figuren<sup>126</sup> und der Erzählstimme.<sup>127</sup> Gleichfalls vom Film geprägt erweist sich die Phantasie der

124 Vgl. hierzu Boris Tomaševskij: *Literatur und Biographie*. In: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Hg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. Stuttgart: Reclam 2000, S. 49–64.

125 Neumann: *Wer erzählt den modernen Roman?*, S. 152.

126 A 23; 42f.; 61f.; 84; 86f.; 89; 97; vgl. insbesondere auch die seitenlangen, von Filmen angeregten Wunschphantasien Hansens, A 131–140.

127 Vgl. etwa ein Kapitelende wie: „Und es verlieren sich ihre weißen jungen und sehr lebendigen Silhouetten zwischen grauen Betonfronten“ (A 75). Vgl. auch Jelineks eigene Aussage im Interview mit Donna Hoffmeister: *Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei, and Wolfgruber*. In: *Modern Austrian Literature* 20 (1987), H. 2, S. 97–130 [Interview mit Elfriede Jelinek: S. 107–117], hier S. 113: „Bei den *Ausgesperrten* hatte ich immer eine filmische Ästhetik. Es war, glaube ich, ein sehr optischer Schreibstil.“

Autorin – allerdings nicht vom populären Unterhaltungsfilm der späten 1950er Jahre, sondern von Produktionen, welche den Zeitraum des Erzählten überschreiten. Dass Otto Witkowski als „Exoffizier“ (A 102) der Nazis ausgerechnet „als Nachtportier in einem bürgerlichen Hotel Dienst tu[t]“ (A 101), ist durch die Wiederholung<sup>128</sup> der ansonsten nicht handlungsrelevanten Information an späterer Stelle nicht einem Realitätseffekt zuzurechnen, sondern erweist sich als ästhetisch motiviert.<sup>129</sup> Jelinek nimmt hier Bezug auf den Skandalfilm *Der Nachtportier* (ital. *Il portiere di notte*) von Liliana Cavani, der 1975 in den deutschsprachigen Kinos anlief, in Italien verboten wurde und international eine äußerst intensive Debatte entfachte:

Wohl kaum ein Film der ohnehin nicht skandalarmen 1970er Jahre wurde so kontrovers diskutiert wie Liliana Cavanis *Il portiere di notte* [...]. Während prominente italienische Filmkünstler wie Bernardo Bertolucci, Pier Paolo Pasolini und Luchino Visconti gegen das kurzfristig verhängte Verbot des Streifens auftraten und die herausragende Leistung der Kollegin würdigten, brandmarkten in den USA namhafte Kritiker und Kritikerinnen – allen voran etwa Susan Sontag – das Werk als pornografische Ästhetisierung der Nazigräuel.<sup>130</sup>

Zeit und Ort des Films fallen mit den *Ausgesperrten* zusammen: Es ist das Wien des Jahres 1957. Der ehemalige SS-Offizier Max (gespielt von Dirk Bogarde) arbeitet als Nachtportier in einem eleganten Hotel nahe der Oper. Er gehört zu einem kleinen Kreis (nur scheinbar) ehemaliger Nationalsozialisten, die zur Vertuschung ihrer Kriegsverbrechen immer noch über Leichen gehen. Die Handlung setzt ein, als im Hotel zufällig die schöne Lucia Atherton (gespielt von Charlotte Rampling, die mit dieser Rolle international bekannt wurde) mit ihrem Mann im Hotel nächtigt. Max und sie kennen einander aus der NS-Zeit, Lucia war damals als Jüdin in einem KZ interniert und unterhielt mit ihrem Wächter Max eine sadomasochistische Beziehung, die der Film in Rückblenden erzählt. Diese erotische Liaison flammt durch das Wiedersehen wieder auf und entfaltet erneut ihre Destruktivität. Da Lucia als KZ-Überlebende von Maxens NS-Kollegen als potentielle Gefahr

128 Die erste Erwähnung erfolgte bereits auf S. 15: „tagsüber Invalidenrentner, nachtsüber Portier“ (A 15). Vgl. auch A 99 und A 174: „Sein Vater war bei der SS, antwortet Hans, heute ist er Rentner und Portier.“

129 Vgl. hierzu Martinez, Scheffel: Einführung in die Erzähltheorie, S. 117–122. Jelinek hat dieses Detail erfunden. Das reale Vorbild des Otto Witkowski „war im ersten Weltkrieg Hauptmann bei den Kaiserjägern und lebte von einer winzigen Invalidenrente, war aber zuletzt auch bei einer Werbefirma als Vertreter tätig“. N.N.: 17-jähriger Schüler rottete seine Familie aus, S. 4.

130 Marlen Bidwell-Steiner: Trauma und Tabu im Wien der Nachkriegszeit. In: Lust und Laster. Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen. Hg. v. Parfen Laszig u. Lily Gramatikov. Berlin/Heidelberg: Springer 2017, S. 17–27, hier S. 19.

erkannt wird, werden beide schließlich durch ein Mitglied des Veteranenkreises auf offener Straße erschossen. Nicht nur die latente Kontinuität des Nationalsozialismus im Wien der 1950er Jahre spielt sowohl für den Film als auch für den Roman eine entscheidende Rolle; zudem trifft sich die These des Films, „dass es existenzielle Extremsituationen gibt, die irreparabel sind und deren Destruktivität unaufhaltsam weiter wirkt“,<sup>131</sup> mit einer zentralen Erkenntnis der *Ausgesperrten*. Das subtile intermediale Zitat etabliert damit ein filmisches Gegenmodell zu den harmlosen und verharmlosenden Populärfilmen, welche die Romanfiguren konsumieren.

Eine solche Art „verdeckter“, weil nicht explizit thematisierter Intermedialität<sup>132</sup> konnte Jelinek dem Beispiel von Ingeborg Bachmanns *Malina* entnehmen – ein Buch, mit dem sie sich intensiv beschäftigt hat.<sup>133</sup> *Malinas* zweites Kapitel ruft mit seinem Titel *Der dritte Mann* Carol Reeds gleichnamigen, ebenfalls in Wien spielenden Film auf, der 1949 mit Orson Welles in der Hauptrolle in die Kinos kam und ein großer Erfolg wurde.<sup>134</sup> Der intermediale Verweis hat bei Bachmann dieselbe Funktion wie in den *Ausgesperrten*: Er stützt die These vom untergründigen Weiterwirken der aus dem Nationalsozialismus stammenden Verbrechen im Nachkriegsösterreich. Bachmann korrigiert den Film allerdings ins Negative: Während *Der dritte Mann* am Ende den Einzeltäter eliminiert und die ‚gute‘ gesellschaftliche Ordnung wiederherstellt, endet Bachmanns Roman mit einem „Mord“,<sup>135</sup> dessen Täterschaft ungeklärt bleibt.<sup>136</sup> Dies resultiert in einer weitreichenden Beunruhigung des Lesers: „Damit erfordert der Roman – in weit größerem Maße als

131 Ebd., S. 26.

132 Zur Unterscheidung zwischen „manifester“ und „verdeckter“ Intermedialität: Werner Wolf: Intermedialität. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 238–239, hier S. 238.

133 Vgl. Jelineks Essay über *Malina*: Elfriede Jelinek: Der Krieg mit anderen Mitteln. In: Die schwarze Botin 21 (1983), S. 149–153. Ein paar Jahre später hat Jelinek das Drehbuch für Werner Schroeters *Malina*-Verfilmung verfasst. Vgl. Elfriede Jelinek: Isabelle Huppert in „Malina“. Ein Filmbuch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991. Hierzu: Beate Hochholdingner-Reiterer: „Mich hat Film immer mehr interessiert“. Zur *Malina*-Verfilmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Hg. v. Pia Janke u. Peter Clar, S. 343–364.

134 Vgl. hierzu Hans Höller: Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987, S. 233, und Andrea Kresimon: Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2004 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 63), S. 75–85.

135 Ingeborg Bachmann: *Malina*. In: I.B.: Werke 3: Todesarten: *Malina* und unvollendete Romane. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München/Zürich: Piper 1993, S. 9–337, hier S. 337.

136 Nimmt man Jelineks Bezug auf den *Nachtportier* in dieser Hinsicht ernst, zeigt sich auch diesbezüglich, dass der Tod Otto Witkowskis nichts Befreiendes an sich hat: Man muss annehmen, dass er kein Einzelfall ist und nach seinem Tod, wie auch im Film, andere ehemalige NS-Kompagnons weiterhin aktiv sind.

der Film – einen aktiven Rezeptionsprozess. Das Lösungsschema des Films wird in seiner unangemessenen Simplizität erkennbar und dem Leser ist die Auseinandersetzung mit den wirklichen ‚Mördern‘ und ihren Opfern überantwortet.<sup>137</sup>

Eine analoge Beunruhigung konnte Jelinek Cavanis Film entnehmen. Dies betrifft nicht primär die Personenebene Ottos, der mit seiner Fotoleidenschaft den voyeuristischen Sadismus von Max teilt (in den im Film auch die Zuschauer\*innen gezwungen werden);<sup>138</sup> sie betreffen vielmehr die Art und Weise, wie der Film den Analysediskurs als Farce inszeniert. Maxens Nazikreis nämlich praktiziert eine freudianisch inspirierte „pseudopschoanalytische Kur“,<sup>139</sup> die allerdings in ihrer

entstellte[n] Ritualisierung [...] an der Verleugnung fest[hält], gerade indem sich ein pervertiertes Über-Ich in den Dienst der destruktiven Energien des Es stellt und so echtes Schuldgefühl ausschalten kann. Wenn [Mathias] Hirsch (2008) meint, dass es sich hier um eine Schwäche in Cavanis Narration handle, da „[r]eale Schuld ... nicht in einer ‚Gruppenanalyse‘ durch die Erforschung bis in die ‚tiefsten Tiefen‘ bewältigt oder gar aufgehoben werden [kann]“, entgeht ihm die bittere Ironie der Handlung. Denn die Akteure dieser Gruppensitzungen handeln ja völlig überzogen im Modus des „Als-ob“, der das Festhalten an den alten faschistischen Haltungen nur umso augenscheinlicher hervortreten lässt.<sup>140</sup>

Es stellt sich die Frage, ob die Theoriebildung Reichs nicht auch in den *Ausgesperrten* gerade in ihrer bruchlosen Anwendbarkeit eine solche „Farce“ darstellt und damit dieselbe ‚pseudo‘-aufklärerische Funktion einnimmt: Sie entschuldigt Rainers Tat und entbindet ihn von persönlicher Verantwortung. Wenn die Theorie selbst sich als Wirklichkeitskonstrukt erweist, müssen die Zuschauer\*innen bzw. Leser\*innen auf eigene Faust hinter sie zurückgehen und sich dann doch ein eigenes Bild zu machen versuchen. Bezüglich *Il portiere di notte* bedingt dies etwa das Nachdenken über die handlungsleitenden Gefühle und Motivationen der weiblichen Hauptfigur, zunächst hinsichtlich der in den Rückblenden erzählten Zeit im Konzentrationslager: Verfiel sie einer echten erotischen Leidenschaft oder war diese nur eine gespielte Überlebensstrategie? Diese Frage stellt sich erneut in Hinblick auf die fiktionale Filmgegenwart: auch hier ist es denkbar, dass sich Lucia auf

137 Kresimon: Ingeborg Bachmann und der Film, S. 80. Kresimon konnte im *Malina*-Roman, aber auch in anderen Texten Bachmanns noch eine Fülle weiterer Filmspielungen entschlüsseln. Vgl. ebd., S. 75–161.

138 Vgl. Lisa Patti: Fascinating fashion. Visual pleasure in *Il Portiere Di Notte*. In: *Forum Italicum* 40 (2006), H. 1, S. 118–132, hier S. 119: „the film hypnotizes and repels its viewers simultaneously“. Zitiert nach: Bidwell-Steiner: *Trauma und Tabu*, S. 26.

139 Ebd.

140 Ebd., S. 26f.



die Affäre einlässt, um sich an Max zu rächen. Tatsächlich wird er ja – gemeinsam mit ihr – am Ende erschossen. Ein solches Nachdenken des Zuschauers wird durch die jene Momente provoziert, die Lucia introvertiert und in unbewegter Haltung präsentieren. Damit einhergehende Großaufnahmen vom Gesicht der Figur konzentrieren sich bei unbewegtem Mienenspiel ganz auf ihren in sich gekehrten Blick. Ramplings ausdrucksvolle Augen, die Tiefgründigkeit suggerieren und zugleich opak bleiben, binden die reflexive Aktivität des Zuschauer an die Frage, welche Gedanken sich hinter ihnen abspielen mögen – ohne dass der Film eine Antwort darauf gibt.<sup>141</sup> Cavanis Film kostet diese Ambivalenz auch durch seine ostentativ Schönheit aus, die in Kontrast zu dem drastischen Geschehen steht, wie sie bei Jelinek keine Rolle spielt. Was der Roman allerdings übernimmt und ästhetisch fruchtbar macht, ist das Modell einer unauflösbaren Ambivalenz, die sich in den *Ausgesperrten* durch die fragwürdige Konstellation von Erzählstimme und Hauptfigur ergibt. Die ‚Einfärbung‘ der Erzählerrede impliziert, dass ihre Perspektive keine objektive Neutralität gewährleistet. Insofern werden auch ihre Erklärungen am Ende von Neuem einer Beunruhigung ausgesetzt, welche die Reichweite und den Absolutheitsanspruch der soziologischen Lektüre fragwürdig macht. Wenn es am Schluss heißt: „Jetzt wissen sie alles und können über mich verfügen“, leistet diese Aussage wie der letzte Satz von *Malina* – „Es war Mord“ – nur einen scheinbaren Abschluss.

Jelineks extensiver Gebrauch von intertextuellen und intermedialen Verfahren hat generell (auch) die Funktion, solche zusätzlichen Reflexionsprozesse zu initiieren.<sup>142</sup> Gerade die Beiläufigkeit des Anzitierens verstärkt die Leser\*innenaktivität: Steckt in den *Ausgesperrten* nicht auch schon Luis Buñuels *Der Würgeengel* aus dem Jahr 1962, der dann in Jelineks Stück *Rechnitz (Der Würgeengel)* zentral wird? Die großbürgerliche Feier, die Rainer vom Park aus beobachtet, und der auftretende Diener erinnern daran, wie bereits Buñuels Film soziale Ausschlussprozesse thematisiert. Und lassen sich die Bandenüberfälle nicht als Variation der Jugendbande in Stanley Kubricks *Clockwork Orange* von 1975 lesen? Gegenüber der intellektuellen Durchdringung des Stoffes erfüllt die Integration latenter und manifester Intertexte und Intermedien damit eine wichtige Korrektur- und Ergänzungsfunktion, da durch ihren konnotativen Überschuss das vom Text gedanklich Erkannte nie endgültig festgeschrieben wird. Es führt dazu, dass die ‚para-doxe‘ Strategie der Autorin nie selbst zur Doxa gerinnt.

Es zeigt sich aber auch, dass es bei Jelinek keine Medienontologie gibt. So sehr Werke wie *Michael* und auch *Die Ausgesperrten* sich über die ideologische Domes-

141 Zum analogen Verfahren in Hinblick auf Max, dessen Charakter ebenfalls ambivalent bleibt, vgl. ebd., S. 26.

142 Zu den vielschichtigen Dimensionen der intertextuellen Verfahren in Jelineks Werk allgemein vgl. Juliane Vogel: Intertextualität. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke, S. 47–55.

tisierungsfunktion bestimmter Filmgenres mokieren, so sehr zeigt die Referenz auf einen Film wie *Der Nachtportier*, auf welche Weise Jelinek ästhetisch von der Aufmerksamkeit für solche Filme profitiert. Ihre Essays zu Filmen wie *Vertigo*, *Carnival of Souls* und vielen anderen<sup>143</sup> bezeugen ein intensives Interesse gerade am Beunruhigungspotential des Films.

---

143 Vgl. dazu die Rubrik „zum Kino“ auf Jelineks Webseite: [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com).



## 4. LOB DEM WIDERSTREIT: JELINEKS FEMINISMUS

Elfriede Jelineks feministisches Engagement ist unbestritten<sup>1</sup> – ihre feministische Positionierung und insbesondere die feministischen Anteile ihrer Ästhetik sind allerdings nicht unumstritten.<sup>2</sup> Die Bestimmung von Jelineks Positionierung innerhalb der feministischen Bewegung ist freilich schon deshalb nicht ganz einfach, da es bei genauerer Betrachtung nicht *den* Feminismus gibt, sondern eine Vielzahl unterschiedlicher Ausprägungen und Verständnisse; darüber hinaus aber scheint sich Jelinek auch einer solchen differenzierenden Einordnung zu widersetzen, indem sie zeitgleich an konkurrierenden Initiativen partizipiert: So äußert sie sich etwa in der PorNO-Initiative der Zeitschrift *Emma* zu Beginn der 1980er Jahre kategorisch gegen Pornographie,<sup>3</sup> publiziert aber zugleich einen Essay in der von Claudia Gehrke herausgegebenen ‚pro-pornographischen‘ Publikation *Frauen & Pornografie*.<sup>4</sup>

- 1 Vgl. Pia Janke, Stefanie Kaplan: Politisches und feministisches Engagement. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2013 S. 9–20, insbes. S. 10ff. und „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Hg. v. Stefanie Kaplan. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 9).
- 2 Dagmar C.G. Lorenz behauptet: „While Elfriede Jelinek addresses women’s issues she rejects the epithet ‚Feminist‘“. Dagmar C.G. Lorenz: Elfriede Jelinek’s Political Feminism: *Die Ausgesperrten*. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), H. 3/4: The Current Literary Scene in Austria, S. 111–119, hier S. 111. Als Beleg führt Lorenz ein Zitat Jelineks an: „Es wäre nicht richtig, mich als Feministin zu bezeichnen“ (ebd., S. 117, Anm. 1). Geht man zur Zitatquelle zurück, wird allerdings sichtbar, dass Jelinek hier in indirekter Rede die Meinung einer „Bekannte[n]“ wiedergibt, die sie klar von sich weist. Von einer Zurückweisung der Charakterisierung „Feministin“ seitens Jelineks kann also keine Rede sein: „Eine Bekannte hat mir neulich gesagt, ich hätte immer ein Mann sein wollen. Meine Bücher wären männliche Projektionen, was ich überhaupt nicht richtig finden kann. Ich war wirklich entsetzt. Es wäre nicht richtig, mich als Feministin zu bezeichnen.“ Donna Hoffmeister: *Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber*. In: *Modern Austrian Literature* 20 (1987), H. 2, S. 97–130; Interview mit Elfriede Jelinek: S. 107–117, hier S. 116. Beatrice Hanssen: *Jelinek’s Language of Violence*. In: *New German Critique* 68, Special Issue on Literature (1996), S. 79–112.
- 3 PorNO. Die Kampagne. Das Gesetz. Die Debatte. Hg. v. Alice Schwarzer. *Emma*, Sonderband 5 (1988), S. 54.
- 4 Elfriede Jelinek: Der Sinn des Obszönen. Vorrede / Der Sinn des Obszönen. In: *Frauen und Pornographie*. Hg. v. Claudia Gehrke Tübingen: Konkursbuch 1988, S. 101–103. Vgl. hierzu Konstanze Fliedl: „Echt sind nur wir!“. Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler. Graz: Droschl (= Dossier, Bd. 2), S. 57–77, S. 71. Wenn man sich beide Texte anschaut, ist die Opposition freilich nicht mehr ganz eindeutig: In der PorNO-Initiative solidarisiert sich Jelinek zweifelsfrei und spricht sich für eine Ächtung von Pornographie in den öffentlichen Medien aus. Der Text *Der Sinn fürs Obszöne* hingegen bezieht keine eindeutige Position, sondern artikuliert vielmehr Zweifel: „Um eine entschiedene und ausform-

Fraglos ist sicher, dass Jelineks Werke in vielfacher Weise die patriarchale Gesellschaft kritisieren und ihre Gesellschaftsanalysen einem marxistischen Feminismus folgen, der die Rolle der Frau klassenspezifisch versteht.<sup>5</sup> Außer Frage steht auch ihre Abstandnahme von essentialisierenden Vorstellungen von Weiblichkeit, welche die Frau als Gegenstück des Mannes konzipieren und ihr Attribute wie Gefühl und Natur zuschreiben.<sup>6</sup> Ein Theaterstück wie *Krankheit oder Moderne Frauen* arbeitet gerade an einer ‚Entleerung‘ von solchen Mythisierungen: „Jelinek begegnet den patriarchalisch geprägten Weiblichkeitsbildern nicht mit der abstrakten Behauptung weiblicher Alterität, sondern mit der Aneignung und Sinnentleerung dieser Bilder. Sie bleiben, absurd geworden, schließlich als leere Hülle zurück.“<sup>7</sup> Umstritten ist in der Forschung die Frage, inwieweit Jelinek eine ‚feministische‘ Ästhetik praktiziert. Während Beatrice Hanssen gerade in dem von Janz aufgezeigten Verfahren der ‚falschen Spiegel‘<sup>8</sup> eine Parallele zu Luce Irigarays Programm einer ironischen Mimesis erkennt,<sup>9</sup> verweigert sich Jelinek ins Janz’ Lesart auch einer solchen „weiblichen Schreibweise‘ oder ‚weiblichen Ästhetik““ und zielt dagegen auf „die Überschreitung und Sinnentleerung der geschlechtsdichotomischen Oppositionen“, „auf die Möglichkeit einer nicht mehr sexistischen Wahrnehmung der Frau“.<sup>10</sup> Diese diffizilen, oft widersprüchlichen Versuche,

---

lierte Meinung zu den Problemen im Zusammenhang mit der Pornografie und der Erniedrigung von Frauen zu äußern, bedarf es langen Nachdenkens, und das ist bei mir einfach noch lange nicht abgeschlossen“ (Jelinek: *Der Sinn des Obszönen*. Vorrede, S. 101). Der letzte Satz nimmt diese Vorläufigkeit noch einmal auf: „Ich bin mir bei all diesem aber immer noch sehr unsicher, obwohl ich mich selbst seit Jahren damit beschäftige“, S. 103). Hanssen sieht ein „implicit *diacritical* principle or norm“ am Werk, „on the basis of which she seeks to separate a male, exploitative pornography from its female reinterpretation“. Hanssen: *Jelinek’s Language of Violence*, S. 94.

- 5 Allyson Fiddler: *Rewriting reality. An introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford/Providence: Berg 1994, S. 9–17; Brigid Haines: *Beyond Patriarchy: Marxism, Feminism, and Elfriede Jelinek’s Die Liebhaberinnen*. In: *The Modern Language Review* 92 (1997), H. 3, S. 643–655.
- 6 Monika Szczepaniak: *Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek*. Frankfurt a.M.: Lang 1998 (= *Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur*, Bd. 1695), S. 99–132.
- 7 Vgl. Marlies Janz: *Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek*. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: *Neue Kritik* 2005, S. 81–97, hier S. 82.
- 8 Ebd.
- 9 Hanssen: *Jelinek’s Language of Violence*, S. 97.
- 10 Janz: *Falsche Spiegel*, S. 96. Diese Diskussion ist immer noch offen; vgl. auch die Position Anna Babkas, die Jelinek in einen queeren Kontext rückt und wohl absichtlich widersprüchlich formuliert: „An diesem Punkt, an dem (sich) in der Welt und in den Körpern Männlichkeit und Weiblichkeit verkehren, an dem nichts deutlich getrennt ist, der Übergang zwischen weiblich und männlich also fließend ist und es sich, in zeitgenössischer Terminologie ausgedrückt, um *queere* Identitäten handelt, befindet sich auch Jelineks Schreiben immer wieder, wenn auch keineswegs, in einem positiv utopischen Gestus.“ Anna Babka: *Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (feminine) in Texten Elfriede Jelineks* (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und

Jelineks Schreiben an feministische Ästhetiken rückzubinden, spiegeln ihrerseits, so soll im Folgenden gezeigt werden, Jelineks Verweigerung einer ‚festschreibbaren‘ Position. Ihre feministische *posture* ist vor allem eine häretische, die sich provokativ gegen kursierende Doxai des Feminismus wendet – und sich gerade darin als feministisch versteht, denn ihr Ziel ist die Provokation im Wortsinn: das aufstachelnde *pro-vocare*, das Aufscheuchen aus bequemen Positionen mit dem Ziel eines produktiven Vorankommens.<sup>11</sup>

### Gegen den „klebrigen Schleim weiblicher Zusammengehörigkeit“ – Die Schwarze Botin

Jelineks spezifischer Feminismus wurde bislang aus ihrem literarischen Werk und ihren paratextuellen Äußerungen zu rekonstruieren versucht. Nicht untersucht wurde jedoch ihre Mitarbeit bei der Berliner feministischen Zeitschrift *Die Schwarze Botin*, unter deren Beiträgerinnen Jelinek schon ab der zweiten Ausgabe 1977 bis zur Einstellung der Zeitschrift im Jahre 1987 war; seit 1983 hatte sie die Wiener Redaktionsleitung inne.<sup>12</sup> Dabei gibt gerade das feministische Profil der Zeitschrift einen produktiven Hinweis auf Jelineks Konzeption einer feministischen *posture*, ja es lässt sich eine Homologie konstatieren zwischen der Positionierung der *Schwarzen Botin* im journalistischen Feld und jener Jelineks im literarischen: Beide nämlich konstituieren sich aus einem häretischen Selbstverständnis, das sich kritisch gegen orthodoxe Auffassungen richtet. Die Zeitschrift hat für die Zeit von 1977 bis 1987 eine wichtige Konsolidierungsfunktion für Jelineks ästhetische Stellung im literarischen Feld: Sie stützt und amplifiziert die satirisch-intellektuelle Positionierung gegenüber ‚positiven‘, essentialistischen Entwürfen. Darüber hinaus fördert die Zeitschrift den ‚Doppelcharakter‘ von Jelineks Schreiben, den sie auch später beibehalten wird und der sich in den unterschiedlichen Textsorten niederschlägt, die Jelinek in der *Schwarzen Botin* publiziert. Ihrem Bedürfnis nach mehr politischer Relevanz kommt die Möglichkeit zur Publikation faktualer Text-

---

Julia Kristeva). In: Frauen.Schreiben. Hg. v. Liu Wie u. Julian Müller. Wien: Praesens 2014 (= Österreichische Literatur in China, Bd. 2), S. 15–50, hier S. 20.

- 11 münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek. In: *mamas pfirsiche – frauen und literatur* 9/10 (1978), S. 170–181, hier S. 174: „Ich seh das als eine Gefahr bei der neuen Frauenliteratur, einfach zu klagen und über ihre Situation zu jammern und Männer zu beschimpfen. Sie müßten versuchen, sich auch ästhetisch ihre Mittel zu erarbeiten und ein bißchen weiter zu kommen.“
- 12 Vgl. die Angabe in: B[rigitte] C[lassen]: Vorteil. In: *Die Schwarze Botin* 18 (1983), S. 1. Dieses Heft war das erste nach einer längeren Pause; Heft 17 war bereits im Dezember 1980 erschienen. Vgl. die jüngst erschienene Auswahl-Anthologie: *Die Schwarze Botin: Ästhetik, Kritik, Polemik, Satire 1976–1980*. Hg. v. Vojin Saša Vukadinović. Göttingen: Wallstein 2020.

sorten entgegen, so erscheint bereits im zweiten Heft ein satirischer Bericht über die „Kritischen Tage der Frau in Berlin“,<sup>13</sup> aber auch der oft nachgedruckte Essay *Der Krieg mit anderen Mitteln* zu Ingeborg Bachmann geht auf die *Schwarze Botin* zurück.<sup>14</sup> Daneben erscheinen literarische Arbeiten in Form von Kurzprosa oder Auszügen, meist als Vor- oder Wiederabdrucke;<sup>15</sup> hier gelingt es Jelinek, sich einem Publikum außerhalb des literarischen Feldes zu präsentieren und auch bereits anderweitig publizierte Texte zu recyceln, so etwa die aus dem Umfeld der *Liebhaverinnen* stammende Kurzprosa *Paula*.<sup>16</sup> Der Leserkreis der *Schwarzen Botin* ist aufgrund der intellektuell-künstlerischen Ausrichtung wohl überdurchschnittlich gebildet, politisch-gesellschaftlich progressiv und großstädtisch. Jelineks kritisch-avantgardistische Literatur findet hier ein interessantes Forum, auch in Form eines ausführlichen Interviews im Jahr nach der Publikation des Romans *Die Klavierspielerin*.<sup>17</sup>

Der besondere Anspruch des Zeitschriftenprojekts – „aus der Frauenbewegung eine Kritik der Frauenbewegung“<sup>18</sup> zu machen – setzte *Die Schwarze Botin* ab von vergleichbaren Initiativen der Zeit wie *Courage* oder auch *Emma*, denen es um eine parteiliche Unterstützung ‚des‘ Feminismus ging.<sup>19</sup> Programmatisch weigerte sich *Die Schwarze Botin* von Beginn an, für alle Frauen zu sprechen – was *Courage* und vor allem *Emma* ihrerseits anstrebten – und was sich in weitaus geringeren Auflagenzahlen niederschlug.<sup>20</sup> Noch die ‚Abschiedsworte‘ der letzten Ausgabe

- 
- 13 Elfriede Jelinek: Eine Versammlung. In: *Die schwarze Botin* 2 (1977), S. 30f., hier S. 30.
- 14 Elfriede Jelinek: *Der Krieg mit anderen Mitteln*. Über Ingeborg Bachmann. In: *Die schwarze Botin* 21 (1983), S. 149–153.
- 15 Elfriede Jelinek: Nora. In: *Die schwarze Botin* 6 (1978), S. 11–17; E.J.: Emma. Kurzprosa. In: *Die schwarze Botin* 13 (1979), S. 29–30; Auszug aus *Die Ausgesperrten*: *Die schwarze Botin* 12 (1979), S. 8–10.
- 16 Elfriede Jelinek: Paula. In: *Die Schwarze Botin* 3 (1977), S. 38–42. Dieser Text war – unter dem längeren Titel *Paula, bei der Rezeption eines Buches, das am Land spielt, und in dem sie die Hauptrolle spielt* – zuerst erschienen in: manuskripte 50 (1974), S. 49–51.
- 17 Neda Bei, Branka Wehowski: Die Klavierspielerin. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Die schwarze Botin* 24 (1984), S. 3–9 u. 40–46. Vgl. auch den Abdruck von Jelineks Dankesrede anlässlich der Verleihung der Roswitha-Gedenkmedaille der Stadt Bad Gandersheim 1978. In: *Die schwarze Botin* 9 (1978), S. 6–8.
- 18 C[lassen]: Vorteil, S. 1.
- 19 Zu einem vergleichenden Überblick der Zeitschriften: Catherine Ley, Katrin Locker, Gregor J. Rehmer: „Courage“, „Emma“ und „Die schwarze Botin“: Einigkeit in der Differenz? In: *Die Philosophin* 16 (2005), H. 32, S. 43–58.
- 20 Während *Emma* bereits mit einer Auflage von 200.000 Stück startete, konnte die Zeitschrift *Courage* ihre „Auflage innerhalb von drei Nummern von 12 000 auf 22 000 steigern“; *Die Schwarze Botin* hatte eine Auflage von 3000 Exemplaren (Stand 1976; vgl. N.N.: Kampf um Emma. In: *Der Spiegel* 49 (1967), S. 219 u. 221). Diese ‚Individualität‘ wird letztlich zur Einstellung der Zeitschrift führen, wie es in der letzten Ausgabe 32/33 von 1986/87 fast stolz heißt: „Die Interessen der Zeitschrift waren nicht die aller Frauen.“ B[rigitte] C[lassen]: editorische notiz. In: *Die Schwar-*

im Jahr 1987 grenzen sich kategorisch ab von größeren feministischen Tendenzen: „Uns hat nie interessiert, verblichene[n] Glanz zu polieren, Selbsterfahrung sollte ihre Schublade behalten. [...] Eine Darstellung des Feminismus ist nicht unsere Aufgabe. / Subkultur und Postmoderne können uns gestohlen bleiben, denn leider ist dort nichts zu holen.“<sup>21</sup> Dieser Verzicht auf ‚Anschluss‘ ist bemerkenswert und korrespondiert mit Jelineks individueller Positionierung im literarischen Feld.

Gleich in der ersten Ausgabe lanciert sich die *Schwarze Botin* manifestartig gegen den „klebrige[n] Schleim weiblicher Zusammengehörigkeit“ und formuliert eine harsche Kritik an der Frauenbewegung:

Die Frauen haben sich schlecht beraten lassen, als sie anfangen zu glauben, daß alles, was Frauen denken, sprechen, schreiben und arbeiten, unter dem Aspekt einer Neuen Weiblichkeit für die Emanzipation brauchbar, wenn nicht gar gut sei. Nichts ist leichter, als die Dummheit zum goldenen Mittelmaß zu erheben, mit dem alle gleichermaßen zufrieden sein dürfen. Die literarische Produktion in Form verschiedener Journale und Bücher empfängt ihre Tröstungen immer noch durch die Begeisterung derer, die nach jahrhundertelangem Phlegma einen selbständigen Schritt schon für die Überwindung der eingefleischten Verhaltensweisen halten. [...]

Die bisherige Entwicklung der Frauenbewegung [...] macht eher den Eindruck eines Kostümwechsels, um ein Rührstück überschwappender Neuer Weiblichkeit aufzuführen. Bühnen mit geblühten Vorhängen geben den Blick frei auf geblühte Frauen, die vor geblühten Kulissen unverblühte Seichtigkeiten von sich geben, wobei die Frauen, die das Publikum ausmachen, ihrerseits nicht weiter im Verborgenen blühen wollen u.s.w. Dieser tonnenschwere Plunder an sentimental Gefühlen, unreflektierter Begeisterung und Pappmascheeproblemen hemmt jede Aktivität, verstellt die Sicht und den Gang.<sup>22</sup>

Es wird hier bereits der raue Ton hörbar, den *Die Schwarze Botin* anschlägt. Noch vor Erscheinen der ersten Ausgabe geht die Zeitschrift auf Konfrontation mit Alice Schwarzers Zeitschriftenprojekt *Emma*. Unter dem suggestiven Titel *Im Januar 1977 sollen 200.000 Frauen penetriert werden*<sup>23</sup> polemisiert *Die Schwarze Botin* über die „Zurechnungsfähigkeit der rechnungsfähigen Frau S.“, welche „Frauen schlechthin“ als die Zielgruppe von *Emma* genannt hatte – und damit eine Zielgruppe, so *Die Schwarze Botin*, die „es gar nicht gibt“. Es liege, so heißt es weiter, „klar vor Augen, daß marktfreundlicher Journalismus und die Interessen der Frau-

---

ze Botin 32/33 (1986/87), S. 2.

21 Ebd.

22 N.N.: Schleim oder Nichtschleim, das ist hier die Frage. In: *Die Schwarze Botin* 1 (1976), S. 4f.

23 Vgl. N.N.: Im Januar 1977 sollen 200 000 Frauen penetriert werden. Kleine Anmerkungen zu Alice Schwarzer. In: *Die Schwarze Botin* 1 (1976), S. 36.



enbewegung nur derjenigen vereinbar scheinen können, die in großem Abstand zu letzterem und unmittelbarer Nähe zu ersterem sich ansiedelt<sup>24</sup> Schwarzer erstrebe eine Kommerzialisierung der Frauenbewegung, welche die bedeutsamen Unterschiede zwischen „Leichtlohngruppen oder Befreiungsgruppen“<sup>25</sup> gänzlich zu nivellieren trachte. Die *Schwarze Botin* macht es sich demgegenüber zum Programm, differenziert zu analysieren. Die als begrenzt und rückständig erkannte deutschsprachige feministische Bewegung führt bereits ab der ersten Nummer zu einer transnationalen Perspektive: Es wird annonciert, zukünftig „auch zum Teil die französische Frauenbewegung miteinzubeziehen“<sup>26</sup> Das folgende zweite Heft löst dieses Versprechen mit einem Schwerpunkt zu „Feminismus in Frankreich“<sup>27</sup> ein und macht gleich einleitend auf die widerstreitende Pluralität der Ansätze aufmerksam, die in diesem Obertitel miteinbegriffen ist: „In Frankreich, oder besser Paris, lassen sich die verschiedenen Vorstellungen der Frauengruppen durchaus als konkurrierende begreifen, und die Form der Auseinandersetzung der einzelnen Gruppen ist z.T. rabiat“<sup>28</sup> Zum einen dürfte dieser – im Vergleich zu der bundesdeutschen Frauenbewegung – aggressivere Ton das Interesse der *Schwarzen Botin* erregt haben, die ihre Mission dort beginnen sieht, „wo der klebrige Schleim weiblicher Zusammengehörigkeit sein Ende hat“<sup>29</sup> und die sich erklärtermaßen für durchaus polemisch vorgetragene „Widersprüche“<sup>30</sup> interessiert. Zum anderen versprach die Pariser feministische Avantgarde einen interessanten Kontrapunkt zur ästhetischen Schlichtheit und gedanklichen Vorhersehbarkeit der neuen deutschsprachigen Frauenliteratur – und das, obwohl es sich nicht um literarische Texte im engeren Sinne handelte, sondern um ‚Theorietexte‘.

Die polemische Distanznahme zur neueren bundesdeutschen Frauenliteratur à la Verena Stefan ist in der *Schwarzen Botin* unüberhörbar.<sup>31</sup> Jelineks erste Wortmeldung im zweiten Heft der *Schwarzen Botin* etwa echauffiert sich über *Die Kri-*

---

24 Ebd.

25 Ebd.

26 N.N.: Schleim oder Nichtschleim, S. 5.

27 Die Schwarze Botin 2 (1977), S. 5.

28 Ebd.

29 N.N.: Schleim oder Nichtschleim, S. 4.

30 Ebd., S. 5.

31 Schon in der ersten Nummer verweisen die Herausgeberinnen Brigitte Classen und Gabriele Goettle auf ihre (negative) Kritik von Verena Stefans Roman *Häutungen* in der ersten Nummer der *Courage*: Brigitte Classen, Gabriele Goettle: *Häutungen*, eine Verwechslung von Anemone und Amazone. In: *Courage* 1 (1976), S. 46. Dort heißt es u.a.: „Die verwunderten Leserinnen fragen sich, wo Verena den Anspruch einlöst, den sie sich selber stellt, daß ‚ein neues Denken eingeleitet werden soll. Jedes Wort muß gedreht und gewendet werden, bevor es benutzt werden kann – oder weggelegt wird‘ [...] Nur wie drehen und wenden sich die Worte um was und an wen, wenn ‚weibliche Sprache‘, ‚weibliche Literatur‘ und das ‚Leben unter Frauen‘ an sich schon die unterstellte Naturhaftigkeit der Weiblichkeit tragen?“ Vgl. hierzu auch Kap. 5.

*tischen Tage der Frau in Berlin* als ein Forum für „den Mythos von der großen schöpferischen Mutter“, „verbunden [...] mit erdverbundener und urwüchsiger Intellektuellenfeindlichkeit“.<sup>32</sup> Jelinek konstatiert „das Abrutschen in die Neue Innerlichkeit, in den Individualismus (als Selbstzweck), in die übersteigerte Subjektivität, in eine Literatur der Einmaligkeit von Empfindungen, der Mythologisierung des Frau-Seins, der Totalisation und des Totalitären“.<sup>33</sup> Ihr Rezept dagegen heißt Satire, denn diese kann „nicht-wie-du-den Schmerz fühlen“: „Die Satire kann nicht leiden.“<sup>34</sup> Mit boshafter Ironie macht sich Jelinek über die „Neue Larmoyanz“ der Frauenliteratur lustig: „Eigenes Leid auf eine allgemein gesellschaftliche Ebene zu bringen, als kollektives Leid zu begreifen, ist schlecht. Frauenleiden sind gut. Da gibts dann auch eine Verena Stefans zum Einreiben dagegen.“<sup>35</sup>

Die im nächsten Heft publizierte Kurzprosa *Paula*<sup>36</sup> mit ihrer ganz auf den Körper bedachten Protagonistin liest sich vor dem Hintergrund dieser Polemik gegen die Neue Innerlichkeit der Frauenliteratur wie eine Satire auf die Naivität derselben. Classen und Goettle hatten in ihrer Rezension zu Stefans *Häutungen* bereits festgestellt, dass das vermeintlich Neue der Frau tatsächlich nur die alte Haut reproduziere:

Frau hat, darf sie Verena Stefans *Häutungen* glauben, wenig Aussicht auf Veränderung. Schon in *Brehms Tierleben* könnte sie erfahren, daß bei dem Prozeß der Häutung zwar eine neuere und bessere, doch bis ins Detail gleiche Haut nachwächst. Die Oberfläche mag in Verenas Fall neu sein, kurze Haare statt langer, Bauernhof statt Großstadt, Frau statt Mann, aber immer noch gilt die gleiche Biologie; die der Frau als Mädchen, Blondine, Mutter und Natur, dumm und unsicher ihren Emotionen ausgeliefert, von pflanzenhafter Passivität und Trägheit. Das Bild, das man und nun auch frau von frau machen kann, ist fast deckungsgleich.<sup>37</sup>

Auch Jelineks *Paula* begegnet die Frauenbewegung alleine als ein neuer Look in den Frauenzeitschriften:

Im Spitale hatte ich auch einige neue Haarschnitte in einer Illustrierten gesehen, Haarschnitte, welche ich aber leider an mir nicht ausführen lassen konnte. Hätte ich es doch getan! Daß ich es nicht tat, war sicher ein Fehler, der sich sogleich an mir rächte, indem ich für meinen Mann immer unansehnlicher wurde, das werdende

32 Jelinek: Eine Versammlung, S. 30.

33 Ebd., S. 31.

34 Ebd., S. 30.

35 Ebd., S. 31.

36 Elfriede Jelinek: *Paula*. In: *Die schwarze Botin* 3 (1977), S. 38–42.

37 Classen, Goettle: *Häutungen*, S. 46.

Leben fraß mir quasi die Haare vom Kopf, ein neuer Kurzhaarschnitt hätte vielleicht retten können, was noch zu retten war, was nicht mehr viel war, aber diesen Traum mußte ich austräumen, noch bevor er richtig angeträumt war. So blieb denn alles beim Alten. Mein Gatte wäre vielleicht mit einer neu kurzgeschnittenen Frau zufrieden gewesen.<sup>38</sup>

Die Kurzhaarfrisur erscheint Paula hier als mögliches „kosmetisch[es]“ Mittel der ‚Emanzipation‘ von ihrem prügelnden Ehemann – nämlich indem sie ihm mit einer solchen modischen Frisur zu gefallen trachtet und somit würde auch mit neuer Kurzhaarfrisur ‚alles beim Alten‘ bleiben. Wie Barbara Sapala gezeigt hat, ist Paulas Sprechen durchsetzt von Phrasen mit „wegweisende[r] Funktion“:<sup>39</sup> „Ich bin eine Frau“, stellt Paula apodiktisch fest und verbindet damit all die Wert- und Rollenzuschreibungen, die sie zu sehr verinnerlicht hat, um sie jemals infrage zu stellen, und die im Text wiederholt in der Form des „man“ ausgedrückt werden: „Ich war wie gemacht dafür, Mutter zu werden, war *ich* doch ein ganzer Mensch. *Man* sagt ja, eine Schwangerschaft erfordert einen ganzen Menschen. Vielleicht war es ein Fehler, daß ich mit den Übungen aufgehört habe, als *ich* mich Mutter werden fühlte, denn mit den Übungen darf *man* nicht aufhören, wenn *man* sich Mutter werden fühlt.“<sup>40</sup> Diese „man“-Parolen sind für Paulas Ich konstitutiv, wie der Wechsel von „ich“ und „man“ bereits in der Eingangspassage des Textes vor Augen führt, sie penetrieren in der Form von Vorschriften, Geboten und Verboten ihren Körper und konstituieren ihre ‚Innerlichkeit‘ und ihr Verständnis vom Frausein: Mutterschaft, Gymnastik, Kosmetik, Hausarbeit.

Die ätzende Kritik sowohl der *Schwarzen Botin* als auch dieses und ähnlicher in der Zeitschrift (re-)publizierter Texte Jelineks favorisiert generell die satirische Schreibweise, wie sie *Die Schwarze Botin* bereits in ihrem ersten Heft als grundlegend ankündigt:

Die schwarze Botin versteht sich als Satirikerin, damit ist sie unversöhnlich mit dem jeweiligen Objekt ihrer Satire: Humor geht ihr vollkommen ab. Sie versteht Satire als Technik zur Entlarvung des falschen und schädlichen Denkens. Sie setzt voraus, daß die Leserinnen nicht in der Lage sind, Spaß zu verstehen, sondern Ernst zu machen.<sup>41</sup>

Das dritte Heft erklärt daran anschließend den Titel als „aus der Absicht her-

38 Jelinek: Paula, S. 40.

39 Barbara Sapala: „Paula“ von Elfriede Jelinek. Ein Interpretationsversuch. In: Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Hg. v. Claus Zittel u. Marian Holona. Bern/Berlin u.a.: Lang 2008 (= Jahrbuch für Germanistik: Reihe A, Kongressberichte, Bd. 74), S. 39–51, hier S. 42.

40 Jelinek: Paula, S. 38; Herv. U.D.

41 N.N.: Schleim oder Nichtschleim, S. 5.

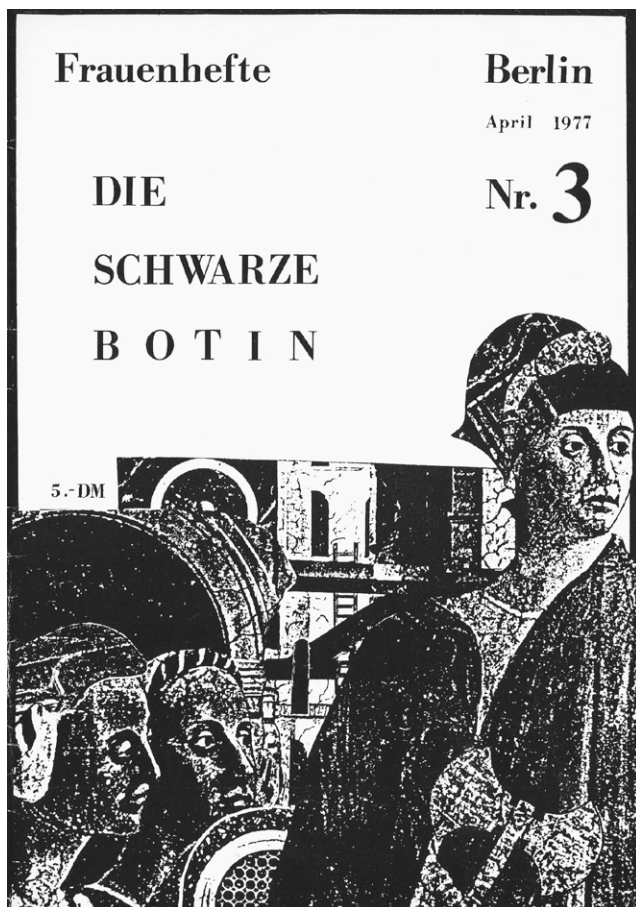


Abb. 1: Cover *Die Schwarze Botin*,  
© Marina Auder und  
Gabriele Goettle.

aus [entstanden], mit der Bezeichnung ‚schwarz‘ unsere Intention anzudeuten“: „Satire als Ausbruch aus der Trauer, überhaupt der Möglichkeit, sich über Trauer hinwegzusetzen.“<sup>42</sup> In der Tat ist der satirische Stil die ästhetisch kongeniale Entsprechung zum radikal-kritischen Anliegen der Zeitschrift, erfordert er es doch geradezu, Wirklichkeit als schlecht anzugreifen, ohne seinerseits eine positive Alternative zu entwerfen.<sup>43</sup> Die mit der Satire einhergehende provokative Aggressivität versteht *Die Schwarze Botin* explizit als Kontrapunkt zur „Weichheit“ der

42 N.N.: Brief der Schwarzen Botin an die Teilnehmerinnen des Münchner Frauenkongresses (Frühjahr 1977). In: *Die Schwarze Botin* 3 (1977), S. 2–7, hier S. 2.

43 Die ‚alte‘ Auffassung, nach der Satire immer ein positives Gegenbild zu liefern habe, ist Helmut Arnzten zufolge schon seit dem 19. Jahrhundert obsolet. Helmut Arnzten: *Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im Mann ohne Eigenschaften*. Bonn: Bouvier <sup>2</sup>1970 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 9), S. XII.

## Frauen:

Das Insistieren der Frauen auf Aggressionslosigkeit, Weichheit und frauenspezifischem Denken hat zur Folge, daß die Konflikte nur da festgestellt werden, wo durch ihre Lösung keine Kollision mit der patriarchalischen Macht entsteht. Frauen hüten sich immer noch, in einen „falschen“ Verdacht zu geraten, der ihnen den allgemeinen Kredit untergraben könnte. Der Eindruck braver Fortschrittlichkeit und Emanzipation wird belohnt, indem man den eifrigen Gehversuchen im Reservat dubiose Ehrungen spendet. Die Frauen hatten es ja auf das verständnisinnige Wohlwollen der Männer zwar überhaupt nicht abgesehen, erzeugten es aber durch den Verzicht auf eine klare Kampfposition.<sup>44</sup>

Die Zeitschrift bildet ihre Entschlossenheit zu destruktiver Gewalt bereits auf ihrem Cover ab, das von der ersten Ausgabe an über etliche Nummern konstant bleibt: Es zeigt eine Kriegerin mit einer Axt in der Hand – und erinnert damit an Jelineks berühmte Selbstbeschreibung „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“.<sup>45</sup>

## „Allo-écriture féminine“?

Gegen die deutsche „Neue Larmoyanz“<sup>46</sup> führt Jelinek in ihrem bereits erwähnten Tagungsbericht im zweiten Heft der *Schwarzen Botin* die in Frankreich tätige Julia Kristeva ins Feld, welche „auf die Gefahr der Verweigerung intellektueller Arbeit als ‚männlich‘“ und auf „die Gefahr der Ablehnung von ästhetisch andersartigen oder sonstwie ungewöhnlicheren Produktionen“ hinweise; „[a]uf die Ablehnung von Ausnahmen, auf den Zwang, das Individuum in der (Frauen-)gruppe verschwinden zu lassen. („Das ist gut, denn es ist von einer Frau“).<sup>47</sup>

Wer allerdings erwartet, dass die französische *écriture féminine* von der *Schwarzen Botin* nun per se als positives Gegenmodell zur bundesdeutschen neuen Frauenliteratur positioniert wird, sieht sich getäuscht.<sup>48</sup> Die Beiträge der *Schwarzen*

44 N.N.: Schleim oder Nichtschleim, S. 4.

45 Elfriede Jelinek: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitschrift 7 (1984), S. 14–16; S. 14: „Ich bemühe mich nicht um abgerundete Menschen mit Fehlern und Schwächen, sondern um Polemik, starke Kontraste, harte Farben, Schwarz-Weiß-Malerei; eine Art Holzschnitttechnik. Ich schlage sozusagen mit der Axt drein, damit kein Gras mehr wächst, wo meine Figuren hingetreten sind.“

46 Jelinek: Eine Versammlung, S. 30.

47 Ebd., S. 31.

48 Auch gegen eine intellektuelle feministische Figur wie Sigrid Weigel scheut die *Schwarze Botin* keine Kritik, Weigels Sonderband zu Ingeborg Bachmann in der Edition text + kritik wird harsch dafür kritisiert, „Ingeborg Bachmanns feministische Rezeption weniger feministisch und mehr

*Botin* zum französischen Feminismus sind ganz und gar nicht affirmativ und beurteilen Autorinnen wie Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva höchst ambig. Dem französischen Feminismus wird zwar intellektuelle Progressivität und ein größeres sprachliches Vermögen attestiert, die *Schwarze Botin* findet aber auch viel zu kritisieren. So gibt es im zweiten Heft ein Gespräch mit Hélène Cixous, in dem die *Schwarze Botin* die Avanciertheit des französischen Feminismus gegenüber dem deutschen und amerikanischen behauptet und mit wiederholten Spitzen gegen Verena Stefan kombiniert;<sup>49</sup> unmittelbar im Anschluss daran aber rezensiert Rita Bischof das Buch *Waren – Körper – Sprache* von Irigaray und gesteht gleich zu Beginn: „Ich weiß nicht recht, was ich mit den Texten der Luce Irigaray anfangen soll.“<sup>50</sup> Bischof bemängelt den „hohen Grad an Inkohärenz“ und „eine gewisse Widersprüchlichkeit“;<sup>51</sup> stößt sich aber vor allem an der „am ehesten mystisch [...] zu nennende[n] Vision der ‚anderen‘ Frau (l’afemme)“.<sup>52</sup> Zwar fühlt sie sich vom „destruktive[n] Moment“ in Irigarays Theorie angezogen, ist aber von ihrer „Schreibweise, die eine gewisse Euphorie inszeniert“, abgestoßen und attestiert der Autorin eine „bruchlose, undialektische Übernahme mystischer Modelle der inneren Erfahrung des Weiblichen“.<sup>53</sup>

In einem sehr ausführlichen Beitrag widmet sich Annette Runte im fünften Heft der *Schwarzen Botin* den feministischen Diskursen in Frankreich, namentlich den „Exponentinnen der ‚Pariser Szene‘ Luce Irigaray, Helene Cixus [sic], Cathérine Clement, Julia Kristeva“.<sup>54</sup> Wohl auch als Antwort auf Bischof (auf die sie an späterer Stelle explizit Bezug nimmt) betont Runte, dass „[t]heoretische Montagen und Basteleien, die sich heterogener Versatzstücke so spielerisch und einfallsreich bedienen, wie es in den französischen Texten auffällt“, nicht per se „als illegitimes Parasitentum oder ‚typisch weibliche‘ Inkompetenz gegenüber

---

akademisch zu machen, und Ingeborg Bachmann in einem spießig-konventionellen Licht der Zeit erscheinen zu lassen“. Branka Wehowski: Wem gehört Ingeborg Bachmann? In: *Die Schwarze Botin* 27 (1985), S. 35–36, hier S. 36.

- 49 Trennung. Ein Gespräch mit Hélène Cixous und Maren Sell. In: *Die Schwarze Botin* 2 (1977), S. 13–23. Vgl. S. 18: „Zu Verena Stefan, zu dem Phänomen, das Du beschrieben hast, ist zu sagen, daß die Frauenbewegung in Frankreich in ihrer Arbeit weit fortgeschritten ist, sie produziert nicht mehr ein Phänomen dieser Art, das meiner Ansicht nach ein hysterisches Phänomen ist.“
- 50 Rita Bischof: „Waren – Körper – Sprache“. In: *Die Schwarze Botin* 2 (1977), S. 23–28.
- 51 Ebd., S. 24.
- 52 Ebd., S. 23.
- 53 Ebd., S. 27. Vgl. auch die Kritik an Cixous im Interview mit dem münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek, S. 174, und im Interview mit Josef-Hermann Sauter: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharang. In: *Weimarer Beiträge* 27 (1981), H. 6, S. 99–128 [Interview mit Elfriede Jelinek: S. 109–117], hier S. 109f.
- 54 Annette Runte: Lippenblütlerinnen unter dem Gesetz. Über feministische Diskurse in Frankreich: Luce Irigaray, Helene Cixus [sic], Cathérine Clement, Julia Kristeva. In: *Die Schwarze Botin* 5 (1977), S. 35–42, S. 35.

strenger Wissenschaftlichkeit abqualifiziert werden“ sollten, denn sie spiegelten „epistemologische Fluktuationen“, so die „Relativierung von ‚Wahrheitsdiskursen‘“. <sup>55</sup> Ein „halluzinatorisch wirkender Schreibstil (bes. bei IRIGARAY), der das Verständnis erschwert mit Metaphern, Neologismen, Vieldeutigkeiten, syntaktischen Brüchen, Code-Wechseln und ironischen Imitationen“, repräsentiere ein „Durcheinander von Diskursen“ als „Initialzündung für marginale feministische Praxen“, „deren subversive Wirksamkeit man nicht unterschätzen“ dürfe. <sup>56</sup>

Gleichwohl formuliert Runte im Anschluss acht sehr weitgehende Kritikpunkte am theoretischen Ansatz des französischen Feminismus und charakterisiert diesen als ahistorisch, metaphysisch und letztlich als „krampfhaften Versuch einer Ent-Entfremdung [...], der die realen Produktions- und Reproduktionsverhältnisse ausblendet“. <sup>57</sup> Diese Einschätzung wird auch von Elfriede Jelinek geteilt, wenn sie Irigaray und Monique Wittig als „großen Gefühlsfachfrauen“ – gemeinsam mit Verena Stefan, Karin Struck und Brigitte Schwaiger – eine „Reduzierung der neuen Frau auf ihren Körper, auf ihre Körperlichkeit, ihre Emotionalität und sonst nichts“ zum Vorwurf macht. <sup>58</sup>

Eine solche Lesart des französischen Feminismus ist innerhalb der *Schwarzen Botin* allerdings umstritten: Eva Meyer repliziert im folgenden sechsten und dann noch einmal im zehnten Heft auf Runters Kritik <sup>59</sup> und wirft dieser vor, den französischen Feminismus rein inhaltistisch zu verstehen und die entscheidende sprachliche Differenzqualität nicht genügend zu berücksichtigen. <sup>60</sup> „Das Weibliche“ nämlich, so Meyer, sei bei Irigaray „eine Operation in der Sprache und nicht ein Motiv“, eine „spezifische Produktionsweise“, kein „Wesensmerkmal der Frau“. <sup>61</sup> Es ist in dieser Perspektive kein Zufall, dass sich Meyer wiederholt vor allem auch auf Kristeva bezieht, deren Studie *Die Revolution der poetischen Sprache* ein solches ‚weibliches‘, das Gesetz des Vaters unterwanderndes semiotisches Schreiben durchgehend an Autoren untersucht, deren biologisches Geschlecht männlich ist. <sup>62</sup> Kristeva bindet dabei Literatur und politische Revolution eng

55 Ebd.

56 Ebd., S. 36; Herv. i.O.

57 Ebd., S. 42.

58 Elfriede Jelinek: Friedensbewegung und Männerkultur. In: Kulturpolitisches Forum der KPÖ. Protokoll der Konferenz abgehalten am 24. Juni 1978. Hg. v. der Kommission des ZK der KPÖ für Intellektuellenarbeit. O. O.: O. J., S. 77–79, hier S. 77.

59 Eva Meyer: Theorie der Weiblichkeit. Heterogenität, Negativität, sujet zérologique. In: Die Schwarze Botin 6 (1978), S. 31–39, und E.M.: Körpersprache oder „Körper“ der Sprache? In: Die Schwarze Botin 10 (1979), S. 33–35.

60 Diese Differenz betont indes Jelinek, indem sie den „beiden Französinen“ Irigaray und Wittig trotz ihrer Kritik „zum Teil faszinierend aufregende[] formalistische[] und ästhetische[] Ergebnisse“ bescheinigt. Jelinek: Friedensbewegung und Männerkultur, S. 77.

61 Meyer: Körpersprache oder „Körper“ der Sprache?, S. 34.

62 Vgl. Julia Kristeva: *Die Revolution der poetischen Sprache*. Übers. u. mit einer Einleitung verse-

aneinander:

Wenn es also einen „Diskurs“ gibt, der nicht bloß Niederschlag, sprachlicher Film oder Archiv für Strukturen ist, auch nicht die Zeugenaussage eines zurückgezogenen Körpers, sondern im Gegenteil Element einer Praxis, die die Gesamtheit der unbe- wußten, subjektiven, gesellschaftlichen Beziehungen enthält in der Form von Angriff, Aneignung, Zerstörung und Aufbau, in der Eigenschaft positiver Gewalt also, so ist es die „Literatur“ [...]. Es handelt sich um eine Praxis, die man mit politisch revolu- tionärer Praxis vergleichen könnte: die eine bewerkstelligt beim Subjekt, was die andere in die Gesellschaft einführt. Sofern Geschichte und politische Erfahrung des 20. Jahrhunderts tatsächlich belegen, daß die eine Praxis ohne die andere nicht zu verwirklichen ist [...], so richten sich die Fragen, die wir uns in Bezug auf die litera- rische Praxis stellen, auf einen politischen Horizont.<sup>63</sup>

Hatte Jelineks frühe Positionierung in der *manuskripte*-Debatte einer solchen gesell- schaftsverändernden, revolutionären Kraft der Literatur eine Absage erteilt, so hört das Thema doch nicht auf, sie zu beschäftigen. Das belegt ein 1979 im 13. Heft der *Schwarzen Botin* erscheinender Kurzprosatext mit dem Titel *Emma*, ein Auszug aus *bukolit*.<sup>64</sup> Liest man den Text trotz seines experimentellen Stils auf seinen Inhalt hin, erzählt er die Geschichte einer durch eine Gruppenvergewaltigung traumatisierten jungen Bäuerin namens Emma, die von einer „alternden geschäftstüchtigen witwe“<sup>65</sup> als Arbeitssklavin gehalten wird. Unter dem Einfluss von Haschisch phantasiert Emma einen „atletik verein“, „der ihr entschlüpft ehe sie sich recht besonnen“, einen „rüde[n] haufen muskulöser burschen im üblichen dress der gewichtheber und stemmer“, „wie ein festgefügtes gebilde von seifenblasen an den rändern schillernd und zerfließend“.<sup>66</sup> Emma wandelt sich nun von der Dienerin zur Domina „in bun- ny tracht den taktstock eines girl regiments in der faust in der anderen die nilpferd peitsche“.<sup>67</sup> Als sich ihre Herrin über Lärm beschwert, entwickelt sie „urplötzlich“ einen „nicht gelinden zorn“ und lässt die jungen Burschen auf ihre Peinigerin los, die sie in einem blutigen Gemetzel töten, worauf sogleich „einer nach dem andren [...] als seifenblase zerplatzt[ ]“.<sup>68</sup> Der offensichtliche metaphorische Charakter des „selbsthervorgebrachten“ „vereins“ als Bild für Kunstproduktion lässt es offen, ob Emma die Gewalttat wirklich vollbracht hat oder ob alles nur eine Phantasie war,

---

hen v. Reinold Werner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp, Bd. 949).

63 Ebd., S. 30.

64 Vgl. Pia Janke: Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Teil 1. Wien: Praesens 2014 (= Diskurse. Kontexte.Impulse, Bd. 10), S. 56.

65 Jelinek: *Emma*, S. 29.

66 Ebd.

67 Ebd., S. 30.

68 Ebd.



die am Ende der Geschichte „als seifenblase zerplatzt[e]“. Relevant wäre dies aber für ein Urteil über den Status der Kunst: Ist sie in der einen Lesart ein Motor für Selbstermächtigung und Befreiung, so bleibt sie in der anderen ein narkotisierender Rausch, der an den tatsächlichen Verhältnissen rein gar nichts ändert. Offen bleibt die Frage, inwieweit fiktionale Sprache performativ revolutionär wirksam sein und insofern die geltenden, für Frauen höchst ungünstigen Machtverhältnisse verändern kann – sowohl in Jelineks Text als auch in den Beiträgen der *Schwarzen Botin*. Emma delegiert ein entscheidendes Urteil an den Leser. Der Text selbst inszeniert eine Gleichzeitigkeit beider Lesarten, die im Widerstreit miteinander verbleiben – insofern leistet er eine kongeniale Reproduktion der feministischen *posture* der *Schwarzen Botin*.

### *Sich vom Raum eine Spalte abschneiden*: Feministische Positionierung nach VALIE EXPORT

Im literarischen Feld der 1970er Jahre findet Jelinek wenige verbündete „radikale Frauen“,<sup>69</sup> eine progressivere feministische Avantgarde gibt es hingegen im Feld der Kunst,<sup>70</sup> mit der sie wohl über den Kontakt zu VALIE EXPORT in Berührung kommt.<sup>71</sup> Die Medien- und Performancekünstlerin VALIE EXPORT, die inzwischen zu den arriviertesten Künstlerinnen ihrer Generation zählt und der wie Jelinek ein eigenes Forschungszentrum gewidmet ist,<sup>72</sup> wurde 1940 geboren und ging mit ihren ersten künstlerischen Arbeiten Ende der 1960er Jahre, zeitgleich zu Jelinek, an die Öffentlichkeit. 1975 ist Jelinek in der von EXPORT in der renommierten Wiener Galerie nächst St. Stephan realisierten Ausstellung *Magna. Feminismus: Kunst und Kreativität* vertreten,<sup>73</sup> in den 1980er Jahren partizipiert sie an Videoarbeiten EXPORTS<sup>74</sup> und wünscht sich, dass EXPORT *Die Klavierspielerin*

69 C[lassen]: Vorteil, S. 1.

70 Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund. Hg. v. Gabriele Schor. Übers. v. Sabine Eckert u.a. Wien/München u.a.: Prestel 2016.

71 Jelinek und EXPORT sind sich nach Marie-Thérèse Kerschbaumers Zeugnis spätestens 1971 im Arbeitskreis Literaturproduzenten begegnet. Vgl. Marie-Thérèse Kerschbaumer: Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun. Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur. Wien: Wiener Frauenverlag 1989 (= Reihe Frauenforschung, Bd. 12), S. 9f.

72 VALIE EXPORT Center Linz. Forschungszentrum für Medien- und Performancekunst; vgl. <https://www.VALIEEXPORTcenter.at/> (20.3. 2019).

73 Vgl. *Magna: Feminismus: Kunst und Kreativität*. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen. 7. März bis 5. April 1975. Hg. v. VALIE EXPORT. Wien: Galerie nächst St. Stephan 1975, S. 28.

74 *Ein perfektes Paar oder die Unzucht wechselt ihre Haut* (1986); Elfriede Jelinek. *News from Home* 18.8.88; vgl. hierzu: Katharina Pewny: IMPORT EXPORT JELINEK. Einleitende Bemerkungen

verfilmt.<sup>75</sup> Wie das folgende Kapitel zeigt, hängt mit der Poetik des Romans zusammen. Bourdieus These, „daß die Künstler und Schriftsteller aufgrund der ungleichzeitig auftretenden Transformationen im literarischen Feld und im künstlerischen Feld wie in einem Staffellauf von den zu unterschiedlichen Momenten errungenen Vorsprüngen der jeweiligen Avantgarden profitieren konnten“,<sup>76</sup> zeigt sich in der *Klavierspielerin* in der literarischen Transformation des Wiener Aktionismus, mit der sich Jelineks Ästhetik radikalisiert. Bereits dort lassen sich Anspielungen auch auf EXPORTS feministischen Aktionismus ausmachen, die sich in Aktionen wiederholt – ebenso wie Erika Kohut – Selbstverletzungen zufügte.<sup>77</sup> Wenn es in der *Klavierspielerin* in dem Brief an Klemmer heißt, er solle „für Erika eine Art Schürze aus festem Plastik oder Nylon besorgen und Löcher hineinschneiden, durch die

---

zu VALIE EXPORTS *Elfriede Jelinek. News from Home. 18.8.88*. In: Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke u. Peter Clar. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 3), S. 365–373. Vgl. auch: VALIE EXPORT im Gespräch mit Stefanie Kaplan: Kunst als Überschreitung. In: „Die Frau hat keinen Ort“. Hg. v. S.K., S. 194–205, und Ramón Reichert: Elfriede Jelinek. *News from Home 18.8.88*. Zum intermedialen Dialog zwischen VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek. In: Jelinek(Jahr)Buch (2013), S. 244–257. Ein Vergleich der Ästhetik Jelineks und EXPORTS als „anagrammatic aesthetics“ versucht Margarete Lamb-Faffelberger: *Austria's Feminist Avant-Garde: VALIE EXPORT's and Elfriede Jelinek's Aesthetic Innovations*. In: *Out from the shadows. Essays on contemporary Austrian women writers and filmmakers*. Hg. v. M. L.-F. Riverside, California: Ariadne Press 1997, S. 229–241. Vgl. auch deren Studie zur vergleichbaren Rezeption von Jelinek und EXPORT in der Presse: Margarete Lamb-Faffelberger: *VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs*. New York/Berlin u.a.: Lang 1992 (= *Austrian Culture*, Bd. 7). Vgl. Julian Vogel: *Cutting. Schnittmuster weiblicher Avantgarde*. In: *Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde*. Hg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2000, S. 110–132.

75 VALIE EXPORT, Kaplan: Kunst als Überschreitung S. 198–200.

76 Vgl. das Kapitel „Austauschbeziehungen zwischen Malern und Schriftstellern“ in: Pierre Bourdieu: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 214–223.

77 Bei der Experimenta 4 in Frankfurt 1971 rollte EXPORT in der Aktion *Eros/ion* nackt über Glascherben, für *Body Sign Action* ließ sie sich 1970 ein Strumpfband auf den Oberschenkel tätowieren. Vgl. dazu den Kommentar auf <http://www.medienkunstnetz.de/werke/body-sign-aktion/> (20.3.2019): „Paradigmatisch verkörpert die öffentliche Tätowierung VALIE EXPORTS am 2.7.1970 auf einer Bühne in Frankfurt die Radikalität ihrer feministischen Kunstaktionen: Der eigene Körper wird schmerzhaft und unauslöschlich mit einem Strumpfband – einem Fetisch männlicher Sexualphantasien – gezeichnet, um damit Funktionalisierung und soziale Rolle der Frau als Sexualobjekt zu entlarven sowie die gesellschaftliche Bestimmung durch den Mann zu reflektieren. Zugleich wird die Kunst dem eigenen Körper unwiderruflich eingeschrieben.“ In der Film-Aktion *.....Remote.....Remote.....* von 1973 schabt sich EXPORT mit einem Teppichmesser die Nagelhaut an den Fingern der linken Hand ab und fügt sich kleine Schnitte zu, auch noch als die Finger zu bluten beginnen. Dazu grundsätzlich: Andrea Zell: *VALIE EXPORT. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen*. Berlin: Reimer 2000.



Abb. 2: VALIE EXPORT Aktionshose: Genitalpanik, 1969 Selbstinszenierung © VALIE EXPORT, Bildrecht Wien 2021, Foto: Peter Hassmann Courtesy VALIE EXPORT.

Man Blicke Auf Geschlechtsorgane Wirft<sup>78</sup>, so spielt Jelinek nicht nur auf ihren eigenen *lockvögel*-Roman an, sondern auch auf EXPORTS Expanded-Cinema-Performance *Genitalpanik*, in welcher die Künstlerin mit ihrer „Aktionshose“ in München durch Zuschauerreihen eines Kinosaals ging.<sup>79</sup> Auch die fallweise Majuskelschrift für das Pronomen „SIE“ (K 16f. u. passim) mag von EXPORTS Schreibweise ihres Namens inspiriert sein.<sup>80</sup>

1997 hielt Jelinek die Rede zur Eröffnung der Ausstellung *Split:Reality Valie Export* im Museum Moderner Kunst Stiftung Ludwig Wien. Im Folgenden soll es

78 Elfriede Jelinek: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986 [1983], S. 223. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle K im Fließtext.

79 Zitiert nach [https://www.VALIE\\_EXPORT.at/jart/prj3/VALIE\\_EXPORT\\_web/main.jart?rel=-de&content-id=1526555820358&reserve-mode=active](https://www.VALIE_EXPORT.at/jart/prj3/VALIE_EXPORT_web/main.jart?rel=-de&content-id=1526555820358&reserve-mode=active) (20.3.2019).

80 Ob die Erwähnung von „Export und Import“ (K 281) als Anspielung auf die Künstlerin verstanden werden kann, muss wohl offen bleiben.

nicht um die Frage gehen, ob Jelineks Darstellung EXPORTS Kunst gerecht wird; der Text interessiert vielmehr hinsichtlich Jelineks Perspektive auf die Situation einer weiblichen Künstlerin im künstlerischen Feld, als Reflexion über deren Durchsetzungsmöglichkeiten. Wenn Jelinek im selben Jahr festhält, sie schreibe immer über sich selbst, wenn sie sich über andere Autoren und Künstler äußere,<sup>81</sup> darf man dies als Stützung der Hypothese verstehen, dass Jelinek zumindest *auch* von sich selbst spricht, wenn sie die Frage stellt,

wie jemand, der im ständigen Widerspruch zum offiziellen Vermittlungssystem gearbeitet hat, also einer Gegenwärtigkeit, die sich selbst sagt und auch die Macht dazu hat, diesem oberirdischen System des Herkömmlichen die eigene Erfahrung aufzwingt, die eine ganz andere Sprache spricht.<sup>82</sup>

Jelineks Rede reflektiert den Zusammenhang von Avantgarde, symbolischer Anerkennung und Gender. Die künstlerische „Arbeit von Frauen“ gehe „unterirdisch“ vonstatten, sie sei gleichsam verborgen und tauche nirgends auf, die fehlende Konsekrierung führt zum Bild eines „klandestine[n] Strom[s]“. Was eine weibliche Kunst im „Untergrund“ halte, sei, so Jelinek, die fehlende Anerkennung, wie sie durch Kanonisierung und Institutionalisierung erfolge. Dies zeige sich am Beispiel EXPORTS in besonders deutlicher Form. Es sei „in diesem Land [...] sehr viel Kraft und Anstrengung darauf verwendet worden, VALIE EXPORT nicht allzu oft zu zeigen, ihr keine Professur zu geben [...], sie vordergründig zu skandalisieren“.<sup>83</sup> Letzteres trifft unbestreitbar auf Jelinek selbst zu – auch für sie gelten die schlechten Ausgangsbedingungen einer dezidiert *weiblichen* Avantgarde. Wenn auch Jelinek beansprucht, eine „ganz andere [ ] Sprache“ zu sprechen, wie kann dann trotzdem eine Position im künstlerischen Feld erlangt werden, was ja bedeutet, der geltenden Kultur des Offiziellen und „Herkömmlichen die eigene Erfahrung auf[zuzwingen]“?<sup>84</sup>

Gleich zu Beginn ihrer Überlegungen setzt Jelinek VALIE EXPORTS Arbeiten in Relation zu den sie umgebenden sozialen und ästhetischen Bedingungen, welche der Künstlerin zunächst nicht entgegenkommen:

Es existieren also neben der Welt der klassischen Geschichtsschreibung, auch: Kunst-

81 Gerhard Fuchs, Elfriede Jelinek: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus“. Ein E-Mail-Austausch. In: Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Hg. v. Daniela Bartens u. Paul Pechmann. Graz: Droschl 1997 (= Dossier, Extra), S. 9–25, hier S. 23. In einer Anmerkung wird erwähnt, das Email-Gespräch habe „Anfang 1998“ (ebd., S. 9) stattgefunden – der Band trägt allerdings das Druckdatum 1997.

82 Elfriede Jelinek: Sich vom Raum eine Spalte abschneiden. Zu den Video-Installationen VALIE EXPORTS. Zitiert nach: <https://www.elfriedejelinek.com/fVALIE-1.htm> (15.3.2019).

83 Ebd.

84 Ebd.

geschichtsschreibung, zusätzlich noch die materiellen wie symbolischen Strukturen, die uns viel stärker beeinflussen als wir wahrhaben wollen. Die klassische Geschichtsschreibung *hat sich den Raum genommen* neben den Darstellungen der Dinge, und sie hat sich die Dinge und ihre Darstellungen dann auch noch genommen.<sup>85</sup>

Wie man hier erkennt, geht es Jelineks Betrachtung nicht um das einzelne Kunstwerk, sondern um den gesamten symbolischen Raum. Die Raum *nehmende*, Raum *einnehmende* Aktivität des repräsentativen Systems – des Systems der Repräsentation – stehe EXPORTS Strategie gegenüber, Raum zu *geben*,<sup>86</sup> was auch eine andere Art der Repräsentation impliziere, die sich nicht durch Herkömmlichkeit und Konventionalität auszeichne, sondern durch eine Pluralität des Verschiedenen und durch Liquidität.<sup>87</sup>

[M]an [muss] hier einer Darstellung, verschiedenen Darstellungsformen, Raum geben, und zwar neben den vielen anderen Darstellungen, die uns vertraut sind, nur damit klar wird, wie sehr das von VALIE EXPORT Dargestellte immer schon mehr unsere Realität gewesen ist, als zugelassen worden ist. Und zwar nicht als ein bloßer Gegensatz zum offiziell Verlautbarten, sondern gerade indem diese Kunst mit scheinbaren Oberflächenphänomenen arbeitet, als eine Auslotung der symbolischen Tiefenstrukturen und der unbewußten Formen unserer Sozialisation, und dabei diese gleichzeitig verändernd wie auf Veränderungen reagierend. Manchmal kann es sogar zu Übereinstimmungen zwischen dem Dargestellten und der Wirklichkeit kommen, dann ist das eine symbolische Revolution: Wenn man nicht länger unterdrücken kann, daß das, was eine Frau in ihrer symbolischen Produktion sagt, auch noch wahr ist, wenn also dieser unterirdische Fluß wie ein Geysir an die Oberfläche schießt und sich dort seinen Raum schafft und einen (beweglichen) Gegenstand dazu.<sup>88</sup>

Schien das Kunstwerk zunächst unterdrückt zu sein, kommt hier dem „Klandestine[n]“ eine Dignität ganz eigener Art zu: Als ‚unterirdische‘ Kunst nämlich hat sie ein Naheverhältnis zu den sonst verdrängten „symbolischen Tiefenstrukturen und den unbewußten Formen unserer Sozialisation“. Jelineks hier unpathetisch eingeführte Rede vom Wahren der Kunst, das aufgrund seiner Wahrheitsfähigkeit auch vom offiziellen System nicht mehr verleugnet werden kann, findet sich auch in ihrem Text über Ingeborg Bachmann von 1983, in dem derselbe Zusammen-

85 Ebd.; Herv. U.D.

86 Die Formulierung ‚Raum geben‘ wiederholt sich zweimal.

87 Zur Relevanz des Liquiden bei Jelinek vgl. Juliane Vogel: Wasser, hinunter, wohin, Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* – ein Flüssigtext. In: *Literaturmagazin* 39 (1997), S. 172–180.

88 Jelinek: Sich vom Raum eine Spalte abschneiden.

hang zwischen Ortlosigkeit und Wahrheitsfähigkeit etabliert wird:

Die Frau hat keinen Ort. Mit dem Blick des sprachlosen Ausländers, des Bewohners eines fremden Planeten, des Kindes, das noch nicht eingegliedert [...] ist, blickt die Frau von außen in die Wirklichkeit hinein, zu der sie nicht gehört. Auf diese Weise ist sie aber dazu verurteilt, die Wahrheit zu sprechen und nicht den schönen Schein.<sup>89</sup>

Diese Aussage entspricht in frappierender Weise dem, was Bourdieu später die „besondere[ ] Hellsichtigkeit“, den „Scharfblick der Beherrschten“ nennen wird.<sup>90</sup> Da Frauen der Eintritt in das Spiel erschwert wird und sie immer in Gefahr stehen, aus diesem ausgeschlossen zu werden, gelingt ihnen – Jelinek zufolge – der Bruch mit dem „schönen Schein“, der *illusio*,<sup>91</sup> und die Suspendierung des komplizierten Einverständnisses. Sie erkennen die sozialen Mechanismen und Bedingungsbeziehungen im Gegensatz zu denjenigen, die ‚im Spiel‘ sind. Damit erweist sich der „andere[ ]“ Blick<sup>92</sup> der Frauen nicht als essentielle Differenz, sondern als Resultat ihrer strukturellen Benachteiligung. Gerade darin aber liegt ein ästhetisches Potential: Denn die Frau rückt so in eine Homologie zur Position, in der sich der Künstler in Relation zum „Macht-Feld[ ]“ befindet<sup>93</sup> und innerhalb des künstlerischen Feldes in eine Homologie zur Position der neusten Avantgarde, der es im Unterschied zur konsekrierten Avantgarde (noch) an symbolischem Kapital fehlt.<sup>94</sup> Diese strukturelle Homologie führt dazu, dass Jelinek in ihrer Nobelpreisrede von 2000 mit der Positionierung „[i]m Abseits“<sup>95</sup> für den „Dichter“ eine analoge Topographie ohne Genderunterschiede konzeptualisieren konnte. Gerade die Exklusion der Künstlerin aus dem Feld verlängert ihre avantgardistische Existenzform als häretische Störung der symbolischen Ordnung.

Nur als Häresie kommt der durch die Marginalisierung begünstigte „Scharfblick“ auf die „symbolischen Tiefenstrukturen“ und die „unbewussten Formen unserer Sozialisation“ „wie ein Geysir“ an die Oberfläche und nistet sich gleich-

89 Jelinek: Der Krieg mit anderen Mitteln, S. 151.

90 Pierre Bourdieu: Die männliche Herrschaft. Übers. v. Jürgen Bolder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013, S. 59.

91 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 270. Mit *illusio* bezeichnet Bourdieu „das Akzeptieren einer Gesamtheit von Vorannahmen und Postulaten, die als undiskutierte Voraussetzung der Diskussion *per definitionem* vor der Diskussion geschützt bleiben“. Ebd.

92 Christa Gürtler: Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth. Stuttgart: Heinz 1985 (= Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik, Bd. 134/Salzburger Beiträge, Bd. 8), S. 389.

93 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 128.

94 Vgl. Ebd., S. 207.

95 Elfriede Jelinek: Im Abseits (Nobelpreisrede). In: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Peter Clar u.a. Wien: Praesens 2005 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 1), S. 227–238, hier 227.

sam in bereits existierenden Institutionen wie dem Museum ein:<sup>96</sup> „Damit aber diesem unterirdischen Fließen Raum gegeben werden kann, muß ihm hier an der Oberfläche also eine Art Hülle zur Verfügung gestellt werden, damit das Fließende nicht naß wird. Hier haben wir es schon, das Museum.“<sup>97</sup> Einmal ins Museum gekommen, entfaltet das Kunstwerk dort seine Subversion nicht nur im, sondern mehr noch *am* Raum:

Sind in den üblichen plastischen Werken Raum und Kunstwerk zwei Ebenen, die einander schneiden, in dem Sinn, daß der Raum das Werk sozusagen einlädt, das Werk aber sofort wieder einen neuen Raum öffnet, zum Dank dafür, daß ihm ein Bleibe-recht im Museum gewährt ist, während rund ums Werk herum eine Art Achtungs-abstand, auch: Respektabstand gewahrt wird, damit das Werk sein Verweilendürfen sozusagen in jeder Sekunde behauptet und damit jedem anderen Gegenstand, jeder anderen Person seinen Platz, sein Wohnen entschlossen zuweist, also jeden und jedes „an seinen Platz verweist“ und die Räume so gegeneinander abgrenzt, das Innen gegen das Außen, den Betrachter gegen das Betrachtete, so besteht die Subversion in VALIE EXPORTs Werk gerade darin, daß das Innen ins Außen fällt, man könnte sagen: mit der Tür ins Haus und umgekehrt, daß das Ganze immer aus dem Fragmentierten ent- steht, das stets Gefahr läuft, sich in die Umgebung hinein vollkommen aufzulösen oder, umgekehrt, aus der Auflösung ins Konkrete hinein zu materialisieren.<sup>98</sup>

Dieser Passage zufolge besteht der Haupteffekt von EXPORTS Kunst(werken) darin, den vorstrukturierten Raum zu dekonstruieren: Die Ordnung von innen und außen werde aufgelöst, sonst getrennte Sphären fallen ineinander. Zugleich ‚subvertiere‘ EXPORTS Kunst auch das Konzept des Museums und unsere habi- tualisierten Rezeptionsweisen gegenüber Kunstwerken, so werde der „Achtungs- abstand“ aufgelöst. Wohingegen die bisherige Kunstkritik immer nur „Inhalte, die Oberfläche der Werke, betroffen habe, nicht aber das System der Vermittlung, die Sprache der Kunstwerke wie die der Kritik selbst“, besteht in Jelineks Perspektive EXPORTS ‚symbolische Revolution‘ darin, „daß sie nicht nur Werke für Betrach- ter schafft, sondern daß sie, indem sie hier Werke ausstellt, das ganze Zeichen- und Vermittlungssystem aus seiner Verankerung reißt“.<sup>99</sup> Diese große Wirkung sei durch eine nur kleine Modifikation verursacht worden, indem EXPORT „den Raum nur seitlich sozusagen ein wenig anbohr[te]“.<sup>100</sup>

Das Ergebnis eines solchen paradoxalen Ineinandergreifens und Derangierens

96 Jelinek: Sich vom Raum eine Spalte abschneiden.

97 Ebd.

98 Ebd.

99 Ebd.

100 Ebd.

von Räumlichkeiten eines vorgegebenen *Kunstraums* beeinflusse nicht zuletzt das habituelle Verhältnis des Betrachters zum Raum: „Denn die Bindungen der Menschen an den Raum, wo sie sich wohlfühlen oder nicht, sind hier in jedem Fall nicht mehr sicher, wie nichts mehr sicher ist, weil die Raumbeziehung zwischen Subjekt und Objekt und Umgebung eben dauernd schwankt.“<sup>101</sup>

EXPORTS Kunst bestehe daher nicht so sehr in einer Aneignung des Raums und einer Selbstpositionierung darin, sondern darin, den Raum so zu manipulieren, dass er freigesetzt werde von Zuschreibungen: „im Gegensatz zu dem, was sich gehören würde, darf hier keins vom andren Besitz ergreifen, der Raum nicht vom Werk, das Werk nicht vom Raum, der Raum nicht von der Gegend.“ EXPORTS Kunst beschränkt sich in Jelineks Interpretation daher nicht auf ihre eigenen Kunstwerke, sondern strahlt auf den sozialen, sie umgebenden Raum aus, den sie instabil machen. Davon betroffen ist nicht zuletzt auch die Vorstellung der Genderdichotomie selbst: „Das ist eine Art von Subversion, die metaphorisch die Weiblichkeit selbst unterläuft, weil hier nichts zu niemandem gehört.“<sup>102</sup> Aufgrund dieser rezeptionsästhetischen Raumexpansion spricht Jelinek von „Großraumplastik“, und der konsequenteste Ausdruck wäre, so meint sie, eine Zerstörung des alten Museumsraums, der „nach dem Willen der Künstlerin, für diese Ausstellung aufgebrochen, zerfetzt, zertrümmert [hätte] werden sollen.“<sup>103</sup> Das raumschaffende Element dieser Ästhetik besteht demzufolge nicht in einer Neuordnung des ‚Raums‘, sondern in einer neuen Vorstellung von Raum schlechthin: einem *offenen Raum*. Statt klar konturierter Grenzen existiere ein undefiniertes, eigentlich ‚unmögliches‘ Zwischen, das im buchstäblichen Sinne die eigentlich interessante Zone bilde: ein ‚Dazwischen-Sein‘ ohne klare hierarchische Ordnung. EXPORT überschreitet in Jelineks Perspektive also den historisch geltenden „Raum des Möglichen“ radikal und provoziert dessen bestehende Doxa, indem sie sich gegen die künstlerischen Konventionen und die bislang geltende Feldstruktur in toto richtet – aber ohne ihrerseits eine klar umrissene Position einzunehmen. Die temporale Struktur des Auf- und Abtauchens ist für das Liquidbleiben von größter Bedeutung. EXPORTS Kunstwerke verharren nicht im Museum, sie verfestigen sich nicht, sondern kommen nur „für eine kurze Zeit an die Oberfläche“,<sup>104</sup> um dann wieder abzutauchen. Die marginalisierende Verdrängung erweist sich auch hier als produktiver Vorteil, da eine auf Dauer gestellte Subversion keine mehr wäre. Jelineks eigene Konzeption ‚para-doxer‘ Autorschaft funktioniert homolog. Franziska Schößlers Vorschlag, Jelineks neuere Theatertexte als „Ausstellung“ zu denken, ist hier anschließbar, denn auch sie verfestigen sich nicht zu einer iden-

---

101 Ebd.

102 Ebd.

103 Ebd.

104 Ebd.



tifizierbaren Doxa und manipulieren in ihrer ‚sammelnden‘ Diskursmischung konventionalisierte Diskursräume.<sup>105</sup> Schon der 1970 entstandene Kurzprosaessay *wir stecken einander unter der haut* formuliert in dieser Hinsicht eine ‚Urszene‘ der Jelinek’schen Poetik:

lasst bisher eigenständige disziplinen der kunst & der technik zusammenwirken. wir sind beteiligte & hintergrund in einem. wir sind engagiert mit einbezogen unsre eigenen umwelten. bildprojektionen filme in allen dimensionen ausserhalb von kino & teaterbauten. RAUM an stelle von klang.<sup>106</sup>

Ganz analog zu den bei EXPORT beschriebenen Raumsubversionen konzipiert Jelinek hier eine Auflösung der bisherigen Raumordnung. Die Großschreibung des Wortes RAUM suggeriert, dass es sich dabei nicht um einen bestimmten, bereits prästrukturierten und prädefinierten Raum handelt, sondern um Raum an sich, der sozusagen unformatiert ist. Die intermedialen Aktionen werden zunächst präsentiert, um die konventionalisierten Weisen von Produktion und Rezeption zu stören, wie überhaupt die Akzentuierung der Störung von institutionalisierten Repräsentationssystemen im Text sehr dominant ist. Die zentrale rhetorische Figur dieser Dekonstruktion ist die Katachrese, die Jelineks Text auf zwei Ebenen benutzt: auf der sprachlich-konkreten Ebene der wörtlichen Formulierung und auf der Ebene der Aussage.<sup>107</sup> Der Text exemplifiziert sein Stilprinzip anhand unterschiedlicher „aktion[en]“, die realisiert werden sollen:

die aufführung besteht in der übertragung eines fussballmatches aus dem wiener stadion. Wir hören alle statt dr. kurt jeschko und seinem sümpatisch berührenden volkswitz 2 halbzzeiten lang das knattern von pressluftschlämmern auf einer grossbau-stelle elektronisch verstärkt. dem gesunden humor mit terror begegnen. die zerstörung des bildes mit heimischen waffen.<sup>108</sup>

Ein anderes Szenario erinnert sehr an EXPORTS Videoarbeiten der Zeit, die mehr als zwei Jahrzehnte später in Jelineks Rede Erwähnung finden: „ich stelle euch alle fernsehapparate mit offiziellem programm auf unhörbar und lasse zum bild ein

105 Franziska Schöbler: Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbare Landschaften. In: „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 11), S. 297–307.

106 Elfriede Jelinek: WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums. In: Protokolle 1 (1970), S. 129–134, hier S. 131.

107 Zur Relevanz der Katachrese bei Jelinek vgl. Ben Morgan: Elfriede Jelinek. In: Landmarks in German Women’s Writing. Hg. v. Hilary Brown. Oxford/Bern u.a.: Lang 2007 (= Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur, Bd. 39), S. 193–210.

108 Jelinek: WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT, S. 132.

tonband laufen auch mehrere bänder gegeneinander lasse euch improvisiert locker dazu sprechen. wie das passt!<sup>109</sup> Die katachretische Kombination von unzusammengehörigem Bild und Ton, von „offiziellem Programm“ und Improvisation, konstruiert keine neue Kohärenz, es gibt keine internen Ordnungsprinzipien mehr, vielmehr macht Jelineks Text festgelegte Positionen liquid – um in ihrer eigenen Metaphorik zu bleiben. Es ist freilich Vorsicht geboten, dieses Pathos allzu ungebrochen ernst zu nehmen. Wie bereits Jelineks satirischer Umgang mit der *écriture féminine* auch parodistische Züge trägt, bekommt das subversive Programm hier insofern eine komische Note, als Subversivität innerhalb der Avantgarde zum Pflichtprogramm wird. Es besteht nämlich am autonomen Pol ein förmlicher Zwang zur permanenten symbolischen Revolution<sup>110</sup> – insofern ist auch EXPORTS Ausstellungserfolg im mumok de facto nicht nur ein Indiz ihrer museumsstörenden Kraft, sondern zugleich ein Beweis ihrer Beherrschung der „Regeln der Kunst“.<sup>111</sup> Jelineks Titel *Sich vom Raum eine Spalte abschneiden* erinnert an das berühmte Stück vom Kuchen: EXPORT hat es nach jahrzehntelangem Kampf geschafft, sich zu etablieren und in den großen Häusern ausgestellt zu werden. Wie ihrer Kollegin Jelinek im literarischen Feld wird ihr die Gratifikation zuteil, eine Scheibe vom symbolischen Raum der konsekrierten Avantgarde abschneiden zu dürfen. Jelinek zeigt mit ihrem Beitrag, wie souverän sie ebenfalls über die Diskurspraktiken und Verfahren der Avantgarde verfügt. Das mindert nicht den impliziten ‚Wahrheitswert‘ ihrer Ästhetik – gerade die Fähigkeit zur topographischen Verbildlichung dieser per se unsichtbaren Logik der künstlerischen Felder beglaubigt den scharfsichtigen Blick dessen, der die *illusio* des literarischen Feldes durchschaut hat. Der scheinbare strukturelle Nachteil der Frauen kann sich, so Jelineks subversives Narrativ, gerade im künstlerischen Feld als Vorteil erweisen: „Ich bin davon überzeugt, daß Frauen auf einer höheren Kulturstufe stehen als Männer, was die Männer in der brutalen Machtpolitik, die sie treiben, nicht sehen können.“<sup>112</sup>

---

109 Ebd., S. 130.

110 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 202: „die zum Funktionsgesetz des Feldes gewordene Logik der permanenten Revolution“. In Hinblick auf Jelinek vgl. Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst. Hg. v. Uta Degner u. Christa Gürtler. Berlin: De Gruyter 2021.

111 Bourdieu: Die Regeln der Kunst.

112 [Interview mit] Sigrid Löffler: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen“. In: profil 13 (28.3.1989), S. 83–85, hier S. 83.



## 5. WIENER AKTIONISMUS IM MEDIUM DER LITERATUR: DIE KLAVIERSPIELERIN ALS LITERARISCHE SELBSTOBJEKTIVIERUNG

Betraten *Die Ausgesperrten* 1980 in Jelineks Schriftstellerlaufbahn insofern Neuland, als sie zum ersten Mal eine an der ‚wirklichen‘ Realität orientierte Sozioanalyse vornahmen, kann Jelineks Folgeroman *Die Klavierspielerin* von 1983 in dieser Hinsicht als konsequente Fortsetzung<sup>1</sup> und Radikalisierung dieses Unternehmens verstanden werden; als Radikalisierung insofern, als Jelinek sich hier in einer Fülle unverhohlenen autobiographischer Aspekte mittels der Figur der Erika Kohut selbst zum Analyseobjekt macht. Die in den *Ausgesperrten* nur verdeckte und partiell biographische Dimension wird nun von der Autorin auch in die Publikation begleitenden Interviews offen ausgespielt.<sup>2</sup> Dies ist zunächst einmal verwunderlich, nicht zuletzt vor dem Hintergrund der dominant autobiographischen ‚Frauenliteratur‘ der 1970er Jahre, gegen die sich Jelinek polemisch wendet.<sup>3</sup> Die ausführliche Untersuchung des Romans von Inge Arteel bemerkt bereits 1991 das Paradoxon, „daß Jelinek im Gegensatz zu den meisten Schriftstellerinnen die Autobiographie [...] sorgfältig vermieden hat, bis zuletzt in der stark autobiographisch geprägten *Klavierspielerin*“.<sup>4</sup> Wie diese Diskrepanz erklärt werden kann, ist bislang eine offene Frage. Marlies Janz kommt 2003 zu einem ernüchternden Urteil über die existierende Forschung: „[F]ast zwanzig Jahre nach dem Erscheinen der *Klavierspielerin* gibt es außer einigen anregenden Skizzen keine Interpretation des Romans, die in einem komplexeren Sinn für sein Verständnis hilfreich wäre.“<sup>5</sup> Gerade die Beschäftigung mit den biographischen Bezügen habe sich dabei als Sackgasse erwiesen: „Jelineks Hinweise auf autobiographische Aspekte [...] der Romanfigur Erika Kohut [...] dürften für das Verständnis des Romans eher hinderlich gewesen sein und einer oft naiv identifikatorischen Lektüre Vor-

---

1 Erika Kohut und ihre Mutter leben bezeichnenderweise wieder im achten Bezirk. Vgl. Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986 [1983], S. 32. Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle K im Fließtext. – Die Szene von Erikas genitaler Selbstverletzung findet sich bereits in den *Ausgesperrten* in einer Analepse zur vierzehnjährigen Anna. Vgl. A 24.

2 Dazu mehr unten.

3 S. auch Kap. 4 dieser Arbeit. Vgl. Inge Arteel: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde 1991 (= *Studia Germanica Gadensia*, Bd. 27), S. 22.

4 Arteel: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 22.

5 Marlies Janz: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. In: *Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen*. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S. 108–135, hier S. 108.

schub geleistet haben.“<sup>6</sup> Die folgende Interpretation will trotz dieses Warnhinweises die autobiographische Investition der Autorin ernst nehmen – sie hebt aber stärker als auf die soziale auf die ästhetische Provokationskraft der biographischen ‚Beglaubigung‘ ab. Die autobiographische Sättigung der *Klavierspielerin* realisiert, so soll im Folgenden gezeigt werden, das Projekt einer Selbstobjektivierung buchstäblich als Kunst, sich ins eigene Fleisch zu schneiden – allerdings weniger, wie noch in den *Ausgesperrten* in psychosozialer<sup>7</sup> als vielmehr in ästhetischer Hinsicht. Das Alleinstellungsmerkmal der *Klavierspielerin* innerhalb des Jelinek’schen Œuvres ist die Offenlegung, ja Bloßlegung der *ästhetischen* Genealogie der Autorin. Zwar ist das in den *Ausgesperrten* in den Fokus gerückte Thema einer kleinbürgerlichen Sozialisierung auch in der *Klavierspielerin* wieder präsent: Wie ihre Vorgänger Anna und Rainer ist auch Erika eine Geschädigte des Kleinbürgertums; durch den Ausfall des Vaters ist nun die Mutter die autoritative Instanz, sie ist „Inquisitor und Erschießungskommando in einer Person“ (K 5), wie es gleich auf der ersten Seite heißt. Obwohl sie selbst nichts von Musik versteht (vgl. K 28), zwingt sie – wie viele andere Wiener Eltern auch (vgl. K 13; 29) – ihre Tochter zum Musikunterricht, da sie sich dadurch sozialen Aufstieg erhofft. Diese Wunschvorstellung hat jedoch lediglich die Mutter. Die musikalisch nur durchschnittlich begabte<sup>8</sup> Erika verhält sich diesen Projekt(ion)en gegenüber schon als Jugendliche auffallend indifferent – sie übt zwar folgsam, wie die Mutter es von ihr erwartet, aber bloß „[w]iderwillig“ und „widerstrebend[ ]“ (K 36), ja unterminiert das auferlegte Programm insgeheim: „Jeden Ton, den sie nicht im ersten Anlauf

6 Ebd.

7 Ein dominanter Forschungsstrang widmet sich unterschiedlichen Facetten einer psychoanalytischen Interpretation, obgleich Janz schon 1995 gezeigt hat, wie solche Deutungen ins Leere laufen, da sie bereits vom Text selbst parodiert werden. Vgl. Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart/Weimar: Metzler 1995, S. 71–86; Renata Cornejo: Durch den Körper „sprechen“. Der anerzogene Masochismus in *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek. In: Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Jahrestagung der ehemaligen Werfel-StipendiatInnen unter dem Titel „Hauptwerke der österreichischen Literatur aus der Sicht der internationalen Literaturwissenschaft“ am 28./29.3.2008 in Wien. Hg. v. Arnulf Knafl u. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Praesens 2009, S. 121–131; Barbara Kosta: Muttertrauma. Anerzogener Masochismus. In: Mütter – Töchter – Frauen. Weiblichkeitsbilder in der Literatur. Hg. v. Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 243–265; Renata Cornejo: „Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben“. Zum feministischen Postulat einer Ich-In-Beziehung in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Zagreber germanistische Beiträge 15 (2006), S. 157–179; Annegret Mahler-Bungers: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: Freiburger Literaturpsychologische Gespräche 7 (1988), S. 80–95; eine auf Lacan fußende Interpretation liefert Elizabeth Wright: Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Elfriede Jelinek. text + kritik 117 (2<sup>1999</sup>), S. 83–91.

8 „Die Fachleute loben Erika leider nicht [...] an der Kohut ging das Schicksal abgewandten Gesichts beharrlich vorüber“ (K 28).

erwischt, läßt sie einfach aus. Mit dieser subtilen Rache an ihren musikalisch ungebildeten Peinigerinnen, dem Auslassen von Tönen, verschafft sie sich einen winzigen Kitzel der Befriedigung“ (K 28). So lernt Erika schon früh, eine innere Teilnahme an den überzogenen Ansprüchen ihrer Mutter<sup>9</sup> nur zu „heuchel[n]“ (K 34) – und sie zugleich durch gut versteckte Sabotageakte zu subvertieren. Insofern ist es keine Überraschung, dass Erika letztlich keine internationale Pianistenkarriere macht, sondern ins unspektakuläre, aber sichere Lehrfach wechselt (vgl. K 13; 29).

Auch als Erwachsene zeigt Erika noch „mangelnden Ehrgeiz“ (K 34) und unterläuft heimlich die heeren Pläne ihrer Mutter: sei es durch von der Mutter verpönte, weil als Geldverschwendung erachtete Kleiderkäufe oder durch „unziemliche“ Aktivitäten wie Peep-Show-Besuche (vgl. K 49–57), das Ansehen von Pornofilmen (vgl. K 108f.) sowie das nächtliche Spannen in den Praterauen (vgl. K 139–149). Erikas Weg zum Obszönen führt sie zur sozial marginalisierten Unterschicht<sup>10</sup> – exakt in die entgegengesetzte Richtung, die von der Mutter präferiert und als Zukunft erhofft wird. Es ist daher nur die halbe Wahrheit, wenn betont wird, wie sehr Erika in der Kommandogewalt ihrer Mutter steht<sup>11</sup> – dies ist zwar scheinbar so, doch im Geheimen geht Erika längst ihre eigenen Wege, „über deren Ziel sie der Mutter etwas vorlügt“ (K 58).<sup>12</sup> Erika ist eine heimliche Rebellin.

Wenn es am Ende heißt, „Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muss. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt“ (K 283), ist dieses Ende genau besehen radikal offen:<sup>13</sup> Es ist von der Forschung bislang einhellig als resignatives Zurückkehren in die Gewalt der mütterlichen Sphäre verstanden worden; wir erfahren aber nicht, was zuhause geschehen wird; immerhin trägt Erika das Messer immer noch bei sich – wer kann garantieren, dass sie es nicht, wie Rainer in den *Ausgesperrten*, zuletzt doch gegen die Mutter erheben wird, waren doch schon auch frühere Szenen des Nachhausekommens von Gewalt begleitet?<sup>14</sup> – Dies bleibt freilich eine unüberprüfbare Option, auf der im Folgenden nicht beharrt werden soll, da die vorgeschlagene Lesart auf etwas anderes abzielt: nämlich auf den Nachweis von Erikas Weg von einem verborgenen hin zu

9 „Solange die Mutter noch lebt und Erikas Zukunft webt, kommt für das Kind nur eins in Frage: die absolute Weltspitze“ (K 26); vgl. Erikas Versagen „bei einem wichtigen Abschluszkonzert der Musikakademie“ (K 28f.).

10 Vgl. K 48: „Es ist eine reine Wohngegend, aber keine gute.“

11 So Michèle Pommé: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franza*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig 2009 (= Kunst und Gesellschaft, Bd. 6), S. 289.

12 Bereits auf der ersten Seite wird erzählt, dass „das Kind gern lügt“ (K 5).

13 Neda Bei, Branka Wehowski: Die Klavierspielerin. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Die schwarze Botin 24 (1984), S. 3–9 u. 40–46, hier S. 42.

14 Vgl. K 9 u. 157. Vgl. auch die „parasexuellen Attacken“ (K 235f.).

einem für andere sichtbaren Protest. Wenn sich Erika auch sozial nicht von ihrer Mutter und ihren internalisierten Zwängen befreien kann, kommt sie am Ende des Romans doch dazu, ihr Leiden öffentlich darzustellen, realisiert durch ihre Selbstverletzung auf offener Straße in der letzten Szene des Romans. Diese Szene wird damit auch lesbar als Allegorie der Kunstkonzeption des Romans: eine Kunst, die keine Emanzipation ermöglicht, aber familiär und gesellschaftlich erlittene Zwänge auf anstößige Weise ‚am eigenen Leib‘ öffentlich sichtbar macht.

### Das Tier in der Manege

Bei aller zu Recht konstatierten Zirkularität des Romans lässt sich wahrnehmen, dass Erika im Laufe des erzählten Geschehens eine spürbare Entwicklung durchmacht, die man zunächst tentativ als Weg ‚von der Dunkelheit ans Licht‘ bezeichnen kann – freilich ohne jegliche heilsgeschichtliche Nebentöne. Der letzte Absatz des Romans spricht „von der immer kräftiger werdenden Sonne“ (K 283), und auch kurz zuvor heißt es schon: „Erika Kohut steht da und sieht. Sie schaut zu. Es ist heller Tag, und Erika schaut zu“ (K 282). Der scheinbar unmotivierte Zusatz „Es ist heller Tag“ weist darauf hin, dass Erika bislang im Dunklen und unbemerkt von anderen zugeschaut hat: im dunklen Kinosaal, im Bretterverschlag der Peep-Show, in der dunklen Nacht der Praterauen.<sup>15</sup> Noch wenige Tage zuvor war in Hinblick auf das Aufgehen der Sonne davon die Rede, dass „sich der Tag durch unangenehme Helligkeit“ ankündige (K 237). Der folgende Stich in die Schulter ist in der Reihe der Selbstverletzungen Erikas die erste, die im öffentlichen Raum stattfindet und ein Publikum hat: „Menschen blicken von der Schulter zum Gesicht empor. Einige wenden sich sogar um“ (K 283).<sup>16</sup> Erikas Auftritt wird auch entsprechend angekündigt:

Der Morgen könnte Erika anregen, einen Grund dafür zu suchen, wozu sie sich all die Jahre von allem abgeschlossen hat. Um eines Tages groß hervorzutreten aus den Mauern und alles zu übertreffen! Warum nicht jetzt. Heute. [...] Straßen wird Erika betreten, um alle zu verblüffen, dazu wird ihre Anwesenheit allein ausreichen (K 279).

Der unüberhörbar ironische Ton in der Wiederaufnahme des von der Mutter übernommenen Wunsches nach Alleinstellung sollte nicht dazu verleiten, das enthal-

15 „Das Dunkel öffnet seine Pforten: Hereinspaziert!“ (K 139) Erikas Burschi-‚Urszene‘ im Urlaub findet zwar nicht im Dunkeln statt, bleibt aber von anderen unbemerkt: „Keiner hat etwas bemerkt“ (K 44); vgl. auch K 127: „Sie beobachtet dort, wo sie keiner je vermuten würde.“

16 Vgl. im Gegensatz dazu die analeptisch erzählte Selbstverletzung: „SIE wird von keinem hellen Kreis angezogen. SIE sitzt allein in ihrem Zimmer, abgesondert von der Menge“ (K 45).

tene Pathos eines ‚Auftritts‘ zu überlesen. Denn Erikas Darbietung erregt tatsächlich Aufmerksamkeit:

Sie bietet einen ungewohnten Anblick, wie dazu gemacht, Menschen zu fliehen. Die Leute scheuen sich nicht zu starren. Sie machen im Umdrehen Bemerkungen. Sie schämen sich nicht ihrer Meinung über die Frau, sie sprechen sie aus. In ihrem unentschlossenen Halbminikleid wächst Erika zu voller Höhe empor, mit Jugend in scharfen Wettkampf tretend. Allerorten deutlich sichtbare Jugend verlacht die Frau Lehrerin offen. Die Jugend lacht über Erika bezüglich deren Äußerlichkeit. Erika lacht über die Jugend bezüglich deren Innerlichkeit ohne rechte Inhalte. Ein Männerauge signalisiert Erika, sie sollte nicht ein so kurzes Kleid tragen. So schöne Beine hat sie nun auch wieder nicht! Lachend schreitet die Frau herum, das Kleid paßt nicht zu ihren Beinen und die Beine passen nicht zum Kleid, wie auch der Moderatgeber sagen würde. Erika erhebt sich aus sich heraus und über andere (K 280).

Der in Erikas Mut zum Affront zeigt sich in ihrem selbstbewussten Lachen,<sup>17</sup> ja sie „höhnt lauthals zurück“ (K 280), wo sie wahrnimmt, dass sie verspottet wird. Das ‚Herumschreiten‘ legt nahe, dass Erika ihren aufsehenerregenden ‚Auftritt‘ bewusst theatral gestaltet: „Erika geht über freie Plätze vor Museen. [...] Touristen gaffen zuerst auf die Kaiserin Maria Theresia, dann auf Erika, dann wieder auf die Kaiserin“ (K 280). Ein solcher Wille zur Selbstinszenierung äußert sich bereits in ihrer vestimentären Aufmachung gegen Ende des Romans, die einen markanten Unterschied zu ihrem bisherigen Erscheinungsbild darstellt, so dass „Leute, die sie schon längst kennen, sich über ihr verändertes Aussehen ernsthaft Gedanken machen“ (K 204). Bislang kleidete sie sich unauffällig neutral: „Normalerweise hat Erika immer nur Rock und Pulli oder, im Sommer, Bluse an“ (K 12). Obwohl sie ein ausgeprägtes Faible für schöne Kleider besitzt und, wie gleich in der ersten Szene deutlich wird, öfter in Boutiquen in der Innenstadt einkauft, schlummerten

17 Auf das Moment des Lachens als Durchkreuzung der katastrophischen Lesart des Endes weist hin: Nicole Masanek: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Epistemata. Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 251), S. 148f., wobei sie allerdings nicht zwischen dem Lachen der Studierenden-Gruppe um Klemmer und Erikas Lachen unterscheidet, wodurch sie Erikas Lachen eine zu positive Bedeutung beimisst. Es hat nichts Befreiendes im emphatischen Sinne, wie Masanek behauptet: „[I]m Lachen, in dem die ‚Souveränität ihre herrisch-knechtische Gesinnung‘ verliert, werden die Positionen von Mann und Frau, von Täter und Opfer, von jung und alt, von Herr und Knecht zersprengt: zersprengt in lauter kleine ‚Minimundus‘, die sich in alle Richtungen zerstreuen“ (ebd., S. 149). Erikas Lachen entspricht eher dem Lachen, das Barbara Stauß in *Krankheit oder Moderne Frauen* identifiziert: Es ist ein „schreckliche[s] Lachen“, das auf einem „aggressiven Spiel mit Lachlust und Schrecken“ fußt. Barbara Stauß: Schauriges Lachen. Komische Schreibweisen bei Christa Reinig, Irmtraud Morgner und Elfriede Jelinek. Sulzbach/Taunus: Helmer 2009, S. 303 u. 298.



diese Kleider bislang im Verborgenen von Erikas Schrank und wurden nur „[i]n der Nacht, wenn alles schläft und nur Erika einsam wacht“, als „Zeugen ihrer geheimen Wünsche“ (K 12) aufgesucht. Nun aber, nach ihrer ersten intimen Begegnung mit Klemmer in der Schülertoilette, die bereits mit Theatervergleichen begleitet wird,<sup>18</sup> und ihrer regiemäßigen Ankündigung, „daß sie ihm in Zukunft alles aufschreiben werde, was er mit ihr anfangen dürfe“ (K 181), werden die Kleiderschätze plötzlich ausgeführt, ja förmlich aufgeführt. Erika kleidet sich nicht mehr nur, sie „verkleide[t]“ (K 202) sich „mit Ketten, mit Manschetten, mit Gürteln, mit Schnürungen, mit Stöckelpumps, mit Tüchlein, mit Gerüchen, mit abnehmbaren Pelzkragen, mit einem neuen klavierhinderlichen Plastikarmband“ (K 203). Das Vokabular aus Theater und Zirkus – „Fundus“, „Figurine“, „Zirkuspferd“ – hebt die Kunsthaftigkeit, die „Unnatur“ (K 205) von Erikas Kostümierung hervor:

Erika zäumt sich neuerdings wahrhaftig wie ein Zirkuspferd auf. Seit kurzem plündert die Frau ihre so lang unbenutzten Kleidervorräte [...]. Allerorten wird bestaunt und beachtet, wie sie des Guten zu viel tut und zu tief in den Schminknapf greift. Eine Metamorphose macht sie durch. Sie zieht nicht nur Kleider aus ihrem reichhaltigen Fundus an, sondern sie kauft auch noch die passenden Accessoires dazu, kiloweise, in Gestalt von Gürteln, Taschen, Schuhen, Handschuhen, Modeschmuck. [...] Erika stapft wie eine betrunkene Figurine einher, gestieft und gespornt, getarnt und geharnischt, geschmückt und verzückt (K 204).

Erikas „Aufgeputztheiten“ provozieren Walter Klemmer, der durch sie „in unvernünftigen Zorn“ (K 203) gerät, und erregen „den unverhüllten Spott von Leuten, die Erika schon längst kennen“ (K 204). Erika macht sich mit dieser Aufmachung, so heißt es zweimal, „lächerlich“ (K 204). Mit Kafka – auf den noch zurückzukommen sein wird – könnte man ihr Erscheinungsbild in einen von dessen Zürauer Aphorismen kleiden: „Lächerlich hast Du Dich aufgeschirrt für diese Welt.“<sup>19</sup> „Dieser Putz, dieser Firlefanze, den Klemmer als grob verunstaltend empfindet“ (K 204) und über den auch Erikas Mutter schimpft (vgl. K 205), hat vorderhand den Zweck, „dem Schüler noch heftiger zu Gefallen zu sein“ (K 204), aber zugleich noch einen anderen Effekt: Erika nämlich „ist gut und stramm eingewickelt“ (K 204).

Damit etabliert sich ein Bezug zu Erikas masochistischer Briefphantasie, geht es dieser doch auch darum, „daß er sie mit Genuß so derart fest, stramm, gründlich, ausgiebig, kunstgerecht, grausam, qualvoll, raffiniert mit den Stricken [...]

18 „[Ä]hnlich einer Bühnenkulisse“ (K 174); „wie im Theater“ (K 181).

19 Franz Kafka: Aphorismen-Zettelkonvolut. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 113–140, hier S. 122.

und auch den Lederriemen und sogar Ketten! [...] fesselt, ver- und zusammenschnürt und zusammenschnallt“ (K 216). Erikas Kostümierung in „so sorgfältig aufgetragenen Schichten“ (K 202), die „Hülsen, Häute, Hüllen, Deckel, welche die Tochter sich auferlegt“ (K 205), haben damit dieselbe Anmutung wie Erikas Schnürphantasie: Sie zeigen ostentativ eine Frau in „Fesseln“ (K 207).<sup>20</sup> Die „mütterliche[n] Bande[ ]“ (K 8; 192) materialisieren sich im Brief zu masochistischen Fesselphantasien. Während sich „das Kind“ in seinem Alltag „nur bewegen kann, als stecke es bis zum Hals in einem Sack“, so dass es „über Vorrichtungen, niedrig gespannte Schnüre“ fällt (K 82), und es von Erika heißt, „SIE ist mit den Stricken ihrer täglichen Pflichten verschnürt wie eine ägyptische Mumie“ (K 83), soll Klemmer aus Erika „ein Paket“ machen, „das vollkommen wehrlos“ ist (K 222). Der Brief wird dominiert von Fesselungsphantasien:

[B]inde mir bitte mit dem Gummischlauch, ich zeige dir schon wie, diesen Knebel so fest in den Mund als du nur kannst, damit ich ihn nicht mit der Zunge herausstoßen kann. Der Schlauch ist bereits vorbereitet! Wickle bitte auch meinen Kopf, damit mein Genuß sich steigert, fest in ein Kombihemd von mir ein und binde mir dieses so fest und kunstgerecht um mein Gesicht, daß es mir völlig unmöglich ist, es abzustreifen. Und lasse mich in dieser Stellung stundenlang schmachten, daß ich währenddessen gar nichts unternehmen kann, ganz mit mir und in mir allein gelassen (K 219).

Wenn Erika Klemmer dazu auffordert, sie so zuzurichten, dass sie „sich in seinen grausam süßen Fesseln gar nicht rühren kann“ (K 217), so reinszeniert sie in dem Brief also ‚nur‘, was sie in ihrem echten Leben erleidet: Sie „möchte auf jeden Fall vollkommen bewegungsunfähig gemacht werden“ (K 216), dass „sie so eingezwängt ist, daß sie sich nicht im geringsten bewegen kann“ (K 228). Wie ihre „Frau Mama“ „träumt“ auch Erika „von neuen Foltermethoden“ (K 12), und in beiden ist das gefolterte Objekt dasselbe, nämlich sie selbst.

Erikas Bezeichnung als „prachtvoll schabrackierte[s] Tier“ (K 205) führt zurück zu dem letzten Absatz des ersten Romanteils, der in einer Art essayistischem Einschub die Metaphorik vom „Tier der Manege“ entfaltet:

Liebt das ehemalige Tier der Wildnis und jetzige Tier der Manege seinen Dompteur? Es kann möglich sein, doch es ist nicht obligat. Der eine bedarf des anderen dringend. Der eine braucht den anderen, um sich mithilfe von dessen Kunststücken im Scheinwerferlicht und zum Schinderassa der Musik aufzublasen wie ein Ochsenfrosch, das andere braucht den einen, um einen Fixpunkt im allgemeinen Chaos, das

20 Vgl. auch die Rede von „textilen Schichten“ (K 203) und „[z]ehn Schichten übereinander, die Schutz gewähren“ (K 205).

einen blendet, zu besitzen. Das Tier muß wissen, wo oben und unten ist, sonst steht es plötzlich auf dem Kopf. Ohne seinen Trainer wäre das Tier gezwungen, hilflos im freien Fall herabzusausen oder im Raum herumzudriften und ohne Ansehen des Gegenstands alles zu zerbeißen, zerkratzen und aufzuessen, was ihm über den Weg läuft. So aber ist immer einer da, der ihm sagt, ob etwas genießbar ist. Manchmal wird dem Tier das Genußmittel auch noch vorgekaut oder stückweise vorgelegt. Die oft zermürbende Nahrungssuche fällt vollends weg. Und mit ihr das Abenteuer im Dschungel. Denn dort weiß der Leopard noch, was gut für ihn ist, und nimmt es sich, ob Antilope oder weißen Jäger, der unvorsichtig war. Das Tier führt jetzt tagsüber ein Leben der Beschaulichkeit und besinnt sich auf seine Kunststücke, die es am Abend auszuführen hat. Es springt dann durch brennende Reifen, steigt auf Taburette, schließt Kiefer knackend um Häse, ohne sie zu zerfetzen, macht Tanzschritte im Takt mit anderen Tieren oder allein, mit Tieren, denen es auf freier Wildbahn ohne Gegenverkehr an die Gurgel führe, oder vor denen es retirieren würden, wenn noch möglich. Das Tier trägt affige Verkleidungen auf Kopf oder Rücken. Man hat manche schon auf Pferden mit ledernen Schonbezügen reiten gesehen! Und sein Herr, der Dompteur, knallt mit der Peitsche! Er lobt oder straft, je nachdem. Je nachdem, wie das Tier es verdient hat. Aber der gefinkeltste Dompteur hat noch nicht die Idee gehabt, einen Leoparden oder eine Löwin mit einem Geigenkasten auf den Weg zu senden. Der Bär auf dem Fahrrad ist schon das Äußerste gewesen, was ein Mensch sich noch vorzustellen vermag (K 110f.).

Die Metaphorik zirkushaften Zwangs, bei dem die Rolle des dressierten Tiers durch die Erwähnung eines Musikinstruments am Ende eindeutig auf Erika gemünzt ist, wiederholt sich in Erikas Selbstzurschaustellung als Zirkuspferd in der späteren Passage: Die erfahrene Gewalt wird dort von Erika ostentativ affirmiert und mit einem Sinn fürs Übertriebene performativ ‚aufgeführt‘.<sup>21</sup> Bezeichnenderweise wird die am Anfang der obigen Passage gestellte Frage im Verlauf der Reflexion nicht beantwortet – es bleibt daher eine Ambivalenz darüber bestehen, mit wie viel innerer Affirmation sich das Tier mit seiner Rolle identifiziert oder inwiefern es innerlich revoltiert.

Erikas Brief ist bei allem Wiederholungszwang doch eine entscheidende Umwertung inhärent, denn sie übernimmt nun die Rolle des Dompteurs wie auch die des Tieres in der Manege. Was sie sonst passiv erleidet, entwirft sie im Brief aktiv und selbstbestimmt; was sie in ihrem echten Leben „beklagt“ (K 82), wird hier zu etwas, das scheinbar „gut erfunden ist“ (K 217). Ist Erika in ihrem Alltag passive Spielfigur ihrer Mutter, wird sie in ihrer neuen anstößigen Aufmachung und mehr noch im Brief selbst zur aktiven Regisseurin ihrer In-Ketten-Legung. Selbst Klemmer muss ihr mit etwas Abstand Anerkennung zu zollen:

21 In *Lust* wird es eine ganz ähnliche Bildlichkeit geben: „Wie ein Pferd reißt die Frau an ihren Zügeln.“ Elfriede Jelinek: *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>11</sup>2004, S. 67.

Nicht schlecht erstaunt ist Walter Klemmer über diese Frau, denn sie wagt, was andere bloß versprechen. Widerwillig beeindruckt ist er, nachdem er eine Atempause der Überlegung gemacht hat, von den Grenzen, gegen die sie sich lehnt, um sie etwas nach außen zu verschieben. Der Spielraum ihrer Lust wird sicher ausgeweitet. Klemmer ist beeindruckt. [...] Erika kennt ihre Umzäunung seit Jahren, die Mutter hat die Pflöcke eingeschlagen, doch sie gibt sich nicht damit zufrieden; sie reißt diese Pfähle wieder heraus und scheut sich nicht, neue mühselig einzuhämmern, anerkennt der Schüler Klemmer. Er ist stolz, daß der Versuch ausgerechnet mit ihm gemacht werden soll, darauf kommt er nach längerer Überlegung (K 237).

Klemmer bringt in seiner Überlegung sehr präzise zum Ausdruck, worin die Quintessenz von Erikas Brief besteht: nämlich nicht nur darin, die von der Mutter eingeschlagenen Grenz-„Pfähle wieder heraus“ zu schlagen, sondern zugleich „neue mühselig einzuhämmern“. Nicht Befreiung ist Erikas Intention, sondern eine *Veräußerlichung*. Nicht die Aufhebung, sondern die Verschiebung der Grenzen konstituiert einen „Spielraum“, den man wieder im theatralischen Sinne einer performativen Aufführung verstehen kann. Erika gleicht „einem Tier im Käfig“ (K 233), das sich freiwillig zum Zirkustier aufschwingt, um dadurch die künstliche Unnatur seiner Existenz in renitenter Ostentation auszustellen. Symbol dieser Ermächtigung und gleichzeitigen Sichtbarmachung der Fesselung ist der „neue[ ] cowboyhafte[ ] Hut [...] mit einem Band und einem kleinen Schuber aus dem gleichnamigen Stoff wie der Hut, mittels dessen sie den Hut unter dem Kinn fixiert“ (K 205). Mit Bändern fixiert und zugleich auf exaltierte Art inszeniert – dies ist die Doppelpoligkeit, die der Cowboyhut symbolisiert: „Unberührbarkeit wie leidenschaftliche Berührung müssen unter ihrem Cowboyhut zur Deckung gebracht werden“ (K 207).

Sprechender Ausdruck dafür, dass Erika am Schluss des Romans der Rolle der fügsamen, braven Tochter entwachsen ist, ist das Kleid, das sie anzieht: Es ist sichtbar „vollständig veraltet“, und sie ist aus ihm erkennbar ‚herausgewachsen‘: „Das Kleid ist zu eng und geht im Rücken nicht ganz zu. [...] Die Tochter steht an allen Ecken und Enden hervor“ (K 279). Trotz Protests der Mutter – „in diesem Aufzug gehst du mir nicht“ (K 279) – wird sie es anbehalten.<sup>22</sup> Das ostentative Nichtmehr-Passen des Kleides zieht wie alle von Erikas neueren Outfits Blicke auf sich: „Erikas Ministerium des Äußeren trägt ein Kleid, nach dem sich mancher spöttisch umdreht“ (K 279). Im letzten Absatz des Romans kommt die Erzählstimme nochmal auf das zu kleine Kleid zu sprechen:

22 Vgl. den Kontrast zum Anfang: „Die Mutter bestimmt darüber, wie Erika aus dem Haus geht“ (K 11).

Erikas Rücken, an dem der Reißverschluß ein Stück offensteht, wird gewärmt. Der Rücken wird von der immer kräftiger werdenden Sonne leicht angewärmt. Erika geht und geht. Ihr Rücken wärmt sich durch Sonne auf. Blut sickert aus ihr heraus. Menschen blicken von der Schulter zum Gesicht empor. Einige wenden sich sogar um. Es sind nicht alle. Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muß. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt (K 283).

Im Gegensatz zu den zuvor aufgetragenen vielen „textilen Schichten“, von denen eine „immer verhornter und verwaschener als die nächste“ ist (K 203), scheint Erika hier am Ende ungeschützt – dies umso mehr, als die Szene im Winter spielt,<sup>23</sup> Erika aber außer dem leichten Kleid nichts trägt. Das Bild des von der Sonne gewärmten Rückens entfaltet ein fast idyllisches Szenario, als übertrage die „immer kräftiger werdende[ ] Sonne“ Energie auf Erika, die wirklich „beschleunigt“. Auffällig ist auch der Wechsel vom Passiv zu Aktiv: Wird der Rücken zu Beginn des Abschnitts passiv von der aktiven Sonne gewärmt, steht er kurz darauf selbst im Aktiv, und die Sonne ist zum Mittel geworden: Er „wärmt sich durch Sonne auf“. Ebenso Erika: „Erika geht und geht. [...] Erika weiß die Richtung, in die sie gehen muß. Sie geht nach Hause. Sie geht und beschleunigt langsam ihren Schritt“ (K 283). Die anaphorischen Wiederholungen bekräftigen Erikas Subjektposition nachdrücklich, welche auch inhaltlich betont wird: „Erika weiß“.<sup>24</sup> Diese Selbstsicherheit geht damit einher, dass Erika die Äußerungen ihrer Mutter nicht mehr hört: „Die Tochter hört es nicht“ und „[s]ie hört der Mutter nicht zu“, heißt es gleich zweimal, ja sie „hat die Mutter hinter sich zurückgelassen“ (K 279): Das Perfekttempus innerhalb des präsentischen Erzählens verleiht dem Halbsatz einen besonderen Nachdruck.

Erikas ‚Performance‘ in der letzten Szene des Romans sollte indes nicht als Befreiungsschlag glorifiziert werden; Erika ist „[s]chwächlich“ (K 283), und gegenüber dem Wunsch „Das Messer soll ihr ins Herz fahren und sich dort drehen!“ kann die „harmlos[e]“ Wunde an der Schulter als ‚Versagen‘<sup>25</sup> gelten. Doch in all ihrer Gebrochenheit bleibt ihre Stichaktion eine dramatische Szene, der auch Erikas theatrale Grimasse entspricht: „Die Frau dreht den Hals sehr weit zur Seite und bleckt das Gebiß wie ein krankes Pferd“ (K 283). Der Pferdevergleich nimmt hier am Schluss die Zirkuspferdmetaphorik wieder auf. Dass Erikas Stich kein impulsiver emotionaler Ausbruch ist, macht der Text explizit: „[O]hne einen Auf-

23 Den Auslagen der Geschäfte nach zu urteilen spielt die Handlung im Februar: „Fröhliche Faschingschlangen und Konfetti rieseln über die ersten Frühjahrsmodelle und die letzten Winterausverkäufe“ (K 129).

24 Vgl. den Kontrast zu dem kurz zuvor noch herrschenden Nichtwissen: „Die Tochter weiß noch nicht“ (K 279); „Sie weiß es noch nicht“ (K 281).

25 „Der Rest der dazu nötigen Kraft versagt“ (K 283).

schwung des Zorns, der Wut, der Leidenschaft sticht Erika Kohut sich in eine Stelle an ihrer Schulter“ (K 283). Er ist auch nicht als Geste Klemmer gegenüber intendiert, denn dieser ist bereits mit seinen Kommilitonen im Gebäude verschwunden,<sup>26</sup> er wird nicht Zeuge von Erikas Tat. Erikas Stich gegen sich selbst scheint einer spontanen Intuition zu folgen; seine Darstellung im Text jedoch bekommt einen dezidierten Inszenierungscharakter zugewiesen: Der Abschnitt wird gerahmt von einem Einleitungs- und Schlusssatz, die beide reflektiertes Licht von Fensterscheiben thematisieren: „Fenster blitzen im Licht.“ – „Eine Autoscheibe lodert auf“ (K 283). Damit sind mögliche Zuschauer thematisiert, die aber gerade nicht personal sichtbar werden, sondern vielmehr in der Anonymität verbleiben, es sind keine Beteiligten, die eingreifen könnten oder wollten. Erikas Angeschautwerden auf ihrem Nachhauseweg findet auch im letzten Absatz des Romans, wie oben bereits zitiert, Erwähnung: „Menschen blicken von der Schulter zum Gesicht empor. Einige wenden sich sogar um“ (K 283).

Auffallend ist die forciert literarische Stilisierung des Absatzes vor der Folie des Endes von Kafkas Romanfragment *Der Proceß*. Der Vorschlag von Uda Schestag, den Kafka-Bezug gendertheoretisch zu lesen, dass nämlich die Frau nicht einmal Opfer werden könne,<sup>27</sup> folgt zwar Jelineks eigener Aussage,<sup>28</sup> widerspricht jedoch, wie bereits Claudia Liebrand betont hat, dem Romankonzept, dem zufolge „die Protagonistin sowohl als Täterin als auch als Opfer modelliert wird“.<sup>29</sup> Eher ist an einen anderen Aspekt zu erinnern, den Jelinek in dem Interview in der *Schwarzen Botin* hervorhebt: Kafkas Mordszene sei ja, so die Autorin, „eine ganz große Zelebration“.<sup>30</sup> Auch bei dem *Proceß*-Intertext scheint es Jelinek also auf den inszenatorischen Charakter anzukommen; Erika Kohuts Auftritten werde, so Jelinek, eine solche „große Zelebration“ verweigert, bei ihr sei „alles so mickrig irgendwie“.<sup>31</sup> Damit stehen sich aber nicht Inszeniertheit und Natürlichkeit, sondern zwei unterschiedliche Inszenierungsstile gegenüber: Ein ‚pathetischer‘ Stil der großen Geste, wie ihn die beiden Herren im Gehrock, Josef K.s Mörder, demonstrieren, steht gegen einen ‚mickrig‘-lächerlichen Stil, wie er von Erika Kohut praktiziert wird –

26 Vgl. K 283: „Die jungen Leute sind gewiß für lange im Gebäude verschwunden.“

27 Uda Schestag: Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. Bielefeld: Aisthesis 1997, S. 190.

28 Bei, Wehowski: Die Klavierspielerin, S. 42.

29 Claudia Liebrand: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Gegenwartsliteratur 5 (2006), S. 25–49, hier S. 43f. Liebrand zufolge bietet sich eine entgegengesetzte „Lektüreooption an, in der die – sich das Messer selbst in den Körper rammen- de – Protagonistin Erika Kohut gar jene kulturell ‚männlich‘ konnotierte Subjektposition, die Kafkas K. nicht zu usurpieren vermag, für sich reklamiert“ (ebd., S. 44).

30 Bei, Wehowski: Die Klavierspielerin, S. 42.

31 Ebd., S. 45.

welche genau darin in die Nähe von Josef K. rückt, der „wie ein Hund“<sup>32</sup> stirbt mit dem Gefühl, versagt zu haben: „Vollständig konnte er sich nicht bewähren [...], die Verantwortung für diesen letzten Fehler trug der, der ihm den Rest der dazu nötigen Kraft versagt hatte.“<sup>33</sup>

## Kafka und der „Plan der selbstbiographischen Untersuchungen“

Wie Claudia Liebrand hervorhebt,

lässt sich der gesamte *Processroman* auch als ‚Selbstgericht‘ lesen, als Selbstinquisition und Selbstverurteilung, als innere Abrechnung des Protagonisten mit sich selbst – eine Lektüre, die K. (der ganz zu Beginn des Romans nach dem Frühstück, mithin dem ersten ‚Gericht‘ des Tages, läutet, sein eigenes Verfahren also auf verquere Weise in Gang setzt) neben der Position des Angeklagten (und des Opfers) eben auch die des Richters (des Täters) zuweist.<sup>34</sup>

Diese Lesart mag vielleicht etwas forciert scheinen – sie gewinnt allerdings an Plausibilität, wenn man nicht Josef K. als Richterinstanz konzipiert, sondern den impliziten Autor Franz Kafka, der sich im Medium des literarischen Textes bzw. mittels seines mit einigen persönlichen Strukturmerkmalen ausgestatteten Protagonisten selbst ‚den Process macht‘. Wie Anne L. Critchfield betont, bestehe ein zentrales Moment von Kafkas Texten in einem mehr oder weniger transparenten ‚Durcharbeiten‘ autobiographischer Motive – und sie sieht gerade darin eine Parallele zur *Klavierspielerin*.<sup>35</sup> Critchfield stützt sich auf Texte wie *Das Urteil* oder *Brief an den Vater*, um die Ähnlichkeit zwischen Kafka und seinen ‚ewigen Söhnen‘ und Jelinek und ihrer ‚ewigen Tochter‘ Erika Kohut zu erweisen.<sup>36</sup> In der distanzierenden Selbstobjektivierung mittels der dritten Person fiktionalen Schreibens erkennt sie die Möglichkeit einer Befreiung von sozialen Zwängen:

32 Franz Kafka: *Der Proceß*. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 312.

33 Ebd., S. 311f.

34 Liebrand: *Traditionsbezüge*, S. 45.

35 Vgl. Anne L. Critchfield: *Dominant Dyads: Father-Son and Mother-Daughter. A Comparison of Franz Kafka and Elfriede Jelinek*. In: *The Legacy of Kafka in Contemporary Literature*. Hg. v. Frank Pilipp. Riverside, California: Ariadne Press 1997, S. 171–192.

36 „[C]omparison and solidarity are indeed intended between Kafka and his characters, including Joseph K. of *The Trial*, and Jelinek and her protagonist, Erika Kohut. / Jelinek reiterates the parent-child relationship, the double-bind process of upbringing, and the blurred ego boundaries between parent and child which lead ultimately to the failure of the child to become independent and emancipated“ (ebd., S. 180).

Liberation, if it is at all possible, can only be accomplished if a new form or situation for speech is established. In other words, an alternative voice needs to be found at a higher or distinct level for a dialogue about the conflict between parent and child to take place. [...] In *The Judgement*, an attempt at this manifests itself on two levels. Within the text, Georg's letter to his friend can be read as a road to finding this dominant voice. At the artistic level, the text itself [...] can be seen as a proof of the emergence of a dominant voice (or subject), that is, the voice of the writer, Franz Kafka.<sup>37</sup>

Analoges konstatiert Critchfield auch in Bezug auf den Roman *Die Klavierspielerin*, ohne das ihrer These inhärente Potential auszuschöpfen: „In Erika Kohut we can see the identification of Jelinek with her heroine although, similar to Kafka, she formally attempts to retain a degree of authorial control over her figures by presenting the story in the third person“<sup>38</sup> – „Identifizierung“ ist es jedoch gerade nicht, was Jelineks Erzählstimme betreibt, sondern vielmehr die von Critchfield an Kafka beobachtete Distanzierung durch Erfindung einer neuen Autorstimme, wie sie im Roman zum ersten Mal in Erikas langem Brief zutage tritt. Diese fiktionale Selbstobjektivierung findet auf zwei Ebenen statt: Erika vollzieht sie im langen Brief an Klemmer; die Autorin Jelinek im Roman *Die Klavierspielerin*.

Die Anspielung auf Kafka, die sich nicht auf die letzte Szene beschränkt, sondern, wie schon Schestag feststellt, auch in den Namensabkürzungen K. sowohl für Erika<sup>39</sup> als auch für „die Damen K.“<sup>40</sup> und Walter Klemmer<sup>41</sup> den gesamten Roman durchziehen, etablieren eine grundsätzliche Parallele zwischen Kafkas Schreiben und dem Roman. Wenn Erika gegen Ende als Zirkuspferd und lächerliche Figur präsentiert wird, ist genau eine solche Selbstdistanz erreicht, die nicht davor zurückschreckt, die Protagonistin selbstironisch zu perspektivieren. Und genau in einem solchen ironisch verschärften Umgang mit der eigenen Biographie, der die eigene Person einem sezierenden Blick unterwirft, der äußerst erbarmungslos und zuweilen nicht frei von entlarvender Komik ist, scheint die Relevanz der Autorschaft Kafkas in der *Klavierspielerin* zu bestehen. Zwar mag eine familiäre Parallelität die ‚Wahlverwandschaft‘ zu Kafka zusätzlich verstärken, zentral für die *Klavierspielerin* sind allerdings nicht Kafkas autobiographische Texte, sondern die allegorisierenden Zirkusgeschichten der postum erschienenen *Hungerkünstler*-Erzählungssammlung, in der die Selbstobjektivierung weniger das biographische Destillat betrifft als die künstlerische Autorschaft, das literarische Selbstverständnis.<sup>42</sup> Die seit Feb-

37 Ebd., S. 186.

38 Ebd., S. 179.

39 K 92 u. 183.

40 K 97 u. 98.

41 K 250, 251 u. 266.

42 Kafka kommt mit der Zirkusmetaphorik, die bereits in der ersten Erzählung des Bandes, *Erstes Leid*, und dann auch im titelgebenden *Hungerkünstler* aktualisiert ist, auf eine bereits früher



ruar 1922 entstandenen „Vier Geschichten“<sup>43</sup> des Bandes *Der Hungerkünstler* stehen in engem Zusammenhang mit einer Notiz vom Februar 1922, in der Kafka einen „Plan der selbstbiographischen Untersuchungen“ annouciert: „Nicht Biographie, sondern Untersuchung und Auffindung möglichst kleiner Bestandteile.“<sup>44</sup> Statt einer positiven Konstruktion einer Entwicklung des Subjekts steht also ein analytisch-selbstreflexiver, ‚zerlegender‘ Blick im Vordergrund.

In der Tat reflektieren alle vier Texte in Form impliziter Allegorien Kafkas Ästhetik.<sup>45</sup> Am Beispiel der *Hungerkünstler*-Erzählung hat dies vor einigen Jahren Anna Estermann gezeigt, indem sie die Geschichte „als fiktionales ‚Positionierungsdokument‘“ interpretiert hat, das Kafkas ‚autonome‘ Ästhetik in einer modernen Medienlandschaft insofern „(selbst)ironisch reflektiert“<sup>46</sup> als Kafka sich darin als verblichene Zirkusattraktion persifliert, an der kaum mehr jemand Interesse zeigt. Die sich in einer solchen Lesart aussprechende Funktion des ‚selbstbiographischen Textes‘ als ungeschönte künstlerische Selbstobjektivierung kann man schon in der ersten Erzählung, *Erstes Leid*, erkennen: Dem Trapezkünstler, dessen gesamte Existenz seiner Kunst gewidmet ist, wird sein Dasein in dem Moment zum Problem, in dem er es zu reflektieren beginnt: „Nur diese eine Stange in den Händen – wie kann ich denn leben!“<sup>47</sup> Die Figur der „kleine[n] Frau“<sup>48</sup> aus der gleichnamigen Geschichte mit ihren unablässigen Vorwürfen gegen das Erzähler-Ich kann man in diesem Sinne als Allegorie eines solchen Literaturkonzepts selbst verstehen:<sup>49</sup> Sie

---

anzutreffende ‚lächerliche‘ Zusammenführung von ‚niedere[m]‘ Zirkus und Kunstthematik zurück. Bereits der Text *Auf der Galerie* aus Kafkas *Landarzt*-Band dient als Bildspender für Jelineks Roman, nicht nur in Hinblick auf Erika. Vgl. K 193: „Die Streicher werfen sich mit dem rechten Arm auf ihren Bogen und ratschen mit Macht los. Das Klavier trabt stolz in die Manege, dreht sich in den Hüften, tänzelt locker, macht ein ausgewähltes Kunststück aus der Hohen Schule, das gar nicht in den Noten steht, sondern in langen Nächten ausgedacht wurde, wird leuchtend rosa angestrahlt und stolziert graziös durchs Halbrund.“ – Zu Kafkas Kurzprosatext vgl. Norbert Christian Wolf: Anklänge und Ansichten, ‚high‘ gegen ‚low‘. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosatext *Auf der Galerie*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 246–280.

43 So der Untertitel des *Hungerkünstler*-Bandes; Franz Kafka: Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 315–377, hier S. 315.

44 Franz Kafka: „Hungerkünstlerheft“. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 371–459, hier S. 373.

45 Wie genau, wäre im Einzelnen zu zeigen; für einen Einstieg in die Thematik vgl. Bernd Auerochs: *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel u. Bernd Auerochs. Stuttgart: Metzler 2010, S. 318–329.

46 Anna Estermann: Panther – Bild – Kraft. Zur Inszenierung (medien-)ästhetischer Konkurrenz in Kafkas *Ein Hungerkünstler*. In: Musil-Forum 32 (2011/12), S. 180–206, hier S. 206.

47 Franz Kafka: *Erstes Leid*. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II, S. 317–321, hier S. 320.

48 Franz Kafka: *Eine kleine Frau*. In: F.K.: ebd., S. 321–333, hier S. 321.

49 Astrid Lange-Kirchheim weist auf das „außerordentlich dichte[ ] Geflecht von Themen und Moti-

stört den Erzähler in seiner Selbstzufriedenheit auf und irritiert seine Existenz nachhaltig. Die mit solcher Selbstinfragestellung einhergehende ironische Kunstrelativierung sieht Bernd Auerochs als das bestimmende Merkmal von Kafkas späten Künstlergeschichten und er identifiziert eine solche gleich auf drei Ebenen: in einer inhaltlichen „Dialektik, die das Außerordentliche als das Übliche enttarnt“, in dem Einsatz eines Erzählers, „der die Geste des Erzählens mit der Reflexion verbindet“ und „zugleich wohlwollend und spottend und sowohl mit Verständnis wie mit Ironie“ agiert,<sup>50</sup> und last, but not least in der „exzeptionelle[n] Schwäche der Künstlerfiguren [...], die vom Männlichkeitsideal des normalen erwachsenen Mannes stark absticht“.<sup>51</sup>

Die Kafka-Referenzen der *Klavierspielerin* knüpfen daran an: Wenn am Ende Kafkas „große Zelebration“ ein ins Lächerliche gehendes Make-over bekommt, ist das verstehbar als Anschluss an Kafkas (Selbst-)Ironisierungen: In dem Maße, in dem sich in der letzten Szene von Jelineks Roman das Geschehen in Anschluss an Kafkas *Proceß* buchstäblich *literarisiert* – es bleibt offen, ob bereits in der Perspektive von Erika K., die sich hier selbst als literarische Figur wahrnehmen würde oder erst in der der Erzählstimme –, allegorisiert sich die Szene der Selbstverletzung als Darstellung einer schonungslosen, sich auch selbst dem kalten Blick und der ironisierenden Selbstverletzung unterziehenden Autorschaft. Die fiktionale Autobiographie wird buchstäblich zur Autorbiographie: die Geburt einer Autorschaft aus dem beschädigten Leben, für die „Kafkas Poetik des Messerstichs“<sup>52</sup> und der Wiener Aktionismus Pate stehen.

## „Verwundungen als Kunstwerk“: Erikas Wiener Aktionismus

Der Brief an Klemmer bildet hierbei einen wichtigen Zwischenschritt, denn er ist die erste Stufe einer Veräußerlichung, mit der Erika ihre bisherige Schambesetzung überwindet. Indem sie aufschreibt, was sie „ja nicht einmal laut auszusprechen“ (K 218) wagt,<sup>53</sup> kann sie ihre Qual zum ersten Mal einem Zweiten gegenüber

---

ven“ hin, das die Erzählung mit dem *Proceß* verbindet. Sie versteht die Figur der kleinen Frau dann allerdings psychoanalytisch „als Allegorie der Über Ich/Ich-Ideal-Instanz“ ohne poetologische Bedeutung. Astrid Lange-Kirchheim: Kein Fortkommen. Zu Franz Kafkas Erzählung *Eine kleine Frau*. In: Phantasie und Deutung. Hg. v. Wolfram Mauser, Ursula Renner u. Walter Schönau. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986, S. 180–206, hier S. 180 u. 184.

50 Auerochs: *Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten*, S. 319.

51 Ebd., S. 320.

52 Vgl. hierzu das Kapitel *Schnitte ins Fleisch und das Messer der Literatur* in Winfried Menninghaus: *Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 427–453, hier S. 435.

53 Vgl. auch: „Erika erteilt sich keine Erlaubnis zu sprechen“ (K 219).

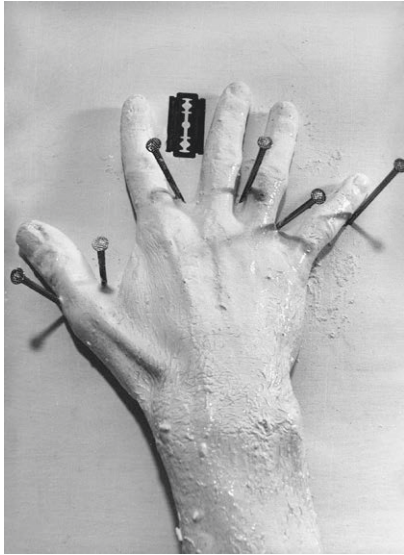


Abb. 3: Günther Brus: Selbstbemalung, 1964, Fotograf: Ludwig Hoffenreich, BRUSEUM/Neue Galerie Graz, UMJ.



Abb. 4: Günther Brus: Silber, 1965, Fotograf: Ludwig Hoffenreich, BRUSEUM/Neue Galerie Graz, UMJ.

äußern. Ihr Brief ist dabei gleichzeitig mehr als seine Gattungsbestimmung impliziert, mit seinen Handlungsanweisungen gleicht er eher einem ausführlichen<sup>54</sup> Skript einer aktionistischen Performance, in der Erika die Rolle eines „Regisseur[s]“ (K 223) einnimmt. Zwar wird Klemmer als Täter und Erika als seine „Sklavin“ (K 220) konzipiert, aber er spielt dabei nur die von ihrer Inszenierung vorgegebene Rolle: „Tu es bitte, wann immer ich darauf Lust habe [...]. Überrasche mich eines Tages, den ich dir noch schriftlich angeben werde. [...] Ich werde jedesmal erklären, wie ich es haben möchte“ (K 224f.).<sup>55</sup> Als aktionistisches Projekt gelesen, zeigt Erikas Brief überaus starke Parallelen zum Wiener Aktionismus der 1960er Jahre, der wiederholt mit Schnürungen und Bandagierungen gearbeitet hat; ja sogar schon Erikas Selbstverletzungen benutzen mit Rasierklinge, Nadeln und Wäscheklammern zentrale Utensilien desselben.

54 „Klemmer bemerkt, daß der Brief noch ewig lang in diesem Tonfall weitergeht“ (K 220).

55 „Sie gibt ihre Freiheit zwar auf, doch sie stellt eine Bedingung: Erika Kohut nützt ihre Liebe dazu aus, daß dieser Junge ihr Herr wird. Je mehr Gewalt er über sie erhalten wird, umso mehr wird er aber zu ihrem, Erikas willigem Geschöpf. [...] Er muß überzeugt sein: Diese Frau hat sich mir ganz in die Hand gegeben, und dabei geht *er* in Erikas Besitz“ (K 208). Klemmer versteht diese intrikate Dialektik durchaus: „Hat er recht verstanden, daß er dadurch, daß er ihr Herr wird, niemals ihrer Herr werden kann? (K 217)



Abb. 5: Günther Brus: Transfusion, 1965, Fotograf: Ludwig Hoffenreich, THP Stiftung.



Abb. 6: Günther Brus: Der helle Wahnsinn, 1968, Fotograf: Henning Wolters, BRUSEUM/Neue Galerie Graz, UMJ.

Erikas ‚Wiener Spaziergang‘ am Ende bewegt sich nicht nur topographisch auf den Spuren des Wiener Aktionismus, welcher schon in dem Roman *Die Ausgesperrten* eine proleptische Erwähnung gefunden hatte:

[B]ald gibt es sicherlich Künstler, die sich selbst Verletzungen zufügen, das werden dann die modernsten Künstler sein, die es gibt. Man geht zum Beispiel verletzt über die Straße und zeigt dem Herrn Polizeiinspektor diese starken Verwundungen als Kunstwerk vor, der versteht das nicht, und die Kluft zwischen ihm und dem Künstler, der zugleich sein eigenes Kunstwerk ist, steigt ins Unermeßliche, sie wird unüberschreitbar (A 114).

Rainer Witkowskis visionäre Visualisierung, deren Schlussfolgerung einer Abgrenzung von Kunst und konventioneller gesellschaftlicher Sphäre freilich sehr Rainer-spezifisch ist, ruft Günter Brus' Aktion *Wiener Spaziergang* von 1965 auf: Am ganzen Körper weiß bemalt, mit einem vom Scheitel bis zur Sohle vertikal aufgetragenen, unsauber ausfransenden dicken schwarzen Strich stieg Brus im Juli 1965 im Rahmen einer Vernissage der Galerie *Junge Generation* am Wiener Heldenplatz aus einem Auto:

Am Tag vor dieser Ausstellungseröffnung mit Aktion und Diskussion beschloß ich, dem Kompromißcharakter dieses Unternehmens gewissermaßen vorzubeugen, um meinen künstlerischen Absichten mehr Eindeutigkeit zu verleihen. Man könnte sagen, die zwittrige Aktivität dieser Galerie trieb mich von den Rattenkellern auf die Straße. Ich beschloß, als gleichsam lebendes Bild durch Wiens Innenstadt, vorbei an etlichen historisch bedeutsamen Bauwerken, zu spazieren. Ausgangspunkt meiner Wanderung war der Heldenplatz. Durch das Burgtor, an der Spanischen Hofreitschule und am Dorotheum vorbei, sollte meine Route bis zum Stephansplatz führen. Was dort geschehen sollte, darüber gab ich mir keine Auskunft, zu Recht ahnend, daß bald das wachsame Auge eines Hüters der öffentlichen Ordnung das lebende Gemälde erblicken und festnehmen würde. Dies geschah Ecke Bräunerstraße/Stallburggasse. Ein Polizist führte mich zum Gaudium der Passanten in eine naheliegende Wachstube. Man nahm meine Personalien auf und ließ ein Taxi vorfahren.<sup>56</sup>

56 Günter Brus 1989, zitiert nach: <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus> (5.1.2019). In der Rückschau erinnert Brus an das hochgradig provokante Moment, das seiner Aktion in der damaligen Atmosphäre innewohnte: „Die Vorbereitung dieser Aktion war freilich von einer mehr oder minder großen Nervosität begleitet. Otto Muehl half mir beim Einfärben meiner Gestalt. Ludwig Hoffenreich sagte zwischendurch seufzend: ‚Kinder, Kinder, das gibt entweder Irrenhaus oder Gefängnis!‘ Ich gebe zu, daß ich von seinen Visionen nicht ganz frei war. John Sailer beförderte das lebende Bild vom Perinetkeller zum Heldenplatz, wobei ich mich vor jedem Halt bei einer Ampel niederduckte. Aufgeregt verfolgten meine Frau und einige Freunde aus einer angemessenen Entfernung das



Abb. 7: Günther Brus:  
Wiener Spaziergang,  
1965, Fotograf: Lud-  
wig Hoffenreich,  
BRUSEUM/Neue  
Galerie Graz, UMJ.

Rainers Beschreibung der Aktion ist ganz offensichtlich nach einem der zahlreichen Fotos erzählt, die Brus mit einem Polizisten zeigen. Zwar war er bei der Aktion nicht „verwundet“, die vertikal verlaufende Farbspur hat aber – zumindest in dem bildlichen Dokumentarmaterial – stark die Anmutung einer Verwundung und tatsächlich hat sich Brus zur selben Zeit in Aktionen wie *Selbstverstümmelung* und *Zerreißprobe* auch wirklich verletzt. Während das Agieren im öffentlichen Raum heute eine vertraute künstlerische Strategie darstellt und ihr Provokationspotential verloren hat, sind Brus' Selbstverletzungen noch immer schockierend und verstörend. Als solche werden sie in den *Ausgesperrten* auch an späterer Stelle nochmals evoziert:

Wiener Aktionisten werden in Bälde (man sieht es voraus) ihre Körper zerstören [...]. Wer zerstört sich schon freiwillig seinen Körper, den er nur einmal hat, fragt Hans. Ein Künstler, der sich vielleicht selbst verstümmeln wird, und das ist gut so. Ich will mich selbst auch oft in Stücke zerreißen und diese Stücke wegwerfen (A 196).

---

Geschehen. Hoffenreich und Ronald Fleischmann fotografierten, Muehl und Schwarzkogler filmten mit einer Schmalfilmkamera. Von einer tiefen Bedeutung dieser Aktion wollte die Presse natürlich nichts wissen. Sie betrachtete meinen Auftritt als einen lustigen Werbegag für meine Ausstellung“ (ebd.).

Dass Rainer in der Lage ist, den Wiener Aktionismus ‚vorauszusehen‘, schreibt diesem eine bezwingende Logik zu, die Rainer selbst aus der eigenen biographischen Erfahrung herleitet: aus seinem Wunsch, sich „selbst auch oft in Stücke [zu] zerreißen“. Wie sich bei Rainer dieses Verlangen aus der Erfahrung gesellschaftlichen Zwangs generiert, wird auch der Wiener Aktionismus mit seinen drastischen Gewaltdarstellungen immer wieder mit der repressiven gesellschaftlichen Atmosphäre im Wien der 1960er Jahre in Zusammenhang gebracht. Einschlägig für eine solche Lesart ist beispielsweise Peter Weibels Aufsatz *Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst*, der 1973 in der *Edition Literaturproduzenten* im Verlag Jugend & Volk erschien – Jelinek könnte durch ihre Mitgliedschaft im Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten<sup>57</sup> den Text durchaus zur Kenntnis genommen haben. Weibel entstammt dem engsten persönlichen Umfeld der Aktionisten, es ist daher anzunehmen, dass seine Darlegung in großer gedanklicher Nähe zu deren eigenem Kunstverständnis steht.<sup>58</sup> Er schickt seiner Darstellung eine kleine Erläuterung voraus, in welcher er betont, dass der Text bereits Ende 1965 entstanden sei und er

damit in die damalige ‚linke‘ Kritik um den Kunstbegriff eingreifen [wollte], die mir antiquiert erschien, weil sie von unzeitgemäßen Kunstwerken ausging, sozusagen von der Akropolis statt von der Aktion. Ich wollte zeigen, daß es schon längst eine Kunst gab, die sich der von den kritischen Theoretikern an der Kunst gerügten Mängel bewußt gewornden war und den bürgerlichen Kunstbegriff gesprengt hatte.<sup>59</sup>

Weibel sieht den Wiener Aktionismus dabei im Anschluss an die internationale Avantgarde, ja als deren konsequentere Weiterführung, welche das „fatale [ ] Dilemma“ der Pop Art zu vermeiden trachte:

[O]ppositionell zur tradierten Kunst und affirmativ zur Zivilisation, zwischen Kunst und Kommerz, wählt Pop Art den Schock, der die Versöhnung beherbergt, wählen F. Bacon, H. Bellmer, B. Conner, D. Higgins, H. E. Kalinowski, P. Manzoni, O. Mühl, G. Brus, H. Nitsch u.a. den Schock, der den Streit entläßt. [...] Denn wenn ich Terror vorfinde, kann ich nicht mit passiver Resistenz antworten, weil diese per Duldung die Affirmation des Terrors impliziert, sondern nur mit Terror repugnieren, der auf Beseitigung des Terrors zielt [...]. Auf Schock, der domestiziert und Unterdrückung erneuert, kann nur mit Schock ich erwidern, der Freiheit effektuiert.

57 Vgl. den Exkurs zum Arbeitskreis Literaturproduzenten.

58 Gemeinsam mit Valie Export hat Weibel 1970 das „Bildkompendium Wiener Aktionismus und Film“ herausgegeben.

59 Peter Weibel: *Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst*. In: P.W.: *Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Es says & I say*. Wien/München: Jugend & Volk 1973 (= *edition literaturproduzenten*), S. 35–50.

Die Parole Majakowskis, „der Schädel der Welt / muß heute / mit dem Schlagring gespalten werden“ ist keine von gestern, zumal heute und hier in Wien, der Hof- und Hochburg der Restauration.<sup>60</sup>

Nicht zuletzt der Malschule des Wiener phantastischen Realismus – „Embourgeoisement surrealistischer *trouvailles*“ – wirft Weibel vor, als „Vehikel gesteuerter Aggressionsbefriedigung [...] dieselbe gesellschaftliche Funktion“ zu erfüllen wie die populären Protestsongs von Bob Dylan und anderen, „die anzuhören keinen Familienvater beim Mittagessen stört“.<sup>61</sup> Der Wiener Aktionismus hingegen breche mit der Scheinhaftigkeit der Revolte, die „Materialaktionen intonieren eine Partitur des Bösen und der Destruktion [...], die verzweifelt versucht, die Brutalität des gesellschaftlichen Seins einzuholen und zu demonstrieren“.<sup>62</sup> Insbesondere Günter Brus wird ihm zu einem Paradigma der Radikalisierung der Kunst:

Nachdem menschliche Körper zu Pinseln geworden sind (Y. Klein), andere menschliche Körper die Bildfläche (Mühl), bleibt als letztmögliche Konsequenz, daß der Maler sein eigener Pinsel und seine eigene Bildfläche werde: er zersticht sich selbst oder bemalt sich zumindest selbst. [...] Totale Reduktion. Dies ist das echte „Endspiel“ bürgerlich-traditioneller Kunst, und vielleicht ein anderes noch dazu.<sup>63</sup>

Die „Reduktion“ der Kunst führt nicht zu ihrer ‚Reinigung‘, zu ihrem Rückbezug auf sich selbst;<sup>64</sup> im Herz der Brus’schen Aktion steht – zumindest in Weibels Verständnis – die Erfahrung der ‚Welt‘ im Modus der Repression:

Mein Leib ist es, durch den die Repression der Welt ich erfahre. Wie jedoch der unhumane Blick des Anderen zum Objekt mich transformiert und mich negiert, so kann auch ich mit inhumanem Blick den Anderen zum Objekt transformieren und ihn verneinen, und durch ihn die Welt. Terror repliziere ich mit Terror. [...] Sein [=Brus’] Körper wird Schauplatz dieser wechselseitigen Transformationen: Er ist derjenige, der verneint wird, und gleichzeitig der Andere, den er verneint. Als Verstümmelter und als Verstümmelnder decouviert er jeweils durch den (eigenen = fremden) Körper die Verstümmelung der Welt und die Verstümmelung, die ihm und dem Anderen durch die Welt angetan wird. [...] Das Zerstückeln, Verstümmeln, Beschmutzen des menschlichen Körpers erhellt dadurch die moralische Dimension und Absicht von Mühl und Brus: Triumph über Verdinglichung und Repression. [...] Die Gewalt,

60 Ebd., S. 41f.

61 Ebd., S. 42.

62 Ebd., S. 44.

63 Ebd., S. 45f.

64 Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 469.



die er sich antut, ist die Gewalt, die ihm angetan wird und der Welt, d.h. dem Anderen. Antagonistisch dem bekannten nazarenischen Akt [...], die Welt durch die eigene Opferung von ihrer Schuld befreien zu wollen, will Brus durch seine Opferung/Selbstbemalung/ Selbstverstümmelung die Schuld der Welt unerbittlich & verbittert denunzieren.<sup>65</sup>

Nach Weibels Interpretation ist der aktionistische Akt also sowohl Ausdruck der erfahrenen Gewalt als auch zugleich ein „Triumph“ über diese Erfahrung. Den „Schauplatz [...] wechselseitige[r] Transformationen“, so ließe sich die These auf Jelineks *Die Klavierspielerin* umlegen, verkörpert auch Erika: In der paradox scheinenden Doppelung von „Verstümmelter“ und „Verstümmelnde[ ]“ agiert sie in ihrem Alltag „auch als Täter in Bezug auf die Herstellung jener ‚Zwangsmatrix‘ [...], in der sie dann gefangen“ ist.<sup>66</sup> Sichtbar wird dies in ihrem sadistischen Umgang mit ihren Mitreisenden in der Tram (vgl. K 16–21), mit Musikschülern (vgl. K 168–171), mit Klemmer<sup>67</sup> und letztlich in der Wiederholung der erfahrenen Gewalt am eigenen Leib. Im Brief an Klemmer figuriert sie als Opfer der Folterungen und als ‚triumphierende‘ Regisseurin der Szenen zugleich. Dieser *double bind* ist bereits für den Aktionismus à la Brus konstitutiv und bedingt, dass er keine positive Utopie kennt, sondern nur die Idee einer *momentanen* ‚Befreiung‘ in der aktionistischen Demonstration. Als einen ‚unerbittlichen und verbitterten‘ Akt der Denunziation lässt sich vor allem Erikas letzte „Aktion“ verstehen: Ihre öffentliche Selbstverletzung bleibt konstitutiv vieldeutig, und gerade in dieser Überdeterminiertheit steckt ihr verstörendes Potential, wie es auch schon Brus’ „Gesten einer Revolte ohne Ziel und Hoffnung“<sup>68</sup> innewohnt: Sie setzt zum einen ihre heimlichen Selbstverletzungen fort, durch die sie die erfahrene mütterliche ‚Züchtigung‘ an sich selbst vollstreckt, insofern hat sie einen affirmativen Charakter; zugleich aber bekommt die öffentliche Zurschaustellung einen denunzierenden Charakter, indem sie die erfahrene seelische Verletzung ‚körperbildlich‘ sichtbar macht. Im Vergleich zu den unbemerkt bleibenden, in Einsamkeit vollzogenen Selbstverletzungen wird ihr Leid nun vor Publikum artikuliert.<sup>69</sup>

65 Weibel: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst, S. 46f.

66 Liebrand: Traditionsbezüge, S. 45.

67 „Sie tut ihm mit Absicht weh“ (K 181). Vgl. Jelineks Bemerkung, dass Erika bei Klemmer „den echten Sadismus hervor[holt], den er ja ursprünglich gar nicht hat, denn ursprünglich ist er ja ein ganz Hamloser [sic]“ (Bei, Wehowski: *Die Klavierspielerin*, S. 43).

68 Weibel: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst, S. 47.

69 Juliane Vogel: Cutting. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: Schluss mit dem Abendland. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Hg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2000 (= Profile, Bd. 5), S. 110–132, bezeichnet Erikas genitale Selbstverletzung (K 88–90) als „Szene [...], die als eine literarische Variation weiblichen Aktionismus zu lesen mehr als naheliegt“ (ebd., S. 128). – Dies gilt meines Erachtens noch nicht für das Geschehen selbst, da es unter

Freilich hat Erika nicht das Bewusstsein, eine ‚Kunstaktion‘ zu performieren, und entscheidet sich erst spontan, das Messer gegen sich selbst zu richten – aber auch Brus hatte vorher keine genaue Vorstellung, was während des Spaziergangs zu geschehen hatte, und das fehlende Bewusstsein vom ‚Kunst‘-Charakter von Erikas Aktion verbürgt das gleichsam ‚organische‘ Entstehen ihrer Aktionskunst aus der persönlichen Erfahrung heraus. Im Gegensatz zu der von den Eltern ohne Kunstverstand aufoktroierten musikalischen Kunstausbübung sind Erikas ‚Verkleidungen‘, ihr Brief und ihre Selbstverletzungen – schon die heimlichen, aber mehr noch die letzte öffentliche –, genuin ihre eigenen ‚Werke‘. Und sie sind mehr als spontane Ventile: Erikas ‚Auftritt‘ an sich ist gemäß der oben zitierten Ankündigung ein von langer Hand geplantes Vorhaben, und auch der Brief hat eine „jahrelange[]“ Latenzzeit: „Was hier [d.i. im Brief] steht, ist die Frucht von Erikas jahrelangen Überlegungen“ (K 228).

### Jelineks Wiener Aktionismus: Die Kunst, sich ins eigene Fleisch zu schneiden

Diese Analogisierung von Wiener Aktionismus und Erikas ‚Aktionen‘ als Selbstreflexion von Jelineks Schreiben könnte als forciert gelten, wenn nicht der Text einige Hinweise darauf gäbe, dass Erika – selbst wohl noch unbewusst – den Weg einer avantgardistischen Künstlerschaft beginnt und er dabei auf Jelineks Autorschaftsgenealogie zurückgreift. Wenn es beim Aufgehen der Sonne am Morgen nach der Vergewaltigung durch Klemmer heißt: „Rot wäscht es über die Fassaden“ (K 278), erinnert der Text diskret an das Werk, mit dem Jelinek dem Aktionismus am nächsten gekommen ist: die unrealisiert gebliebene, gemeinsam mit Wilhelm Zobl und Aramis konzipierte Aktion *Rotwäsche* von 1969.<sup>70</sup> Bereits im Brief gibt es eine Stelle, die sich als *Mise en abyme* lesen lässt, als Rekapitulation der literarischen Genealogie der Autorin:

---

Ausschluss von Publikum stattfindet, aber für seine literarische Darstellung: Diese transponiert die Szene vor die Augen der Leser\*innen.

70 Typoskript abgedruckt in: Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Hg. v. Pia Janke. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002, S. 12–13. Vgl. dort, S. 12, auch den erläuternden Kommentar Jelineks von 1991: „Wäschestücke sollten in roter Farbe statt mit Waschmittel gewaschen werden, dazu Musik und Text aus unserer vielseitigen Werkstatt. Das Publikum würde dazu eingeschlossen werden und von uns zu allem, auch zu Gefängnis Entschlossenen mit Buttersäure traktiert. Wir selber hätten selbstverständlich Gasmasken getragen.“ Interessanterweise spricht Jelinek von mehreren [!] „ausgeklügelt gemeine[n] Aktionsstücke[n], die sich von denen der Wiener Aktionisten darin unterschieden, daß sie einen sehr präzisen politischen Zweck erfüllen sollten“, nämlich: „die Menschen mit unserer Kunst [zu] terrorisieren [...], um sie aus ihrer Lethargie zu reißen“. Ebd.

Ihm wird soeben vorgeschlagen, daß er für Erika eine Art Schürze aus festem schwarzem Plastik oder Nylon besorgen und Löcher hineinschneiden soll, durch die Man Blicke Auf Geschlechtsorgane Wirft. Klemmer fragt, woher eine solche Schürze hernehmen, wenn nicht stehlen oder basteln. Nur Guckkastenausschnitte bietet sie dem Mann also, das ist ihrer Weisheit letzter Schluß, höhnt der Mann. Hat sie auch dies vom Fernsehen entliehen, daß man nie das Ganze zieht, immer nur kleine Ausschnitte, jeder für sich aber eine ganz Welt? Den jeweiligen Ausschnitt liefert der Regisseur, den Rest liefert der Eigene Kopf. Erika haßt Menschen, die nicht denkend fernsehen. [...] Der Apparat liefert Vorgegebenes, der Kopf fertigt die äußeren Hülsen dazu. Er ändert beliebig Lebensumstände und spinnst Handlungen weiter oder anders. Er zerreißt Liebende und fügt zusammen, was der Serienschreiber getrennt wissen wollte. Der Kopf biegt um, wie er es haben will (K 223f.).

Die „Schürze aus festem schwarzem Plastik“ ist eine Anspielung auf Jelineks Debutroman *wir sind lockvögel baby!*, der in einem schwarzen Plastikschtumschlag erschienen war; die Großschreibung des letzten Kolons im ersten Satz erweckt die Assoziation eines literarischen Titels. Das Hineinschneiden von Löchern lässt sich auf das *lockvögel*-Spiel mit dem Ausschneiden und Wechseln vorgestanzter Titelkärtchen beziehen, der Roman erlaubt an mehreren Stellen in der Tat ‚den Blick auf Geschlechtsorgane‘, so etwa in der bereits zitierten<sup>71</sup> obszönen Szene im 61. Kapitel der *lockvögel*. Deren Gewalttätigkeit manifestiert sich selbst als „schneide[n]“; allerdings weniger harmlos von Papier bzw. Plastik, sondern des Körpers der „ju hu wonder maid raya“ (vgl. LV 213). Der im Kontext als Digression aufzufassende, mit „Hat sie auch dies vom Fernsehen entliehen“ beginnende Einschub ist eine Reflexion, die hier unvermittelt auf das Fernsehen zu sprechen kommt. Erika und ihre Mutter sind zwar Fernsehende,<sup>72</sup> doch überraschen die Ausführungen zu der Aktivität des „Eigene[n] Kopf[es]“ (224) – wieder markiert durch Großschreibung –, der mit den „Ausschnitte[n]“ (K 223) des Fernsehens verfährt wie mit gestalterischem Rohmaterial. Die letzten drei Sätze der zitierten Passage beschreiben recht präzise das Verfahren, das Jelineks zweitem Roman *Michael* zugrunde liegt, in welchem ja Figuren und Handlungsstränge aus Vorabendserien in Adaption des Cut-up-Verfahrens neu montiert und ‚umgebogen‘ werden. Erikas Briefphantasien werden demnach lesbar als Allegorisierung von Jelineks eigenen schriftstellerischen Anfängen. Wendelin Schmidt-Denglers stilsensible Lektüre unterstellt Jelineks Roman eine grundsätzliche Tendenz zur Allegorie, einen „Blick [...], der alles in allegorisches Zitat verwandelt“.<sup>73</sup> Auch die letzte Szene, Erikas Selbstverletzung,

71 Vgl. Kap. 1.

72 Vgl. bereits die Bemerkung in K 7.

73 Wendelin Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*. Bd. 1: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg/Wien: Residenz 1995, S. 459.

lässt sich in diesem Sinne als Allegorie des Romanprojekts *Die Klavierspielerin* lesen: Erikas Mut, sich dem öffentlichen Blick auszusetzen, entspricht Elfriede Jelineks Mut, sich mit dem Roman gleichsam selbst unters Messer zu legen, sich zum Sezierobjekt ihrer Literatur zu machen. Sigrid Löffler hat dies schon 1983 in ihrer Besprechung des Romans hervorgehoben: „*Die Klavierspielerin* ist ein atemberaubend radikaler Text, der [...] seine Autorin [...] schonungslos preisgibt“.<sup>74</sup> Die ungeschützte Selbstpreisgabe wird radikalisiert durch eine Erzählstimme, die Erika nicht empathisch, sondern mit denunzierender Distanz als eine pathologische Versehrte zeichnet und gänzlich auf Idealisierung verzichtet.<sup>75</sup> Die Erzählstimme unterwirft Erika genau demselben Blick, den diese auf ihre Umwelt hat und der auch auf Kafka zurückgeführt werden kann; „der Modus unbeteiligter Beobachtung am ‚falschen‘ Ort, nämlich da, wo Empathie erwartet werden könnte – gehört integral zum narrativen Gestus Kafkascher Prosa“.<sup>76</sup> Während die Selbsterfahrungsliteratur – zumal die von weiblicher Seite – eine prononciert subjektive Perspektive wählt und Erzählstimme und Protagonist(in) in der ersten Person zusammenfallen lässt, wird uns Erika in Jelineks Roman in der dritten Person präsentiert und durchgehend einem kalten Blick ausgesetzt, der sie messerscharf sezziert und kein gutes Haar an ihr lässt. Das paratextuell generierte Wissen, dass es sich bei Erika Kohut um eine literarische Fiktionalisierung von Elfriede Jelinek selbst handelt, die Autorin also gerade bei diesem Roman „entsetzlich involviert“<sup>77</sup> ist, eröffnet dem Leser den Blick auf die spezifische Leistung Jelineks: dass es nämlich im Fall der Selbstdarstellung „besonders schwer ist, wenn man von sich selbst absehen soll. Man kann so leicht andere distanziert beschreiben, aber zu sich selbst den Abstand zu kriegen, daß man sich selbst ironisiert, das ist eben sehr schwierig.“<sup>78</sup> Auch in dieser Hinsicht kann man den Schluss des Romans als *Mise en abyme* des ästhetischen Verfahrens sehen: Erika macht sich nicht nur romanintern lächerlich, sie wird auch von der Erzählstimme lächerlich gemacht: Die Autorin richtet das Messer ihrer scharfen Sprache gegen sich selbst. Eine ‚biographische Lesart‘ in diesem Sinne wirkt nicht reduktionistisch, sondern verleiht dem Buch erst seine spezifische Sprengkraft: Die Gewalt, die sich Jelinek hier selbst antut, indem sie sich so unbarmherzig und „in einer Art extremer Erbärmlichkeit“<sup>79</sup> darstellt, und ihre

74 Sigrid Löffler: Ohnmacht – ein Aphrodisiakum? In: Profil, 28.2.1983, S. 72–73, hier S. 73.

75 Dies etwa im Gegensatz zu Robert Musils leicht idealisierender Selbstobjektivierung in der Figur des Ulrich im *Mann ohne Eigenschaften*. Vgl. Norbert Christian Wolf: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozialanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln u.a.: Böhlau 2011 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 20), S. 1159f.

76 Menninghaus: Ekel, S. 440; vgl. auch ebd. S. 448.

77 Bei, Wehowski: *Die Klavierspielerin*, S. 5.

78 Ebd.

79 Ebd., S. 43.

schockierenden Geständnisse<sup>80</sup> gehören damit zum ästhetischen Einsatz des Textes und intensivieren dessen Negativität, aber auch seine ‚wahre‘ Intensität.

Mit *Die Klavierspielerin* konzipiert Jelinek die avantgardistische Radikalität ihres Schreiben als *literarischen* Wiener Aktionismus; wie dieser versteht sich auch ihre Literatur als künstlerische Reaktion auf den „gesellschaftlich sanktionierten“ Sadismus,<sup>81</sup> den die Kunst nicht ‚erfindet‘, sondern in ihrem Medium allererst öffentlich inszeniert und damit sichtbar macht. Auch die begrenzte Reichweite der Kunst in Hinblick auf ihre wirklichkeitsverändernde Kraft ist am Ende des Romans Thema: „Die Welt steht, unverwundet, nicht still“ (K 283). Damit einher geht die Notwendigkeit einer Neudefinition der Rolle des Künstlers, wie sie sich in den Aktionen von Brus und analog in Jelineks Literatur niederschlägt: Denn auch der Künstler, die Autorin, ist als Teil der Gesellschaft von der strukturellen Gewalt betroffen und nicht mehr in einem Schutzraum des ‚Außen‘ oder des Elfenbeinturms. Insofern wäre von hier aus auch das Pathos Bourdieus zu relativieren, der der Überzeugung ist, dass die Literatur „alle Determinierungen, alle grundlegenden Zwänge und Beschränkungen des gesellschaftlichen Daseins außer Kraft“<sup>82</sup> setzt. Die Überzeugung von der relativen Heteronomie der Künstler\*innen bedingt, dass sie sich auf eine neue Art und Weise in ihre Kunst investieren, denn (nur) eine ehrliche Bloßstellung ihrer eigenen Involviertheit beglaubigt die These von der Unentrinnbarkeit der gesellschaftlichen Gewaltsanktionierung.

### Einsatz der biographischen Autorperson

Damit wird Erikas Messerstich lesbar als Metapher für das ästhetische Verfahren des Romans, genauer für die Art und Weise, mit der sich die Autorin hier als Figur selbst ins Spiel bringt – oder besser aufs Spiel setzt. Jelineks schockierende autobiographische Geständnisse in den Interviews sind daher konstitutiv für die Radikalität des Romans. Wie im Wiener Aktionismus bei Günter Brus das künstlerische *Als-ob* durch das Reale ersetzt wird, indem die Verletzung ‚echt‘ und nicht fingiert ist,<sup>83</sup> kennzeichnet die paratextuelle Flankierung in Form von Interviews die dargestellten Verletzungen eben nicht nur als fiktional, sie finden nicht (nur) im Modus des *Als-ob* statt, sondern sind als *wirklich* behauptet und transgredieren damit den symbolischen Raum der Kunst in die außerfiktionale Realität, die

80 Deren Wahrheitsgemäßheit kann natürlich nicht überprüft werden; worauf es allein ankommt, ist die Behauptung von ihrem Wirklichkeitscharakter.

81 Bei, Wehowski: *Die Klavierspielerin*, S. 44.

82 Bourdieu: *Die Regeln der Kunst*, S. 58.

83 Dies im Unterschied zu Schwarzkogler, dessen Selbstverletzungen nur fingiert waren.

persönliche Lebenserfahrung. Beispielhaft ist dafür das Interview mit André Müller aus dem Jahre 1990:

*In Ihrem Roman „Die Klavierspielerin“ bezeichnen Sie die Heldin als „formlosen Kadaver“, „schlaffen Gewebesack“, „krankhaft verkrümmtes, am Idealen hängendes Witzwesen, veridiotet und verschwärmt, nur geistig lebend ...“*

JELINEK: Ja, so ist das.

*Sind das Sie?*

JELINEK: Ja, das bin ich in meinem Selbsthaß, der sehr stark ausgeprägt ist.

*Das grausamste Bild, das Sie erfunden haben, um diesen Haß zu beschreiben, ist eine Selbstverletzung.*

JELINEK: Das habe ich nicht erfunden.

*Die Frau im Buch zerschneidet sich mit einer Rasierklinge die Scheide.*

JELINEK: Das habe ich wirklich getan.

*Schon der Gedanke bereitet Schmerzen.*

JELINEK: Es gibt eine schmerzliche Wahrheit.<sup>84</sup>

Indem Elfriede Jelinek die Realität der Selbstverletzung als eigene Erfahrung durch den biographischen Paratext ‚beglaubigt‘, importiert sie ihrem Text eine nichtfiktionale ‚Wahrheit‘. Der persönliche Exhibitionismus ist für ein Verständnis der ästhetischen Radikalität des Romans daher genauso notwendig wie das Wissen um die ‚Echtheit‘ der Selbstverletzung in den Aktionen von Günter Brus. Die avantgardistische Transgression von Kunst und Leben schafft den fiktionalen Schutzraum ab, wie er noch Erikas Brief charakterisiert, wünscht sie sich doch dort, wie wiederholt betont wird, dass Klemmer eine Realisierung der Gewaltphantasien aus Liebe unterlässt.<sup>85</sup>

84 André Müller: Ich lebe nicht. André Müller spricht mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: Die Zeit 26 (1990); vgl. bereits Bei, Wehowski: Die Klavierspielerin, S. 40: „mit der Rasierklinge hinein. Das hab ich auch gemacht“.

85 K 214: „Erika [...] fleht innerlich dabei, daß er sich über den Inhalt des Briefs, kennt er ihn erst, hinwegsetzen möge bitte.“ Und ein Absatz weiter: „wobei sie inbrünstig hofft, daß ihr erspart bleibe, was sie in dem Brief verlangt“. So sehr die Schrift den Wunsch artikuliert, dass Klemmer zum sadistischen Vergewaltiger wird, hat sie für Erika einen fiktionalen Charakter, der sich nicht in eine wirkliche Realitätshandlung übersetzen soll, sondern ein reales Handeln unterbricht und aufschiebt: „Erika befiehlt, lies den Brief. Klemmer legt Erika widerwillig aus der schon geöffneten Hand und reißt an dem Umschlag“ (K 216). „Er schmiegt sich an die Frau, die aber nicht seine Mutter ist und dies auch zeigt, indem sie den Mann nicht an Sohnes Statt in die Arme schließt. Sie hält die Arme seitlich klar und ruhig. Der junge Mann verlangt eine zärtliche Regung und regt sich seinerseits zärtlich an ihr. [...] Lesen ist kein Ersatz, flucht der Mann unflätig. Die Frau bietet weiterhin den Brief an“ (K 225f.). Vgl. auch das Interview Bei, Wehowski: Die Klavierspielerin, S. 44, in welchem Jelinek den Brief als „Schutz, also letzten Schutz sozusagen“ bezeichnet: „Die Magie des Geschriebenen“.

## Literarischer „Formwillen“ vs. ‚naive‘ Authentizität: *Die Klavierspielerin* und die ‚Frauenliteratur‘

Mit dieser ‚entfiktionalisierenden‘ ästhetischen Konzeption kommt der Roman der autobiographischen Literatur sehr nah, welche Mitte der 1970er Jahre eine Blüte erlebt – nicht zuletzt, aber nicht nur, in der Neuen Frauenliteratur. Das Ende von Jelineks *Klavierspielerin* scheint besonders auf Verena Stefans *Häutungen*, im Untertitel als „autobiographische Aufzeichnungen“ klassifiziert, Bezug zu nehmen. Gegenüber dem sonst in der ersten Person Singular gehaltenen Text sind die letzten fünf Seiten der *Häutungen* in der dritten Person verfasst und beginnen unter dem Titel „Kürbisfrau“ eine Fiktionalisierung der zuvor geschilderten subjektiven Erfahrung. Die Figur Cloe hat sich ein positives Körpergefühl ‚erarbeitet‘: „seit sie die brüste zu lieben begonnen hatte, kam leben in sie; so auch schmerz.“<sup>86</sup> Beim Blick in den Badspiegel „musste sie unwillkürlich lächeln. Im spiegel neigten sich zwei zartbraune weiche kürbisse dem waschbecken zu“.<sup>87</sup> Diese neue, autonom erfahrene Selbstbeziehung hebt sich von der alten, überwundenen, als heteronom erkannten ab<sup>88</sup> und wird zum neuen Lebensmotto: „Dies ist das jahr der kürbisfrau!“<sup>89</sup> Der Text endet mit folgendem Ausblick:

Cloe trägt flicken ihrer alten häute an sich herum. Sie ist bunt gescheckt und geht kichernd durch die strassen. im wechsel von licht und schatten schillern hier und da die hautverschiedenheiten auf. die sanfte kompromissbereite haus, die sei-doch-nicht-so-mimosenhaft-haut, die ich-strahle-ruhe-aus-haut, die sinnliche neugierige haut, die alles-erkennen-wollen-haut.

Wer kann bunte haut lesen?

Cloe bewegt die lippen. der mensch meines lebens bin ich. die leute drehen sich nach ihr um. dass heutzutage schon junge frauen selbstgespräche führen!<sup>90</sup>

Cloes „bunte haut“, die selbstsicher präsentiert wird, steht für ein neues Selbstbewusstsein, das Aufsehen erregt („die leute drehen sich nach ihr um“). Der lachende Auftritt auf offener Straße wird zum Signum der Emanzipation von gesellschaftlichen Erwartungen und der erfolgreichen Selbstfindung eines authentischen Subjekts. Die Parallelszene am Ende der *Klavierspielerin* zeigt die Differenzen zwischen den beiden ästhetischen Konzeptionen: Zwar präsentiert auch Erika sich

86 Verena Stefan: *Häutungen*. München: Verlag Frauenoffensive <sup>20</sup>1984 [<sup>1</sup>1975], S. 119.

87 Ebd.

88 „nicht mehr d[ie] möchte-gern-schmal-sein-frau, [die] hätte-ich-doch-flache-brüste-frau“. Ebd., S. 123.

89 Ebd.

90 Ebd., S. 124.

selbstbewusst „[l]achend“ (K 280) und bewegt einige Passanten dazu, sich nach ihr umzuwenden; im Gegensatz zu Cloes ‚jungem‘ ‚Kichern‘ allerdings ist ihr Lachen ein bitteres, ‚altes‘ ‚Höhnen‘.<sup>91</sup> Erikas Stich in die Schulter demonstriert vollends ihr Verhaftetbleiben in alten Gewohnheiten. Die Emanzipation scheitert, allein die Demonstration ihrer Unmöglichkeit gelingt ihr.<sup>92</sup>

Nun lässt sich mit gutem Recht argumentieren, dass der Sprung in die Fiktionalität, wie ihn das Ende von Stefans Text entwirft, ja auch von Jelineks Roman erreicht wird; nicht auf der Ebene des *récit*, aber auf der performativen Ebene. Jelinek hat ihren Roman als „Befreiungsschlag“<sup>93</sup> qualifiziert: Das Scheitern Erika Kohuts macht sie literarisch produktiv. Doch auch hier zeigt sich eine Kontinuität, die den Hauptunterschied markiert zu anderen zeitgenössischen Texten autobiographischer Selbstvergewisserung: Denn wo diese versuchen, die authentischen Wurzeln einer Individualität nicht zuletzt mithilfe einer Sprache freizulegen, die sich möglichst frei macht von den diagnostizierten gesellschaftlichen Überformungen,<sup>94</sup> korrespondiert Erikas „Zwang, sich zu verpacken“,<sup>95</sup> bei Jelinek auf der stilistischen Ebene mit einem „starken Formwillen“:<sup>96</sup>

Es ist kein direktes Herauskotzen. Das unterscheidet mich ja, weil ich eine sehr gearbeitete literarische oder eine sehr gearbeitete ästhetische Folie oder ein Raster drüberhalte. Und das war aber auch die Schwierigkeit. Es wäre sofort entsetzlich peinlich geworden. Auf diese Weise hätte ich vielleicht einen Bestseller geschrieben. Auf diese Weise ein Geständnisbuch geschrieben.<sup>97</sup>

91 Vgl. K 280.

92 Schon Arteel: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 22, betont, dass eine „Konfrontation der Werke von Jelinek mit der Theorie und Praxis des literarischen Feminismus auf eine ambivalente Haltung“ trifft, „die darin besteht, daß sie zwar subversiv, anarchisch und dissident wirken möchte, aber an ein emanzipatorisches Ziel dieser Subversivität kaum glaubt. Die Dekonstruktion ist das Endstadium; Lösungen, Alternativen, sogar Hoffnung werden nicht geboten.“

93 Paul Jandl, Barbara Villiger Heilig: Auch Kafka hat wahnsinnig gelacht. Ein Gespräch mit der Buchnerpreisträgerin Elfriede Jelinek. In: Neue Zürcher Zeitung, 17./18.10.1998, S. 49: „Die Klavierspielerin ist ein Befreiungsschlag. Ich glaube, dass jeder Autor ein solches Buch schreibt.“

94 Vgl. den kritischen Aufsatz von Jutta Kolkenbrock-Netz und Marianne Schuller, welche 1982 das „von Frauen häufig empathisch zum Ausdruck gebrachte Verlangen nach unverstellter Artikulation ihrer authentischen Erfahrungen“ kritisieren und ihnen ästhetische Unreflektiertheit vorwerfen. Jutta Kolkenbrock-Netz, Marianne Schuller: Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis. In: Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts. Hg. v. Irmela von der Lühe. Berlin: Argument Verlag 1982 (= Literatur im historischen Prozess, N.F., Bd. 5), S. 154–174, hier S. 154.

95 Bei, Wehowski: Die Klavierspielerin, S. 40.

96 Ebd., S. 6.

97 Ebd.



Während Stefans Protagonistin ihre authentischen Häute präsentiert, ist es bei Erika künstliche „Unnatur“ (K 205). Die Arrangements ihrer Outfits folgen einer hochelaborierten *Kombinatorik*: „Zehn Schichten übereinander“, „[u]nd alle passen sie womöglich zusammen!“ (K 205). Erikas artifizierender, unkonventioneller Stil zeigt sich in der Abweichung vom Geschmack der Mutter: „Die Mutter spottet über eine geschmackvolle Zusammenstellung“ (K 205). Schon hier wird der metaphorische Charakter dieser Textilien transparent, deren literarische Stofflichkeit in der Beschreibung der Cowboyhutspezifik der Buchwelt entliehen ist: „mit einem Band und einem kleinen Schubser aus dem gleichnamigen [!] Stoff“ (K 205). Auch die Autorin der *Klavierspielerin* arbeitet mit vielen unterschiedlichen Stoffen, die in mehreren Schichten übereinandergelegt werden: so etwa „Plattenhüllenparaphrasen“ und „viele Montagen [...] aus diesen einleitenden Worten zu den 11.00h vormittags Philharmonischen Konzerten im Rundfunk“, „eine Mittelstandssprache, die die Kultur vorm Zugriff des Proletariats schützen und gar niemand auf die Idee bringen soll, das gar für sich zu beanspruchen“<sup>98</sup> – aber auch Kafka-Zitate. Lässt sich dies zum einen als auch formales Statement verstehen, das die inhaltliche Absage an die Möglichkeit von Emanzipation stützt und von der erzählten Welt auf die performative Ebene der Komposition verlängert, zeigt es zum anderen die gänzlich entgegengesetzte Auffassung von Literatur: Die feministischen autobiographischen Projekte der 1970er Jahre versuchen, die Einzigartigkeit der Person durch eine Sprache freizulegen, die – reflektiert oder naiv – die gesellschaftlichen Bedingtheiten hinter sich zu lassen trachtet und radikal subjektiv-authentisch zu sein sucht. Verena Stefans *Häutungen* beginnen mit einer Sprachkritik: „Beim schreiben dieses buches [...] bin ich wort um wort und begriff um begriff an der vorhandenen sprache angeeckt“<sup>99</sup> und konstatieren: „Die sprache versagt, sobald ich über neue erfahrungen berichten will.“<sup>100</sup> Stefan versucht durch Poetisierung ab ovo zu gelangen, die titelgebenden Häutungen sind Erikas vestimentären Inszenierungen diametral entgegengesetzt, Natürlichkeit steht gegen Künstlichkeit. Bei Jelinek werden Erikas textile Schichten auf der Textebene zu einer „unerhört vielschichtige[n] Sprache“,<sup>101</sup> die zwar einen wiedererkennbaren Ton, aber keine authentische Stimme mehr hat. Alles ist „Konstruktion“<sup>102</sup> und „Unnatur“ (K 205). Doch bleibt für diese Künstlichkeit die negative Erfahrung sozialer Realität konstitutiv. Wie Erikas unkonventioneller Kleidungsstil und mehr noch ihr Messerakt als Widerstand und zugleich als Demonstration sozialen Zwangs lesbar wird, ist auch Jelineks Schreiben aus einem solchen *double bind* gezeugt.

98 Ebd.

99 Stefan: *Häutungen*, S. 3.

100 Ebd.

101 Schmidt-Dengler: *Bruchlinien*, S. 458.

102 Ebd., S. 459.

Daraus gewinnt es – in Analogie zum Wiener Aktionismus und Kafkas „Poetik des Messerstichs“<sup>103</sup> – seine künstlerische Energie; nicht zufällig erscheint im Jahr darauf der poetologische Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*,<sup>104</sup> der an Kafkas Bild vom Buch als „Axt“ anschließt.<sup>105</sup>

---

103 Menninghaus: Ekel, S. 435.

104 Elfriede Jelinek: *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: TheaterZeitSchrift 7 (1984), S. 14–16. Dieses Bild wurde immer wieder aufgenommen, vgl. Karin Kathrein: *Mit Feder und Axt*. Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch. In: Die Presse, 3./4.3. 1984; Klaus Nüchtern: *Kinder, die Frau mit der Axt ist da!* In: Falter 41, 11.10.2016.

105 „Ich glaube, man sollte überhaupt nur solche Bücher lesen, die einen beißen und stechen. [...] Wir brauchen die Bücher, die auf uns wirken [...] wie ein Selbstmord, ein Buch muß die Axt sein für das gefrorene Meer in uns“. Franz Kafka: *Brief an Oskar Pollak*, 27. Januar 1904. In: *Briefe 1902–1924*. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1966 (= F.K.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Max Brod), S. 27f.



## 6. LUST ALS EXTREMSATIRE

### Satire als „Kampfform“

Satirische Schreibweisen spielen in Jelineks Werk durchgehend eine große Rolle, was sich aus ihrem kritischen Realismus ableiten lässt:<sup>1</sup>

Ich arbeite immer mit Satire, also mit einer Beugung der Wirklichkeit. [...] Nicht die Wirklichkeit, wie es ist, weil man ja auch laut Brecht da immer nur so ein flaches Abziehbild der Wirklichkeit kriegt, sondern eine übertriebene, eine gebeugte Wirklichkeit. Sie also schärfer zu beleuchten und dadurch wirklicher zu machen.<sup>2</sup>

Selbst Georg Lukács konzidiert der Satire, was er sonst gerade nicht schätzt: einen Realismus, der *formal* gänzlich unrealistisch verfährt, indem er komplett „von der photographischen Richtigkeit der Details“ absieht und stattdessen „in die Richtung des Phantastischen, des Grotesken, ja zuweilen des Gespenstischen hin“<sup>3</sup> gestaltet. Der Satire geht es dieser Konzeption zufolge nicht um die Darstellung äußerer Wirklichkeit, sondern um ihr ‚unsichtbares‘, in der Tiefe liegendes „Wesen“, das sie „zur unmittelbaren, sinnlich wahrnehmbaren Oberfläche“<sup>4</sup> bringt: Die „Entlarvung einer nichtigen Erscheinungsform durch das plötzliche In-Erscheinung-Treten ihres Wesens mit einem Schlag, *unmittelbar*, ohne Reflexion, ohne Einschalten von Zwischengliedern“ ist bei Lukács Grundcharakteristikum der Satire.<sup>5</sup> Der *Realismus* der Satire, ihr „spezifische[r] Wirklichkeitseindruck[ ]“<sup>6</sup> ist ein völlig anderer, als man ihn gemeinhin mit einem literarischen Realismus verbindet:

- 
- 1 Vgl. Kap. 2. Grundsätzlich hierzu: Konstanze Fliedl: „Echt sind nur wir!“ Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler. Graz: Droschl (= Dossier, Bd. 2), S. 57–77, und Rosmarie Zeller: Sprachspielerei, Kalauer, Klischees, Intertextualität als Mittel der Satire. Elfriede Jelineks Romane. In: Österreich (1945–2000). Das Land der Satire. Hg. v. Jeanne Benay u. Gerald Stieg. Bern/Wien u.a.: Lang, S. 183–206.
  - 2 münchener literaturarbeitskreis: „gespräch mit elfriede jelinek“. In: mamas pfirsiche – frauen und literatur 9/10 (1978) S. 171–181, hier S. 179.
  - 3 Georg Lukács: Zur Frage der Satire. In: G.L.: Werke. Bd. 4: Probleme des Realismus 1: Essays über Realismus. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971, S. 83–107, hier S. 91.
  - 4 Ebd. S. 92.
  - 5 Ebd.
  - 6 Ebd., S. 95.

Die Wirklichkeitswirkung der Satire ist [...] von der photographischen Richtigkeit der Details so offenkundig unabhängig, daß hier mit derartigen Surrogaten nicht gearbeitet werden kann. [...] Da Satire Zufall, Möglichkeit und Notwendigkeit, Erscheinung und Wesen *anders* verknüpft, als die Wirklichkeit selbst, da sie die *realen* Vermittlungen ausschaltet, schafft sie ein Weltbild, dessen Evidenz formal von der sinnlichen Durchschlagskraft des gestalteten Kontrastes, inhaltlich von der *Richtigkeit* der Verknüpfungen der Kategorien abhängt, d.h. davon, ob jener gestaltete Zufall wirklich richtig, dem Wesen nach richtig (also: inhaltlich richtig) den satirisch geschilderten Gesellschaftszustand abbildet. Es entsteht also ein Wirklichkeitseindruck, der Eindruck der Abbildung der Wirklichkeit; was ihn jedoch auslöst, ist seiner Struktur nach von der abgebildeten Wirklichkeit qualitativ verschieden.<sup>7</sup>

Die Satire erschafft also einen ‚Realitätseffekt‘ anderer Art als der von Roland Barthes konzeptualisierte.<sup>8</sup> Lukács formuliert nur scheinbar paradox, gerade die „Entfernung von der Wirklichkeit“ sei Garant für „eine richtige Reproduktion des *Wesens* der Wirklichkeit“: „[D]ieses ständige Hin- und Herpendeln zwischen Wirklichem und ‚Unwirklichem‘ schafft den Eindruck des Grotesken, des Phantastischen. Freilich *nur* dann, wenn jenes ‚Unwirkliche‘ inhaltlich gerade das Wesen der Wirklichkeit ausdrückt.“<sup>9</sup> Brecht, der in der Expressionismusdebatte der 1930er Jahre gegen Lukács argumentiert, wäre im Fall der Satire wohl ganz auf dessen Seite, entgeht die Satire doch auch in Lukács’ Sichtweise einem planen Abbildrealismus. Brechts „Funktionale“ und Lukács’ Rede von den verborgenen, „wirklich treibenden Kräften von Gesellschaft und Geschichte“<sup>10</sup> haben eine strukturell analoge Position.<sup>11</sup> Weitab von konventionellen Vorstellungen realistischen Schreibens öffnet die Satire als Darstellungsart die ästhetische Lizenz für einen ‚avantgardistischen Realismus‘, der Formalismus im Sinne ästhetischer Freiheit und Realismus im Sinne Lukács’ vereinigt. Der antirealistisch-realistische Zwitter ‚Satire‘ kann daher als „*Kampfform*“<sup>12</sup> verstanden werden, nicht nur im Lukács’schen Sinne einer

7 Ebd.

8 Vgl. Roland Barthes: Der Wirklichkeitseffekt. In: R.B.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (= edition suhrkamp, Bd. 1695), S. 164–172. Bei Barthes ist mit dem Wirklichkeitseffekt die Funktion kontingenter Details der Erzählung bezeichnet. Da sie keine erzähllogische Motivierung besitzen, spiegelt sich in ihnen die Struktur unserer Wirklichkeitserfahrung, die mit solchen insignifikanten, kontingenten Realitätspartikeln einhergeht.

9 Lukács: Zur Frage der Satire, S. 96.

10 Ebd., S. 89.

11 Vgl. auch die These von Steve Giles, „that Brecht, Lukács and Adorno are rather closer theoretically than is often assumed, not least as all three accept that classic realism is in crisis“. Steve Giles: Realism after Modernism: Representation and Modernity in Brecht, Lukács and Adorno. In: Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School. Hg. v. Jerome Carroll, S. G. u. Maike Oergel. Oxford/Bern u.a.: Lang 2008, S. 275–296.

12 Lukács: Zur Frage der Satire, S. 87.

Kritik des Gesellschaftssystems, sondern zugleich auch gegen das ästhetische Dogma einer vermeintlichen Unvereinbarkeit von Realismus und Sprachartistik.

Jelineks *Lust* kann vor diesem Hintergrund als Versuch angesehen werden, wie weit sich die sprachexperimentelle Dimension ausreizen lässt, bevor die satirespezifische Erkenntnisleistung verlorengeht. Wenn Jelinek in einem Interview zu *Lust* äußert, „dass dieses Buch ja mit Realität überhaupt nichts zu tun hat und die Figuren auch keine realen Figuren sind“,<sup>13</sup> kann das nicht dahingehend verstanden werden, dass sie den satirischen Anspruch der Anagnorisis der Wirklichkeit im Brecht'schen und Lukács'schen Sinn aufgibt; ausgedrückt ist damit vielmehr die Absage an eine mimetische Darstellung in konventionell ‚realistischem‘ Stil.<sup>14</sup> Tatsächlich scheint die Autorin die Grundkonstellation ihrer Geschichte der Literatur entnommen zu haben, nämlich Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* von 1976:<sup>15</sup> Dort lebt die 30-jährige Marianne zu Beginn als Hausfrau mit ihrem Mann Bruno, „dem Verkaufsleiter der lokalen Filiale einer in ganz Europa bekannten Porzellanfirma“, und ihrem achtjährigen Sohn Stefan in einer „Bungalowsiedlung am südlichen Abhang eines Mittelgebirges“.<sup>16</sup> Gerti in *Lust* ist ebenfalls Hausfrau, ihr Ehemann Hermann ist Leiter einer Papierfabrikfiliale<sup>17</sup> in einer österreichischen Gebirgsgegend mit Skitourismus in der Nähe einer „Kreisstadt“,<sup>18</sup> auch sie haben einen Sohn, dessen Name und genaues Alter unklar bleibt, der aber in etwa gleich alt wie Stefan sein muss. Der gehobene soziale Status der Frauen zeigt sich bei beiden im Tragen von Pelzmänteln.<sup>19</sup> Auffallend ist die Parallele in

13 Brigitte Hofer: Gespräche [sic] mit Elfriede Jelinek über ihr neues Buch „Lust – Frust an Lust“. Ö1 Mittagsjournal, 5.4.1989. <https://www.mediathek.at/unterrichtsmaterialien/suche/detail/atom/1B358DAB-0D1-0032C-0000CF0-1B3464C7/pool/BWEB/> (15.2.2018).

14 Obwohl Hans H. Hiebel den satirischen Charakter des Textes erkennt, unternimmt er die kuriose Widerlegung Jelineks mithilfe der Statistik. Hans S. Hiebel: Elfriede Jelineks satirisches Prosagedicht *Lust*. In: Sprachkunst 23 (1992), S. 291–308, insb. S. 306–307, hier S. 307: „Liegt der Wahrheitsgehalt von *Lust* in Hinblick auf die Darstellung ‚des Mannes‘ also bei vielleicht 0,001 Prozent, so liegt er im Hinblick auf die Frau nicht viel höher.“

15 Bereits Jelineks Vorgängerpublikation *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* satirisiert Handkes Naturmystik. Vgl. hierzu Christa Gürtler: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 120–134, hier S. 125. Im Anschluss daran auch Marlies Janz: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995, S. 100 u.104.

16 Peter Handke: *Die linkshändige Frau*. In: P.H.: Peter Handke Bibliothek, Bd. 2: 1. Abteilung. Prosa 2. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 325–402, hier S. 327.

17 Vgl. Elfriede Jelinek: *Lust*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1994, S.7f.; 81: [A]uch der Herr Direktor ist in der Höheren Hand [...]. Unüberschaubar ist die Politik der Eigner, die keiner kennt.“ – Im Folgenden zitiere ich aus dieser Ausgabe unter Angabe der Sigle L und Seitenzahl im laufenden Text.

18 L 164.

19 Marianne trägt einen Mantel aus „Pelz“ (Handke: *Die linkshändige Frau*, S. 330), Gerti einen „Mantel aus Nerz“ (L 187).

der sprachlichen Präsentation: Bei Handke wie bei Jelinek werden die Figuren – mit Ausnahme Brunos – nur nach ihren generischen Rollen benannt: „[d]ie Frau“,<sup>20</sup> „[d]er Mann“ bzw. „[d]er Direktor“,<sup>21</sup> „[d]as Kind“<sup>22</sup> bzw. „[d]er Sohn“ (L 9), „der Verleger“.<sup>23</sup> Was den sexuellen Kontakt betrifft, hat auch bei Handke der Mann das Heft allein in der Hand. So meint Bruno nach einem Abendessen im Restaurant zum Kellner ohne Vorankündigung und Rücksprache mit Marianne: „Ich brauche ein Zimmer für diese Nacht. Wissen Sie, meine Frau und ich möchten miteinander schlafen, sofort.“<sup>24</sup> Marianne lässt sich dies noch kommentarlos gefallen, trennt sich aber am nächsten Morgen unvermittelt von ihrem Mann und gerät in eine Krise, was sich auch in ihrem Verhalten dem Kind gegenüber äußert: „Das Kind kam auf Zehenspitzen und lehnte sich an sie. Sie stieß es mit der Schulter weg, aber es blieb neben ihr stehen. Die Frau zog es an sich heran und würgte es plötzlich; schüttelte es; ließ es los und schaute nur weg.“<sup>25</sup> Im Laufe der Erzählung findet Marianne zu sich selbst und ‚emanzipiert‘ sich insofern, als sie zu einer ungebundenen, nur sich selbst Rechenschaft gebenden Existenzform findet. Dass sie kurz vor dem Ende der Geschichte nach dem schlafenden Kind sieht, zeugt von dem Wiederfinden ihrer mütterlichen Fürsorge: „Sie öffnete die Tür zum Kinderzimmer, wo das Kind sich gerade im Schlaf umdrehte, wobei ein Fußnagel, den Bruno ihm ungeschickt geschnitten hatte, innen an der Bettdecke kratzte.“<sup>26</sup> Jelineks *Lust* überblendet die beiden genannten Kinderszenen zu einem katastrophischen Finale, wie sich Jelineks Handlungsverlauf überhaupt als Negation von Handkes sich zum Positiven entwickelnder Emanzipationsgeschichte präsentiert. Gerti erfüllt über weite Strecken, was Bruno prophezeit: „Ich habe noch nie eine Frau gesehen, die ihr Leben auf Dauer geändert hat. Nichts als Seitensprünge – danach wieder die alte Leier.“<sup>27</sup> Ein Entkommen gibt es für Gerti, wenn überhaupt, nur durch den Mord an dem Kind, im Gefängnis, doch das wird im Text nicht mehr ausgeführt. Neben kleinen Parallelszenen<sup>28</sup> wird für *Lust* vor allem ein zielloser

20 Ebd., S. 327 u. passim; L 9 u. passim.

21 L 8 u. passim.

22 Handke: Die linkshändige Frau, S. 327 u. passim; L 7.

23 Handke: Die linkshändige Frau, S. 349ff.

24 Ebd., S. 334. Vgl. schon unmittelbar davor: „Wir bleiben heute hier im Hotel.“ [...] Die Frau senkte den Blick“.

25 Ebd., S. 365.

26 Ebd., S. 400.

27 Ebd., S. 367f.

28 In beiden Texten ist es Winter. Handkes Marianne macht mit dem Kind eine Bergtour, wo der reiner werdende Schnee für die wachsende Befreiung steht: „Der Schnee wurde jetzt rein weiß, während weiter unten noch Rußkörner darauf gelegen hatten“ (Handke: Die linkshändige Frau, S. 384). Bei Jelinek hingegen entwickelt sich der Schnee bezeichnenderweise von weiß zu rußig: „Ein rußiger Film hat sich auf den Schnee gelegt, das ist in wenigen Stunden fertig gewesen“ (L 59).

Spaziergang strukturbildend, der bei Handke nur gerafft erzählt wird, sich bei Jelinek jedoch über mehrere Kapitel erstreckt: „Am Tag ging sie draußen auf einer geraden Straße in einer ebenen, baumlosen, zugefrorenen Landschaft. Sie ging immer weiter, immer geradeaus. Sie ging noch so, als es schon dunkel wurde.“<sup>29</sup> Was bei Handke als Bild für Mariannes Selbstfindungsprozess fungiert, schildert in *Lust* den Fluchtversuch von Gerti: „Die Frau springt, verlegen mit ihrem Körper rudern, in den Wind hinein. [...] Sie wirft sich ihren Schlafrock über und beginnt, in Hausschuhen den verschneiten Weg entlangzustapfen. [...] Die Frau spürt, wie ihr der Schnee langsam in Raum und Zeit dringt“ (L 59f.). – „Die Frau geht aus der Deckung ihrer Verhältnisse fort“ (L 63). – „Sie stapft dahin“ (L 65). – „Es dämmt“ (L 83). Gemäß dem von Jelinek selbst benannten Prinzip „Was bei mir zu Scheiße wird, wird bei Handke kostbar“<sup>30</sup> profaniert Jelineks Text auf radikale Art und Weise jene Momente, die Marianne zur Selbsterkenntnis führen. In der *Linkshändigen Frau* ‚meditiert‘ Marianne während ihrer Hausarbeit:

Allein, hockte die Frau in der Küche vor dem offenen Fach, in dem der Abfalleimer stand, den nicht leergegessenen Teller des Kindes in der Hand, den Fuß schon auf den Tritt des Eimers gestellt, so daß der Deckel aufstand. Sie nahm, so im Hocken, mit der Gabel noch ein paar Bissen in den Mund; blieb kauend hocken, schob den Rest in den Abfall. Sie verharrte eine Zeitlang bewegungslos in dieser Haltung.<sup>31</sup>

In *Lust* wird daraus: „Das Essen fürs Kind macht sie selbst. Über dem Mülleimer, ein gebeugter Strunk Mensch, hat sie sich dann über die Portion des Kindes hergemacht“ (L 69). Die bei Handke nur sehr periphere Nähe von Frau und Mülleimer wird bei Jelineks zu einer zentralen Analogie von weiblichem Geschlecht und Müll, die vor allem beim Geschlechtsverkehr aktualisiert wird: Das Geschlecht der Frau wird wiederholt zum Abfalleimer, zu einem „wie von einer Plastikhülle überzogen[en]“ „Loch“, in das man alles Mögliche ‚hineinstecken‘ kann: „man kann auch Erbsen, Linsen, Sicherheitsnadeln oder Glaskugeln nehmen“ (L 108). Wenn Hermann seiner Frau verbietet, sich zu waschen, hat dies das Ziel, sie zum „Abfallhaufen“ zu transformieren: „Wie einen Faden soll diese Frau ihre Gerüche nach Schweiß, Pisse, Scheiße hinter sich herziehen, und er kontrolliert, ob der Bach auch brav in seinem Bett bleibt, wenn er’s verlangt. Dieser lebende Abfallhaufen, wo die Würmer und Ratten graben“ (L 56f.) Nach dem Geschlechtsverkehr mit ihrem Mann „soll [sie] alles ordentlich wegputzen. Was sie nicht aufleckt,

29 Ebd., S. 365.

30 Bernd C. Sucher: „Was bei mir zu Scheiße wird, wird bei Handke kostbar“. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Schauspiel Bonn, Erste Premieren Spielzeit 1986/87, Bonn 1986, S. 45–52, hier S. 45; vgl. auch ebd., S. 49.

31 Peter Handke: Die linkshändige Frau, S. 342.



muß sie aufwischen gehen“ (L 40). Die Verbindung von Abfalleimer und Putzlappen ist dann nicht mehr weit: Die Schamlippen der Frau werden als „Fußlappen, diese Abtreter“ (L 197) bezeichnet, die Frau wird weniger als erotisches Objekt denn als erniedrigte Putzkraft eingesetzt:

Der [Direktor] hat sie nun auf den Rücken gedreht und wippt der Frau vor dem Gesicht herum. Ein dünner Geiferfaden rieselt herab, und dafür wird der Frau das Fleischlaibchen mit Soße gleich an die Lippen angelegt, ein weicher müder Säugling. Mmmh, so ist's recht. Es wird gewünscht, daß sie wieder saubermacht, was sie zum Auftauchen und Auftauen aus der Küche gebracht hat. Zuerst das Ufer, dann den Schaft, so schafft man Ordnung, auch in den kleinsten Falten, schließlich will man heute noch Auto fahren und die Polster mit seinem Aktivschaum verschonen (L 247).

Eine Essensmetaphorik, die theoretisch das Potential hat, appetitlich zu wirken, hat hier einen völlig gegenteiligen Effekt: Sie macht die Szene äußerst degoutant. Dies wird noch gesteigert durch die Darstellung der Frau als Abort: Der Direktor „nimmt sich Freiheiten heraus, gern zum Beispiel uriniert er, wie es Hunde tun, gegen seine Frau“ (L 68). Beide Bildfelder können sich auch überlagern:

Die Frau liegt weitoffen, weltoffen auf dem Boden, glitschige Eßwaren über sich gebreitet, und wird gesteigert um einen Effekt und mehrere Effekten. [...] Wie ein Frosch muß die Frau ihre Beine seitlich anwinkeln, damit ihr Mann in sie möglichst weit, bis ins Landesgericht für Strafsachen, hineinschauen und sie untersuchen kann. Sie ist vollgeschüttet und vollgeschissen von ihm, muß aufstehen, die letzten Hülsen auf den Boden fallen lassen und einen Hausschwamm holen gehen, den Mann, diesen unversöhnlichen Feind ihres Geschlechts, von sich und dem Schleim, den sie hervorgerufen hat, zu säubern. Er steckt ihr den rechten Zeigefinger tief ins Arschloch hinein, und mit pendelnden Zitzen kniet sie über ihm und schrubbt, Haare in Augen und Mund, Schweiß auf der Stirn, fremden Speichel in der Halsgrube, den blassen Killerwal dort vor ihr, so lang, bis die Nacht kommt und dieses Tier aufs neue mit seinem Schwanz zu peitschen beginnen kann (L 77).

Man merkt an diesen Beispielen schon: Elfriede Jelineks *Lust* aus dem Jahr 1989 ist ein Extrembeispiel der Satire und keine leichte Kost. Peter von Matt hat es ein „erschütternd unerträgliche[s] Buch[ ]“<sup>32</sup> genannt, eines der „ekelhaftesten Ereignisse der deutschen Literatur“<sup>33</sup> – und man kann ihm da nur zustimmen. Doch

32 Peter von Matt: *Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur*. München/Wien: Hanser 1995, S. 262.

33 Ebd., S. 261.

nicht nur auf der Ebene der Bildlichkeit ist der Text eine Grenzüberschreitung, auch sprachlich wagt er viel:

*Lust* ist in einer Sprache geschrieben, der alle Mittel recht sind und die vor nichts zurückschreckt: verballhornte Bibel- und Hölderlin-Zitate prallen auf albernstes Kalauer; Werbesprüche, Aphorismen und Stammtischprahlereien werden zu vorsätzlich schiefen Bildern gebogen, und alles regiert die Geschmacklosigkeit brutaler Obszönitäten.<sup>34</sup>

Auch dies lässt sich freilich mit der Satirefunktion motivieren: Hat die Bildlichkeit von der Frau als stinkendem Mülleimer in *Lust* den Anspruch, eine treffende Metapher für die gesellschaftliche Position der Frau zu sein, sind die Katachresen und Stilbrüche Ausdruck der textmotivierenden Aggression, die nach Jürgen Brummack prominenter Formel zum Wesen der Satire gehört.<sup>35</sup> Als „ästhetisch sozialisierte Aggression“<sup>36</sup> kanalisiert die Satire Aggression in Ästhetik; die Sprachgewalt des Textes, sein ästhetischer Überschuss ist dabei Gradmesser für das Aggressionspotential des (impliziten) Autors.

Die Einwände, die gegen den Text zu Beginn seines Erscheinens bezüglich seines nicht überzeugenden Realismus vorgebracht wurden,<sup>37</sup> verkennen, dass gerade die extreme Übertreibung der ‚essentiellen‘ Wirklichkeitsdarstellung dient, indem sie Jelineks Auffassung von der drastischen Herabwürdigung der Frau und der Ausweglosigkeit der kapitalistischen Zurichtung der Gesellschaft zum Ausdruck bringen:

[I]ch arbeite mit der Beugung der Wirklichkeit. So, daß jeder erst einmal sagt: Nein, so ist es nicht. Und wenn man dann drüber nachdenkt, dann wird man eben draufkommen, daß es doch genauso ist. – Ich würde zweifellos sagen, daß meine Literatur zur realistischen Literatur gehört, im Gegensatz zu einer naturalistischen Schilderung, die eben wirklich immer nur Teilaspekte der Wirklichkeit begreifen kann.<sup>38</sup>

34 Andreas Isenschmid: „Trivialroman in experimenteller Tarnung“. In: Neue Zürcher Zeitung, 4./5.6. 1989. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Elfriede Jelinek. Hg. v. Kurt Bartsch und Günther A. Höfler, S. 239–243, hier S. 240.

35 Jürgen Brummack: Zur Begriff und Theorie der Satire. In: DVjs 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, S. 275–377, hier S. 282: „Sprachliche Aggression tendiert immer zu Störungen und Überlagerungen des Systems (z.B. Inversion, Metaphorik, Wiederholung)“.

36 Ebd.

37 Vgl. Frank Schirrmacher: Musik gehört einfach dazu. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, 22.4.1989.

38 Renate Lachinger: Kinder, Marsmenschen und Frauen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Salz 15 (1990), H. 60, S. 40–46, hier S. 40.

Indem Jelinek solchermaßen sprachlich an der bereits von Brecht geforderten Erweiterung des Realismus partizipiert, welche der Kunst eine gewisse „Ellenbogenfreiheit“<sup>39</sup> gestattet, verbindet sie *in aestheticis* einen sozialen Realismus à la Michael Scharang<sup>40</sup> mit einer sprachartistischen Position. Das realistisch-anti-realistische Hybridwesen Satire ist Ausdruck einer doppelten Distinktion und wird damit zum Modell für Jelineks artistischen Realismus insgesamt.

Wie Lukács bereits betont, ist es letztlich eine „*inhaltliche*[ ] Frage“, ob man die satirische Wirklichkeitsdarstellung für zutreffend hält – die Beurteilung hängt nicht nur von der „Weltanschauungshöhe des Schriftstellers“ ab, wie Lukács ins Feld führt, sondern auch von der Weltsicht des Lesers, der zu entscheiden hat, „ob und wie weit das betreffende [Gesellschafts-]System durch die [...] [satirische] Art der Charakteristik *wirklich* getroffen ist“.<sup>41</sup> So meinte Jörg Drews im Rahmen seiner durchaus wertschätzenden Rezension des Buchs: „Ich glaube Elfriede Jelinek und ihrem Buch, insoweit es um Konkreta geht, bleibe aber ungläubig, wo es in Ideologien und Verallgemeinerungen sich erhebt.“<sup>42</sup> Die Satirisierung der *Linkshändigen Frau* muss im Umkehrschluss ebenfalls als inhaltliche Kritik gelesen werden: Ihre einfache Emanzipationsgeschichte ist Jelinek zufolge nicht realistisch in einer Welt, welche der Frau die Position der Putzkraft zuweist. Handke romantisiert die Situation der Frau, und obwohl sein Stil *prima vista* viel mehr Realismus behauptet, ist er in Hinblick auf die Wirklichkeit – so muss man Jelineks Satirisierung wohl verstehen – weit weniger realistisch.

## Totalisierung der Satire

Satirisches Schreiben hat in Österreich eine besonders prominente Tradition – mit Protagonisten wie Johann Nestroy und Karl Kraus, zu denen sich Jelinek immer wieder in Relation gesetzt hat.<sup>43</sup> Bezüglich der Traditionslinie Johann Nestroy – Karl Kraus – Thomas Bernhard hat Gerald Stieg von einer Entwicklung zur „totalen“<sup>44</sup>, ja „absolute[n]“ Satire<sup>45</sup> gesprochen: Thomas Bernhard weite, so Stieg, die

39 Bertolt Brecht: Praktisches zur Expressionismusdebatte. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a. Bd. 2: Schriften 2. Teil 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M.: Aufbau und Suhrkamp 1993, S. 419–423, hier S. 423.

40 Vgl. Kap. 2.

41 Ebd., S. 94.

42 Jörg Drews: Staunenswerter Haßgesang – aber auf wen? Elfriede Jelinek und die Gewalt der Lust. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16.4.1989.

43 münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek, S. 172.

44 Gerald Stieg: Die totale Satire. Von Johann Nestroy über K. Kraus zu Th. Bernhard. In: *Österreich (1945–2000)*. Hg. v. Jeanne Benay u. Gerald Stieg, S. 3–10, hier S. 8.

45 Ebd., S. 10: „Die absolute Satire ist ihrer Substanz nach ein NEIN zur Welt als solcher.“ Herv. i.O.

satirische Gesellschaftskritik auf den menschlichen Naturzustand schlechthin aus: Satire sei also nicht mehr lokal begrenzt, sondern total. Jelineks *Lust*, so die These der folgenden Ausführungen, treibt diese Entwicklung noch einmal weiter. Obwohl das Buch sozial differenziert, und insofern weniger ‚pauschalisiert‘ als Bernhard,<sup>46</sup> ‚totalisiert‘ es die Satire im Vergleich zu ihm in ganz neue Dimensionen. Wenn Elfriede Jelinek sagt, sie „beschäftige [s]ich lieber mit der äußersten Möglichkeit als mit der üblichen Praxis“,<sup>47</sup> lässt sich *Lust* in diesem Sinne auch als ein Übertrumpfungsversuch Bernhards verstehen. Dass Jelinek Bernhards Werk aufmerksam beobachtet hat, geht nicht nur daraus hervor, dass sie ihn in Interviews immer wieder erwähnt<sup>48</sup> und acht Wochen vor dem Erscheinen von *Lust* einen Nachruf auf den Kollegen schreibt: „An diesem toten Giganten wird niemand mehr vorbeikommen.“<sup>49</sup> Sein Name taucht auch in Jelineks letzter eigenständiger Prosapublikation vor *Lust* auf, in *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* von 1985: „Eher gibt er [= der Kritiker] nicht Ruh und verbietet gleich noch das neue Buch vom Thomas Bernhard, dieses schöne Buch.“<sup>50</sup> Dieser Bezug auf *Holzfällen. Eine Erregung*, Thomas Bernhards 1984 erschienenes, in Österreich wegen Verletzung des Persönlichkeitsrechts einige Zeit verbotenes Buch, könnte ein Indiz dafür sein, dass *Holzfällen* die Entstehung von *Lust* mitinspiert hat: In einem von Krista Fleischmann geführten Fernsehinterview für den ORF äußerte sich Bernhard 1984 über den Untertitel seines Buches:

Ich bin noch erregt, wenn ich schreib’, auch wenn ich etwas Ruhiges schreib’, bin ich letzten Endes auch erregt [...]. Ist ja auch eine Art Geschlechtsverkehr, ein Buch schreiben, viel bequemer als früher, wo man das wirklich natürlich ausführt hat, ist ja viel angenehmer ein Buch zu schreiben, als mit jemandem in’s Bett zu gehen.<sup>51</sup>

Auch in Jelineks Roman ist Geschlechtsverkehr nicht nur ein dominantes Motiv, die Sprache selbst versteht sich als Phallus. Wenn es heißt: „[D]ie Sprache richtet

46 Vgl. Jelineks Äußerung im Interview mit Renate Lachinger 1990: „Thomas Bernhard arbeitet mit der Übertreibung, der Pauschalisierung, ich arbeite mit der Beugung der Wirklichkeit“. Lachinger: *Kinder, Marsmenschen und Frauen*, S. 40.

47 [Interview mit] Peter von Becker: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. In: *Theater heute* (1992), H. 9, S. 1–8 hier S. 2.

48 Vgl. Lachinger: *Kinder, Marsmenschen und Frauen*; Neda Bei, Branka Wehowski: Die KlavierspielerIn. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Die schwarze Botin* 24 (1984), S. 3–9 u. 40–46.

49 Elfriede Jelinek: Atemlos. In: *Die Zeit*, 7.2.1989. Zitiert nach: <https://www.zeit.de/1989/09/atemlos> (4.3.2019).

50 Elfriede Jelinek: *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985, S. 148. – Ob die dortige Wiederaufnahme des Holzfällers Erich aus *Die Liebhaberinnen* dem Titel *Holzfällen* geschuldet ist?

51 Thomas Bernhard, Krista Fleischmann: *Holzfällen* (Wien 1984). In: Thomas Bernhard – eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S 1991, S. 159–200, hier S. 170f.

sich auf wie der Penis ihres Mannes dort vorn“ (L 160), kann man das durchaus als ironisches Echo auf Bernhards Vergleich verstehen: Im Symbolischen ist auch einer Autorin ein solches ‚phallisches‘ Schreiben möglich.<sup>52</sup> Dies liegt in der satirischen Schreibweise, die Aggressivität erfordert, besonders nahe, gleichzeitig stellt ein satirischer Stil bei einer weiblichen Autorin eine besondere Provokation dar, gilt er doch in besonderem Maße als männlich.<sup>53</sup> In einem Essay zu Gisela Elsner, die als weibliche Satirikerin eine wichtige Vorreiterrolle einnahm, reflektiert Jelinek diese Geschlechtsspezifität ausdrücklich: „Wenn dieses lächerliche [weibliche] Subjekt, das gar keins sein darf, etwas aussprechen will und es womöglich dann auch noch mit dem Marker der Komik unterstreicht [...], es hervorstreicht [...], dann ist dieses Subjekt verfallen, entwertet, ausgestrichen anstatt unterstrichen“, denn die „Anmaßung der Satire, die ihre kritische Distanz zu den dargestellten Personen immer wieder betont“, ziemt einer Person nicht, „die Leben hervorbringt [und] nicht dazu ausersehen ist, sich irgend etwas anzumaßen, das größer wäre als ein Kleid oder ein neuer Mantel“.<sup>54</sup>

- 
- 52 [Interview mit] Sigrid Löffler: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen“. In: Profil 13 (28.3.1989), S. 83–85, hier S. 85: „Das Schreiben ist schon ein gigantischer Aufschwung, eine Vergrößerung des Ich, eine durchaus erektive Sache.“ – Die Motti beider Bücher beschwören auf vergleichbare Weise die Abseitsposition: *Holzfällen* durch ein Motto von Voltaire: „Da ich nun einmal nicht imstande war, die Menschen vernünftiger zu machen, war ich lieber fern von ihnen glücklich.“ – *Lust* wählt den Mystiker Johannes vom Kreuz: „Tief in versenktem Raums / trank ich vom Freund ... Als ich zum Tag mich wandte, / war bis zum fernsten Saume / kein Ding, das ich noch kannte – die Herde war entrückt, mit der ich rannte (L o.S.) Konstanze Fliedl hat eruiert, dass diese Passage aus dem *Wechselgang zwischen der Seele und ihrem Bräutigam* aus dem „Part der ‚Gattin‘“ stammt: Es spricht hier also eine weibliche Stimme. Konstanze Fliedl: *Natur und Kunst. Zu neueren Texten Elfriede Jelineks*. In: *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Hg. v. d. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln: Böhlau 1991 (= Walter-Buchebner-Literaturprojekt. Bd. 5), S. 95–104, hier S. 98. Der Name Thomas Bernhard war bereits in Jelineks Stück *Clara S.* in Hinblick auf Genderfragen von Interessen, zitiert wird dort wiederholt aus Ria Endres’ Studie zum „wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard“. Ria Endres: *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard*. Frankfurt a.M.: Fischer 1980 (= Collection S. Fischer. Bd. 11).
- 53 Vgl. das Interview mit Alice Schwarzer, in dem sich Jelinek in Bezug auf *Lust* über die „Perfidie“ äußert, „daß man den männlichen Blick hat und es als Mann schreibt [...] – ohne ein Mann zu sein“. Alice Schwarzer: *Ich bitte um Gnade. Alice Schwarzer interviewt Elfriede Jelinek*. In: *Emma* 7 (1989), S. 50–55, hier S. 51.
- 54 Elfriede Jelinek: *Ist die Schwarze Köchin da? Ja, ja, ja!* Zu Gisela Elsner. In: *Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner*. Hg. v. Christine Künzel. Hamburg: KVV konkret 2009 (= Konkret. Texte, Bd. 49), S. 23–28, hier S. 24f. – Vgl. auch Christine Künzel: „Die Axt im Text erspart das Zimmermädchen“. *Zum Tabu aggressiver Schreibweisen bei Autorinnen*. In: *TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen*. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek. <https://jelinektabu.univie.ac.at/politik/taeterinnen-und-opfer/christine-kuenzel/> (20.3.2019) und Ch. K.: „Satiren [...] galten wie Bordellbesuche ausschließlich als Männersache.“ *Zur prekären Stellung der Satirikerin (am Beispiel Gisela Elsners)*. In: *Komik, Satire, Gro-*

Auf Thomas Bernhards Aktualisierung aggressiver Anmaßung, die nicht nur 1984 durch *Holzfällen* im literarischen Feld sehr präsent war, sondern zudem 1988 durch den *Heldenplatz*-Skandal,<sup>55</sup> antwortet Jelinek durch einen radikalisierten satirischen Ton, der Bernhard gerade in seiner Zentralstellung als führender österreichischer Satiriker der Gegenwart seinen Rang streitig macht. Schon 1984 äußert sich Jelinek gerade hinsichtlich seines satirischen Wertes kritisch über Bernhard:

Ich komm' ganz bestimmt, wenn ich jetzt die Tradition von meinem Schreiben nehm', dann komm ich sicher aus der östlichen, jüdisch-urbanen Kultur. Die Satire ist einfach eine Hervorbringung gerade dieser Kultur, die kommt, wenn man jetzt die österreichisch-literarische Tradition nimmt... schau, das ist ein winziges Land. Hat aber zwei völlig unterschiedliche Traditionen, eben diese östlich-urbane und dann die westlich-ländliche mit Thomas Bernhard oder Jonke. Das ist also eher eine, die eher ländliche Wurzeln hat. Und ist eigentlich unfähig zur Ironie. Also Thomas Bernhard gilt zwar als Satiriker, aber das ist eher ein Misanthrop, würd' ich sagen, oder wie man das nennt. Ich würd' ‚Satiriker‘ auf ihn nur bedingt anwenden – na, es fehlt ihm auch ein gewisses Sendungsbewußtsein, das die großen Satiriker gehabt haben.<sup>56</sup>

Die Korrektheit dieses Urteils bezüglich Bernhard soll hier nicht diskutiert werden; relevant ist indes Jelineks manifestes Selbstbewusstsein, Bernhard in der Kunst der Satire überlegen zu sein. Diesen Beweis tritt sie in *Lust* an: Der Text praktiziert ein Ins-Extrem-Treiben satirischen Schreibens gleich in mehrfacher Hinsicht: thematisch durch die Provokation einer bis zum Ekel pornographisierten Gesellschaft; rezeptionsästhetisch durch eine aggressiv-ironische Leser\*innenadressierung, welche das bereits aus den *Liebhaberinnen* bekannte ‚Wir‘ nun auch als ‚Ihr‘ wirksam

---

teske. Hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek u. Ulrike Leuschner. München: edition text + kritik 2012 (= treibhaus, Bd. 8), S. 99–114. Zum weiblichen satirischen Schreiben vgl. auch Sigrid Weigel: *Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989 (= rowohlts enzyklopädie, Bd. 490), S. 170–195.

55 Vgl. hierzu: Martin Huber: Was war der „Skandal“ an *Heldenplatz*? Zur Rekonstruktion einer österreichischen Erregung. In: Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur. Hg. v. Johann Georg Lughofer. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2012 (= Literatur und Leben. N.F., Bd. 81), S. 129–136.

56 Bei, Wehowski: *Die Klavierspielerin*, S. 4. Im Jahr 1986 äußert sich Jelinek in einem anderen Interview ähnlich kritisch; auf die Frage, was sie von Thomas Bernhard halte, antwortet sie: „Die frühen Sachen von Thomas Bernhard habe ich sehr verehrt. Mit den letzten kann ich wenig anfangen. Eigentlich verselbständigt sich seine Methode. Ich mag gern diese Geschimpfe und dieses Böser-alter-Mann-Sein. Aber es ist inzwischen so simpel geworden. [...] Praktisch ist es so, daß er zum kleinbürgerliche [sic] Räsoneur gehört. Diese Methode des unterschiedslosen Räsoneuriers, das sich in seiner Kritik trifft mit dem Räsoneurieren von irgendwelchen Hausmeistern, die jetzt eigentlich völlig unpolitisch [sind]. [...] Er ist ein solcher Zyniker, ihm ist alles wurscht. Das akzeptiere ich.“ Sucher: „Was bei mir zu Scheiße wird, wird bei Handke kostbar“, S. 48f.

werden lässt; produktionsästhetisch durch eine Autor-Persona, die höchst zweifelhafte Züge zeigt; und sprachlich in der Zelebration einer Virtuosität, deren „akrobatisch abhebende[ ] Sprache“<sup>57</sup> so sehr die Aufmerksamkeit auf sich zieht, dass die satirischen Objekte darüber ins Hintertreffen zu geraten drohen.

### Wirklichkeit als Pornofilm

Die durch Jelineks Vorankündigung<sup>58</sup> geweckte Erwartung eines pornographischen Textes führte in der Rezeption zur intensiv diskutierten Frage, ob *Lust* pornographisch sei oder nicht.<sup>59</sup> Dabei wurde die Pornographie meist als das eigentliche Thema von *Lust* verstanden, ohne zu erkennen, dass sie als – allerdings sehr drastische – Metonymie für die Gesellschaft schlechthin fungiert: „[S]exual violence in *Lust* becomes a metonym for the ‚socialised aggression‘ inherent in late capitalist society as a whole.“<sup>60</sup> Ein Herr-Knecht-Verhältnis ist bereits Jelineks Definition von Pornographie inhärent:

57 Isenschmid: „Trivialroman in experimenteller Tarnung“, S. 242.

58 Vgl. Alexandra Tacke: Zwischen LEseLUST und PorNO: Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989). In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung, 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Hg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 2), S. 229–250, hier S. 229.

59 Allyson Fiddler: Problems with Porn. Situating Elfriede Jelinek's *Lust*. In: German Life and Letters 44 (1991), H. 5, S. 404–415, hier S. 413: „What *Lust* does become is a parody of pornography, a work of anti-pornography.“ Jutta Osinski dagegen liest das Buch „als einen gelungenen Porno“, „als brillante Darstellung masochistischer Sexualphantasien aus weiblicher Perspektive“. Jutta Osinski: Satire auf einen Porno. *Lust* von Elfriede Jelinek. In: Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 41–44, hier S. 42 u. 44. Weitere Literatur: Ulrich Struve: „Denouncing the Pornographic Subject“. The American and German Pornography Debate and Elfriede Jelinek's *Lust*. In: Elfriede Jelinek. Framed by language. Hg. v. Jorun B. Johns u. Katherine Arens. Riverside, CA: Ariadne Press 1994, S. 89–106; Susanne Hochreiter: „Die ‚Lust‘ in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane *Die Klavierspielerin* und *Lust*“. In: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Hg. v. Stefanie Kaplan. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 9), S. 136–151; Ina Hartwig: Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 228–276; Silvia Henke: Pornographie als Gefängnis. In: Eros & Literatur/Éros & littérature. Hg. v. Roger Müller Farguelli. Freiburg i. d. Schweiz: Universitätsverlag (= Colloquium Helveticum, Bd. 31.2000), S. 239–264.

60 John Pizer: Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek. In: Monatshefte 86 (1994), H. 4, S. 500–513, hier S. 505. In diese Richtung auch Henke: Pornographie als Gefängnis, S. 255: „Jelinek versteht – [...] wie Dworkin – das Pornographische nicht als Produkt einer bestimmten Branche, sondern als Universalkodex einer verzerrten, fehlgesteuerten, konsumverdorbenen, kapitalistisch [sic], kleinbürgerlichen Gesellschaftsmoral. Das ist der moralische und aufklärerische Anspruch des Textes, der konsequent die juristischen, medizinischen, religiösen und trivialmythischen Diskurse pornographisch überformt – um sie zu denunzieren.“

Pornographie ist nicht das Beschreiben von Vögeleien oder das Beschreiben von nackten Leuten, die irgendwas miteinander machen. Pornographie ist die Darstellung der Frau als Hure. Also ihre Freigabe zu Quälereien, zu Erniedrigungen und ihre Lust daran.<sup>61</sup>

Der pornographische Zustand der Welt ist dabei beileibe nicht auf die Quälerei von Gerti beschränkt. Aus der *Klavierspielerin* übernimmt *Lust* das Thema des Kindesmissbrauchs durch Musikerziehung, hier nun ganz unmetaphorisch: Der Papierfabrikdirektor Hermann leitet einen Betriebschor und seine Frau eine Kindergruppe zur musikalischen Früherziehung. Wie auch in *Der Klavierspielerin* geht es dabei weniger um die Liebe zur Musik an sich; diese ist vielmehr nur Mittel zum Zweck der sozialen Machtdemonstration. Der Direktor gibt Arbeitsplatzsicherheit unter der Bedingung der Teilnahme am Werkschor, wo die „Gefangenen vorgeführt werden“ (L 8) und um „seine Fürsorge betteln“ müssen (L 9). Gerti betreibt „eine Rhythmus-Schmusegruppe“, zu der die Kinder „von ihren Angehörigen mit harter Faust [...] gezwungen w[e]rden“ (L 179). Das Verb „schmusen“, das im Deutschen völlig unverfänglich klingt, ist im Österreichischen eindeutig sexuell konnotiert – und ist im Text auch so gemeint:

Ihre Orff-Schulungskurse für kleine Kinder, denen die Kleinen sich oft genug schwermütig zu entwinden versuchen, sie sichern den Vätern ihre Fabriksplätze. [...] Manchmal kommt der Direktor vorbei und nimmt die kleinen Mädchen auf den Schoß, spielt mit ihren Rocksäumen und puppigigen Teewärmerkleidchen, in deren Wasseruntiefen er noch nicht so recht zu waten wagt. Aber es geschieht alles unter seiner Hand, die Kinder klappern mit den Luftwurzeln von Musikinstrumenten, und unter ihnen, wo sich ihre Körper öffnen, tritt leise, wie schlafend, ein schrecklicher Finger auf die Lichtung hinaus. Erst eine Stunde später werden die Kinder wieder im sicheren Atem ihrer Mütter gefangen sein. [...] Der Direktor kommt von seinem himml. Chor, in dem ihre Väter schmachten, und mit den Fingerspitzen hält dieser donnernde Gott die Erdbeeren fest, die ihnen [= den Mädchen] bereits in den kalten, hartgepolsterten Wiegen gewachsen sind (L 86f.).

Das Abhängigkeitsverhältnis der Eltern setzt sich in die Generation der Kinder fort, Hermann führt als wichtigster Arbeitgeber in der Region das Leben eines Gottes, der sich alles erlauben darf; „er singt, spielt, schreit, fickt“, heißt es schon auf Seite 10 und damit ist sein Radius für den Rest des Geschehens abgesteckt – mit Akzent auf letzterer Aktivität. Während er bislang eher im Bordell verkehrte, zwingt ihn die Angst vor AIDS – die 1989 sehr präsent war –, dazu, nur mehr mit

61 Birgit Lahann: „Männer sehen in mir die große Domina“. In: Stern 37 (8.9.1988), S. 76–85, hier S. 78.



seiner Ehefrau intim zu werden. Diese Exklusivität kompensiert er durch umso ‚zornigere‘ Intensität:

Der schwere Schädel des Direktors wühlt sich beißend in ihr Schamhaar, allzeit bereit ist sein Verlangen, etwas von ihr zu verlangen. Er neigt sein Haupt ins Freie und drückt stattdessen das ihrige an seinen Flaschenhals, wo es ihr schmecken soll. Ihre Beine sind gefesselt, sie selbst wird befühlt. Er spaltet ihr den Schädel über seinem Schwanz, verschwindet in ihr und zwickt sie als Hilfestellung noch fest in den Hintern. Er drückt ihre Stirn nach hinten, daß ihr Genick ungeschickt knackt, und schlürft an den Schamlippen, alles zusammengenommen und gebündelt, damit still aus seinen Augen das Leben auf sie schauen kann (L 17).

Seine Frau Gerti, von allen Frauen des Dorfes beneidet, „[er]duldet“ (L 87) ihre Existenz mithilfe von Alkohol und Konsumeskapismus, ist aber bereits zu Beginn der marginalen Handlung in so schlechter Verfassung, dass sie wie schon öfter zuvor ‚abgängig‘ ist: Sie macht sich in Pantoffeln und Schlafrock in die schneeige Winterlandschaft auf und driftet über mehrere Kapitel hinweg immer weiter in eine einsame Eiseskälte ab. Der junge Jurist und Burschenschaftler Michael, der in der Gegend Skiferien macht, kommt zufällig mit seinem Auto vorbei und rettet Gerti, deren Entschluss zur Flucht sowieso nur halbherzig war. Gerti und Michael werden eine sehr kurze Affäre miteinander haben, die von Michaels Seite von Anfang an als Abenteuer zum Weitererzählen geplant ist, die in Gerti aber noch genügend Naivität mobilisiert, um die Illusion zu schüren, dass mit Michael nun alles anders werden wird (vgl. L 107). Schon die Beschreibung der ersten Begegnung allerdings macht deutlich, dass Michael nur wiederholt, was Hermann vorgemacht hat:

Michael zieht der Frau die Beine wie zwei Oberleitungsbügel über sich drüber. In seinem Forscherdrang beobachtet er zwischendurch aufmerksam ihre ungespülte Spalte, eine knorpelige Sonderausführung von dem, was jede Frau in einem anderen Lavendel- oder Fliederton bei sich hat. Er zieht sich zurück und betrachtet genau, wo er immer wieder verschwindet, um ungeschlachtet wieder zum Vorschein zu kommen und ein ganzer Genießer zu werden. [...] Ohne daß der Gerti die Gelegenheit zum Waschen gegeben worden ist, erscheint ihr Loch trüb, wie von einer Plastikhülle überzogen. Wer kann da widerstehen, ohne gleich das Fingerl hineinzustecken (man kann auch Erbsen, Linsen, Sicherheitsnadeln oder Glaskugeln nehmen), sofort wird man begeisterte Zustimmung von ihrer kleinsten und immer an irgendwas leidenden Seite her ernten. [...] Als wollte er einen Kadaver ausnehmen, zieht er ihre nach Unzufriedenheit und Sekreten stinkende Fotze an den Haaren vor sein Gesicht. Das Pferd und sein Alter erkennt man an den Zähnen (L 108).

Wie hier en passant erwähnt wird, macht Gerti bei dem bösen Spiel „begeistert[ ]“ mit. Auf ihre Initiative kommt es zu einem zweiten Treffen – in der Öffentlichkeit eines Skigeländes. Die neuerlich alkoholisierte Frau lässt sich wehrlos von einer ganzen Meute junger Leute begripschen und misshandeln (vgl. L 196–204). Die erlittene Erniedrigung hält sie nicht davon ab, nach der Rückkehr zu ihrem Ehemann nochmals zu Michael fliehen zu wollen – der ihr jedoch nicht die Tür öffnet. Nachdem Hermann sie unter den Augen Michaels vergewaltigt hat, tötet sie ihren schlafenden Sohn durch Ersticken und wirft ihn in einen Bach. Die Schilderung dieser tragischen Wendung ist dabei im Ton genauso gehalten wie das Vorherige: Die Erzählstimme verweigert den Personen jegliches Mitgefühl. Der Text thematisiert durchgehend die sozialen Voraussetzungen von Hermanns und Michaels Gebaren – das eben nur einer kleinen Schicht gestattet wird: „Diese Leute können furchtlos ficken, ihre Taten werden von der Liebe und ihren lieben Putzfrauen immer wieder instand gesetzt“ (L 248f.). Wiederholt kommt demgegenüber die Sphäre der „Normalverbraucher“ in den Blick, die jedoch weit weniger Spektakuläres zu bieten hat, nämlich nur die alltäglichen „armen Körper, die sich uns schamlos in ihrem morgendlichen Gestank, in ihren Auspuffgasen zeigen“ (L 249). Die sarkastische Verwendung des Adverbs „schamlos“ ist ein Hinweis auf die gesellschaftliche Struktur, die der dargestellten Welt zugrunde liegt: Als „schamlos“ wird nicht das pornographische Gebahren gewertet, sondern die Sichtbarkeit von Armut und sozialer Randständigkeit. Tatsächlich partizipiert die Erzählstimme mit einem „pornoiden Blick[ ]“<sup>62</sup> an einer Zurschaustellung, die nicht nur die sexuellen Szenen betrifft:

In dem Moment, in dem die „Vorhängeschleier“ im Text aufgezogen werden, was mit dem ersten Satz des Romans geschieht, wird ein penetranter und penetrierender Blick eingesetzt, der nicht mehr – wie in *Die Klavierspielerin* – einer Figur, sondern einer äusserst voyeuristischen Erzählerin gehört, die alles ihrem unbedingten Sehen-Wollen-Dispositiv unterwirft.<sup>63</sup>

## Gesellschaftlicher Voyeurismus

Der Blick der Erzählerin steht als Pars pro Toto für einen gesamtgesellschaftlichen Voyeurismus. Dieses Thema wird schon früh, wenn auch nur nebenbei eingeführt:

Jetzt breitet er seine Frau, nachdem er sie unten aus ihren Schuhen gehoben hat, über den Tisch im Wohnzimmer. Überall kann jeder hereinschauen und neidisch sein, wieviel Schönes von den Reichen verborgen gehalten wird (L 18).

62 Henke: Pornographie als Gefängnis, S. 252.

63 Ebd., S. 253f.

Wenn aber „[d]ie Frau des Direktors [...] mehrfach am Tag eine frisch gereinigte Gardine, einen Wolkenstore, zwischen sich und die sehrenden Häupter der Frauen im Dorf [zieht]“ (L 48), muss es eine Macht geben, die sie immer wieder aufzieht.

Selbst der kleine Sohn beherrscht die Kunst des Voyeurismus bereits, er ist „geschickt genug, sich ans Schlüsselloch zu begeben“: „Hellsichtig geworden taucht der Sohn oft aus dunkelsten Ecken auf, denn seine Eltern kennen keine Zurückhaltung in bezug auf die Entfaltung ihrer Leiber“ (L 126).<sup>64</sup> Voyeurismus ist dabei kein rein männliches Phänomen: „Die Ränge und Ranggen hinter den Fenstern verbiegen sich, als wollten sie ihr gleich hinunter ans Herz stürzen. Junge Frauen, an denen fremdlings ihre Kinder und Kleider hängen, müssen ausgerechnet jetzt einkaufen gehen. Sie wollen was sehen“ (L 177). Voyeurinnen sind auch die Mädchen während der Skiorgie: „Diese Mädchen stehn und schauen“, heißt es dort, und weiter: „[D]ie Stimme hört auf, aus ihren Ritzen zu quellen, sie greifen sich an die Locken, an ihr schlaues Geschlecht, das selber locken kann, bereit sind sie, es um jeden zu schlingen, der da kommt“ (L 199). Der Voyeurismus wird hier vorgestellt als erste Stufe der Mimesis, der passiven Teilhabe an den ubiquitären Herr-Knecht-Verhältnissen: Er dient der Erregung und bereitet die aktive Partizipation vor. Die Sexszenen des Textes sind nicht primär vom Wunsch nach einem körperlichen Erleben bestimmt, sondern allererst von Schaulust, so bei Michael: „Er zieht sich zurück und *betrachtet genau*, wo er immer wieder verschwindet, um ungeschlachtet wieder zum Vorschein zu kommen (L 108; Herv. U.D.); ebenso bei Hermann: „Er drückt ihre Stirn nach hinten, daß ihr Genick ungeschickt knackt, und schlürft an den Schamlippen, alles zusammengenommen und gebündelt, damit still *aus seinen Augen* das Leben auf sie *schauen* kann“ (L 17; Herv. U.D.). Michael ist weniger Gertis „Verführer“, sondern mehr noch ihr „Vorführer“ (L 108), und er wird zudem zum Voyeur der Vergewaltigung Gertis durch ihren Mann: Hinter „Panoramascheiben“ „steht der Student am Fenster und schaut“ (L 235). Eine ganze Blickkette wird dargeboten: „Er schaut hinaus, beschattet seine Augen, aber das Licht reicht aus, das Paar in Herrlichkeit einzusäumen“ (L 237f.). „Michael beschirmt die Augen, um seine Blicke an die Dunkelheit zu gewöhnen“ (L 238). Sowohl das Sehen als auch das Gesehenwerden erweist sich dabei als erwünscht: „Ja, begierig sind wir zu schauen, aber andere schauen auf uns [...]!“ (L 57f.) Dies gilt gerade für den Intimverkehr:

Jedesmal, wenn der Direktor seinen stämmigen Schwanz ein wenig herauszieht, wirft er einen kräftigen Blick auf seinen stillen Bewunderer im Fenster. [...] Vielleicht greift der junge Mann jetzt auch ins volle! Mir scheint, er tut's wirklich. Von der Hüf-

64 Vgl. auch L 217: „Der Sohn, unser Publikum, kennt das Körperhakeln und Fingermalen schon von vielen vorangegangenen Malen.“

te abwärts gehören wir Männer eben zusammen. [...] Michael hat die Hand vorn in seiner Jogginghose, glaube ich, und stopft seine Kleidung ganz mit sich voll. Das Kleid Gertis ist auch schon ganz aufgeknöpft und die Beutel springen ihr heraus, Verzeihung! (L 244)

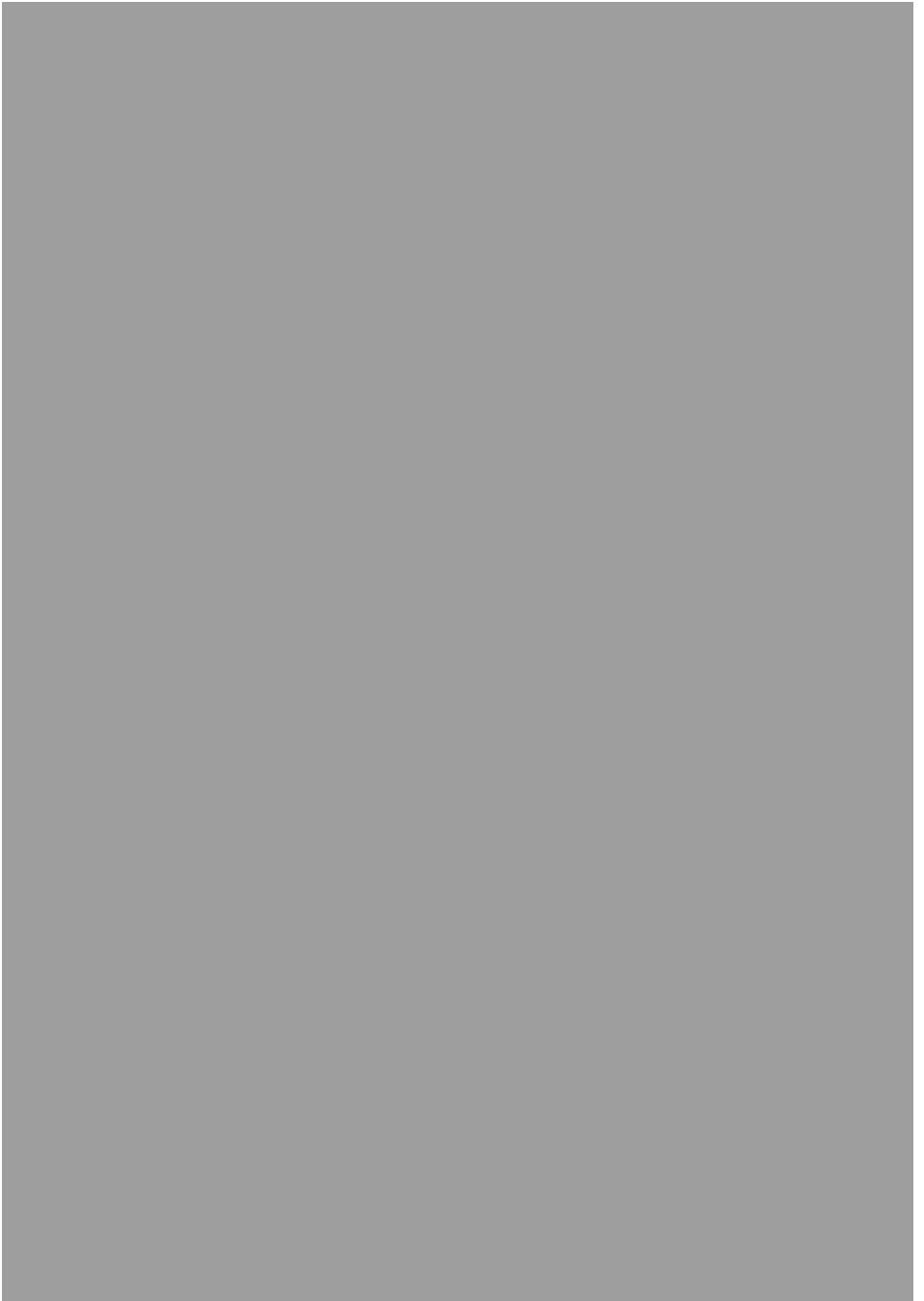
Auch einige Seiten später „späht [Michael] aus dem Fenster und strengt sich an, erneut zu wachsen“ (L 248). Der Voyeurismus der Gesellschaft wird von den Medien unterstützt – die Pornofilmindustrie<sup>65</sup> ist dabei nur die Spitze des Eisbergs, der Voyeurismus ist nicht nur auf sexuell Explizites beschränkt, ebenso partizipieren die „Fenster der Magazine“ (L 200) an einer Kultur der voyeuristischen Schaulust.

„Sie sind eingeladen, sich das anzuschauen!“

Doch nicht nur fiktionsintern blüht der Voyeurismus; auch die Leser\*innen werden in dieser Rolle bloßgestellt. Den Text durchziehen direkte Leser\*innenansprachen, wie zum Beispiel „meine Herren“ (L 171, 218, 222) oder „meine Damen“ (L 174, 177) – oft wird auch die erste Person Plural verwendet und damit eine Gemeinschaft zwischen Erzähl-Ich und Leser\*in gebildet. Die Leser\*innen „sind eingeladen, sich das anzuschauen“ (L 156): „Längst sind Gertis Geheimnisse gelüftet, ihre versperrten Türen stehen offen, man gibt ihr jetzt noch Schläge auf den Sitz und ins Kreuz, so begrüßt man sich unter Freunden, und so verfehlen *wir uns* nicht“ (L 245; Herv. U.D.). Im Rahmen der Vergewaltigung Gertis durch Hermann vor den Augen Michaels heißt es: „Dann fällt er wieder krachend ins Loch hinein. Er zieht sich kurz zurück und tastet sein Szepter ab: *wir sehen*, ungemessen und unmäßig sind seine Schritte“ (L 245; Herv. U.D.). Die Leser\*innenadressierung ist auffallend häufig begleitet vom Verb des Sehens: „Ja, Sie haben ganz richtig gesehen“ (L 33); „was Sie hier in Farbe abgebildet sehen“ (L 42); „Sehen Sie“ (69); „Schauen Sie nur“ (L 109). Die Leser\*innen wird als Zuseher\*innen, ja als Voyeur\*innen adressiert: „Die Frau z.B. kann oft mit dem Mund ein Rohr bilden, in das sie das Glied des Direktors knieend aufnimmt. Tun Sie nicht so, als hätten Sie das noch nie in ihrem heimlichen Kino gesehen!“ (L 128)

Die besondere Brisanz dieser Leser\*innenansprache erweist sich umso mehr, wenn man den Erscheinungskontext des Textes miteinbezieht. Verlag und Autorin nämlich arbeiteten an einer voyeuristischen Erregung der Leserschaft bereits Monate vor Erscheinen des Buches. Legendär wurde dafür ein mehrseitiger Bericht im Magazin *Stern* ein halbes Jahr vor dem Publikationsdatum.

65 Vgl. L 53, 81, 198.



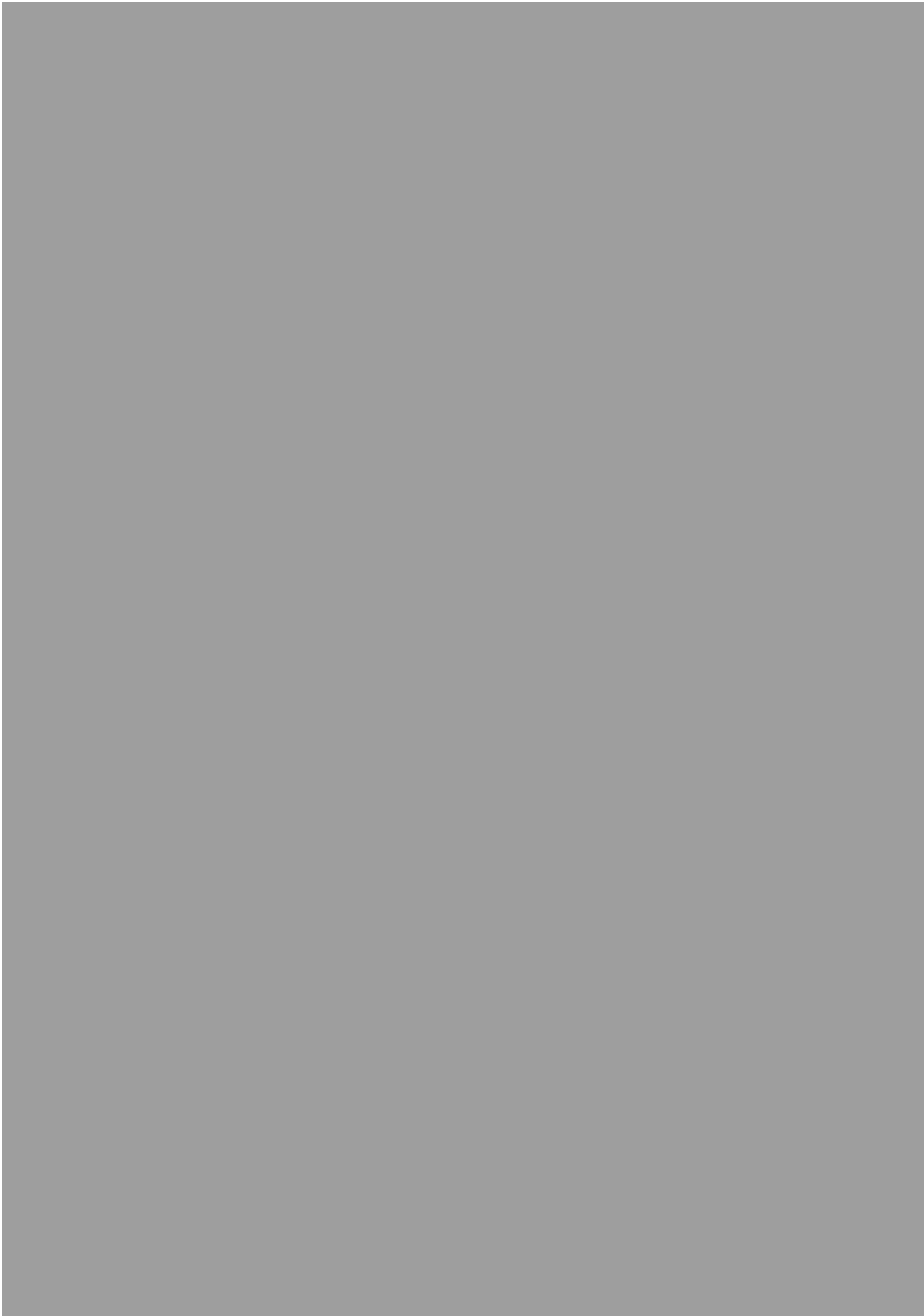


Abb. 8: Doppelseite aus *Stern* 37 (8.9.1988). Foto: Karin Rocholl

Das *Stern*-Interview mit Birgit Lahann beginnt bezeichnenderweise mit der Bemerkung: „Herzlichen Glückwunsch zu Ihrem gigantischen PR-Gag. Jeder hat gelesen, daß Sie mit Ihrem pornographischen Roman nicht weiterkommen, daß sie an ihm verzweifeln.“<sup>66</sup> Zwar relativiert Jelinek die unterstellte Intentionalität, indem sie behauptet, das sei ihr „unabsichtlich passier[t]“: „Das war einfach eine routinemäßige Umfrage von dpa, woran Schriftsteller arbeiten. Und ich habe eben gesagt, ich möchte einen Gegenentwurf zur ‚Geschichte des Auges‘ von Georges Bataille schreiben ...“<sup>67</sup> Jelinek gibt in dem Interview bereits sehr genau Auskunft über ihre literarische Verfahrensweise und die mit ihr bezweckte antipornographische Intention, doch durch Großdruck graphisch hervorgehoben ist vor allem die Tatsache, dass in dem Buch „Unkeuschheiten“ enthalten sind; sogar die kindliche erotische Erfindungsgabe der Autorin wird dabei nicht ausgespart: „Ich habe ganz unglaubliche Unkeuschheiten erfunden. Ich habe den Priester, das weiß ich noch, aufgegeilt.“ Im Großdruck wird das nochmals hervorgehoben: „Der Priester hat mich stundenlang im Beichtstuhl knien lassen, damit ich ihm Schweineereien erzählen konnte. Der wollte immer mehr Details wissen.“<sup>68</sup> Zentral für die voyeuristische Aufstachelung der Leser\*innenerwartungen ist auch das photographische Bildmaterial einer attraktiven Autorin – sogar dort, wo es nicht abgebildet wird:

Dann fahren wir ins „Sacher“. Zum Fotografieren. In einem fremden Zimmer ist der Jelinek das angenehmer als zu Hause. Zu Hause wäre sie gehemmt. Die Fotografin Karin Rocholl hat Bänder und Schnüre mitgebracht. Sie möchte eine literarische Umsetzung: Elfriede Jelinek – gefesselt. So wie Elfriede Jelinek ihre „Klavierspielerin“ Erika Kohut gefesselt hat. Fesseln sind Zeichen. Auch Zeichen dafür, daß „die Frau zur Strecke gebracht worden“ ist, wie es in Elfriede Jelineks *Lust* heißt. Ja, sie läßt es geschehen. Am Bettpfosten im „Sacher“. Aber nur von uns. „Von einem Mann würde ich mich nie fesseln lassen“ sagt sie und liegt mit ihrem schönen kantigen Gesicht da wie die ironisierte „Justine“, die bestrafte Tugend des Marquis de Sade – im Hemd, im Kostüm, in Leder.<sup>69</sup>

66 Lahann: „Männer sehen in mir die große Domina“, S. 78.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 81.

69 Ebd., S. 77f. Vgl. die Bemerkung von Juliane Vogel: Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm. In: Gegen den schönen Schein. Hg. v. Christa Gürtler, S. 142–156, hier S. 154f. „Daß jedoch diese [...] Hingabe an die Pose ausgerechnet der Zeitschrift *Stern* zugute kommt, gegen deren frauenfeindliche Bildpolitik Elfriede Jelinek 1978 ins Feld geschritten war, [...] stellt Probleme, die sich weder im Zeichen der Ambivalenz noch unter dem Stichwort des ‚großen Widerspruchs‘ abtun lassen.“ Alexandra Tacke vertritt die bedenkenswerte These, dass Jelinek „gerade für ihren Prosatext *Lust* ein langes und ausgiebiges (Vor-)Spiel mit den Medien treiben wollte, um diese samt ihren Vermarktungsstrategien und ihrer Sensationslust indirekt vorzuführen“. Tacke: Zwischen LEseLUST

Die Lust, die Sprache, das Feuer ...



**John Updike S.**  
 Sarah Wirth ist nach Arizona gezogen, um in den Wüsten-Ashrams eines indischen Gurus einzutreten. Ihre Besuche an ihrem Mann, ihre Mütter, ihre Tochter, ihren Analytiker und an ihrem Zahnarzt, ergeben ein literarisches Scherz- und Meisterstück des bösen Humors von John Updike.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.



**Art Spiegelman Maus**  
 „Maus“ handelt vom Mord an Europas Juden. Art Spiegelman hat die authentische, ebenso furchterliche wie alltägliche Leidensgeschichte seines Vaters, eines polnischen Juden, in einer ungewöhnlichen Form aufgeschrieben. Mit den Mitteln des Comic-Spells legt er das Unmögliche Tiers in den Mund – die Juden als Mäuse, die Deutschen als Katzen, die Polen als Schweine – Mann – stellt in der Tradition der ausdrucksstarken, vom Straßenszenen Underground-Comics der sechziger Jahre, zugleich ist es ein hervorragendes literarisches Meisterwerk.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Literaturmagazin 23**  
**Auch Spanien ist Europa**  
 „Auch Spanien ist Europa“ dokumentiert das Literaturmagazin 23 mit 14 Texten von u. a. Juan Luis Paredes, Luis Garcia Montero und Leopoldo Alas, Poesa von u. a. Justo Navarro, Eduardo Mendive und Antonio Muñoz Molina, und einem Essay zur neuen spanischen Literatur von Hans-Jürgen Schmitt.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

Die neue Serie präsentiert das literarische Programm Frühjahr '89 des Rowohlt-Verlags. Alles über die neuen Bücher in der Rowohlt-Reihe: Rowohlt, in ihrer Buchhandlung.

**Kenneth S. Lynn Heningway**  
 Erneu Heningway – begabt, kontrovers, rassistisch, über seinen Selbstmord hinaus. Der Herausgeber Kenneth S. Lynn räumt mit der phantastischen Heningway-Legende auf und beschreibt die intimen Wechselbeziehungen zwischen Leben und Werk des großen Schriftstellers.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Tommaso Landolfi Mailand gibt es nicht**  
 „Wie entstand die Labyrinthische Geschichte des eingedungen ist, wird sich immer darin verfangen.“ (Martin Edler)  
 Nun liegt der zweite, abschließende Band der Erzählungen von Tommaso Landolfi vor, ausgewählt und herausgegeben von Isalo Calvino.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Lawrence Durrell Fünfstage**  
 Mit „Fünfstage oder Was der Fremdenmörder erzählt“, beschreibt Lawrence Durrell sein „Aigion-Quintett, eine Romanfolge aus der Welt der Diplomaten, der Bankiers und des Adels. Wollendet ist ein großes Werk, das auch an Plautus, psychologischer Wahrheit und spanischer Unterhaltung ist.“  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.



**Elfriede Jelinek Lust**  
 Geri, Erika und Mutter, will ihrem Mann und seinen sexuellen Attacken entfliehen, dann –der Mann will seinen wilden Karren in den Druck der Frau fahren, und zwar mehrmals täglich.  
 Der neue Roman von Elfriede Jelinek schockiert und fesselt gleichzeitig. Die Figuren in „Lust“ sind lebend, hartvoll, und mehr als sexuelle Hochleistungsmaschinen. Elfriede Jelinek: „Die „Lust“ soll nicht konsumieren werden wie kommerzielle Pornographie. Der Zweck ist, daß man sich darin nicht wälzen kann wie ein Schwein in der Kutsche, sondern daß man bläselnd beim Lesen ...“  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.



**Die dritte Seite der Liebe**  
 Der erfolgreiche Chirurg Lucas Salda ist ein vom Eberschwärz, selbstsicherer Mann. Eines Tages verliebt er sich in den jungen, attraktiven, vermögenden Halb Druze. Um seinen Geliebten nicht zu verlieren, inneren Salda eine Heize zwischen einer Freundin und Hal und starrt somit ein soodabes Experiment.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Thomas Wolfe Von Zeit und Strom**  
 Nach einer ebenso dramatischen wie verwickelten fünfjährigen Entstehungsgeschichte erschien 1935 Thomas Wolfe zweiter Roman, an einer revidierten deutschen Übersetzung ist er nach Jahren nun auch bei uns wieder zugänglich. Es ist der Folgeband zu „Schau heimwärts, Engel!“, in dem Wolfe Eugene Grants Wanderjahre schildert.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Peter Waterhouse Sprache Tod Nacht Aussen**  
 Prosa-Geschichte und Prosa-Gedicht, insgesamt aber auch ein kleiner Entwicklungsgang, erzählt mit lyrischer Stimmigkeit.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Friedrich Christian Delius Japanische Rolltreppe**  
 In seinem neuen Lyrikanth japanische Rolltreppe“ spielt Friedrich Christian Delius vertraut mit einer der ältesten literarischen For-

men in Japan: dem fustreiligen Tanika-Gedicht. Es entstehen Augenblicke der Konzentration, leichte Momentaufnahmen in der Mitte des Lebens – ein Tagebuch in lyrischer Kleinforn.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Heimlich, still und mörderisch Ein Krimi-Lesebuch**  
 25 international renommierte Kriminalschaffsteller sorgen für ein Lesevergnügen voller Spannung. Kurzgeschichten von u. a. Colin Dexter, P. D. James, J. J. Harrison, Martin, Manuel Vazquez Montalban, Janwillem van de Wetering, sind in dieser Anthologie erstmals veröffentlicht.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Deborah Eisenberg Reisen mit leichtem Gepäck**  
 Eine Häßliche lernt einen erwachsenen Mann kennen und erfährt sein Macht über das andere Geschlecht, eine New Yorker findet zu ihrem Geliebten nach Montreal und geht dort mit seinem Freund ins Bett.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Wilhelm Genazzino Der Engel, die Jacke, die Plümel, der Schermer**  
 In seinem neuen Roman folgt Wilhelm Genazzino verblüffende Minuten, Epizoden und Impressionen zu dem Monat einer verstorbenen Gesellschaft. Auf seinen Streifzügen in Frankfurt, Wien, Paris und Amsterdam registriert der Ich-Erzähler W seine geographisch die Entzerrungen und Verströmungen, die westlichen Kataklysmen im Alltag.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.



**David Levitt Die verlorene Sprache der Kräne**  
 Das Ehepaar Rose und Owen lebt mitten im schrien Trübel von New York. Das Bekommen ihres Sohnes Philip, daß er homosexuell ist, erschüttert die beiden schwer. Der junge amerikanische Autor David Levitt erzählt sensibel und

genüßlich vom Schicksal dieser Menschen, die am Ende nur Opfer ihrer Liebe sind.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Gute Aussichten, finstere Zeiten**  
 40 Jahre ist er alt, die Bundesrepublik. Ihre Geschichte erzählt sich selbst, in den Geschichten, die in der Bundesrepublik geschrieben wurden, u. a. von Heinrich Böll, Wolfgang Borchers, Uwe Johnson, Peter Weiss und Helmut Heißenbüttel. Eine Anthologie.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Richard Gray Janine, 1982**  
 Jack Melrose, Anfang Fünfzig, Spezialist für militärische Sicherheitsdienste, betraut sich mit Whisky und flieht munterbiernd in eine ihm vertraute, traumatisch vollbrannter Machos und geküßelter Frauen „Janine, 1982“, ein moralischer Roman, eine politische Grotteske voll schwarzen Humors und bitterer Ironie.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**Eric Malpass Wem der Tiger schlafen geht**  
 Im Zirkus ist der Tiger ausgebrochen. Der patente Burche Graydon, vom Leier gelüht sei – „Moggen“ um sieben ist die Wild nach in Ordnung“, weiß natürlich, was zu tun ist – ein neues Lesevergnügen von Eric Malpass.  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.

**David Levitt Die verlorene Sprache der Kräne**  
 Das Ehepaar Rose und Owen lebt mitten im schrien Trübel von New York. Das Bekommen ihres Sohnes Philip, daß er homosexuell ist, erschüttert die beiden schwer. Der junge amerikanische Autor David Levitt erzählt sensibel und

**Elfriede Jelinek Lust**  
 Geri, Erika und Mutter, will ihrem Mann und seinen sexuellen Attacken entfliehen, dann –der Mann will seinen wilden Karren in den Druck der Frau fahren, und zwar mehrmals täglich.  
 Der neue Roman von Elfriede Jelinek schockiert und fesselt gleichzeitig. Die Figuren in „Lust“ sind lebend, hartvoll, und mehr als sexuelle Hochleistungsmaschinen. Elfriede Jelinek: „Die „Lust“ soll nicht konsumieren werden wie kommerzielle Pornographie. Der Zweck ist, daß man sich darin nicht wälzen kann wie ein Schwein in der Kutsche, sondern daß man bläselnd beim Lesen ...“  
 Die neue Reihe: Die neue Hellscher Reihe vom 1. bis zum 24. Band. Februar 1989, DM 24,-.



Rowohlt

Abb. 9: Anzeige des Rowohlt-Verlags in Die Zeit 17 (21.4.1989).



Der Rowohlt-Verlag nutzt ein Bild der *Stern*-Fotografin Karin Rocholl für eine eigene Annonce zum Erscheinen des Buches Ende März 1989, die in der Wochenzeitung *Die Zeit* abgedruckt wird: Jelinek liegt mit einem ärmellosen Top horizontal auf etwas, das ein Bett zu sein scheint, und raucht eine Zigarette – halb lasziv, halb unnahbar. Gegenüber den flankierenden, recht nüchtern beworbenen Büchern männlicher Autoren aktiviert ihr Bild die Schaulust des Lesers.

Noch überraschender ist die Präsentation des Buches, die Jelinek im November 1988 im Rahmen eines Interviews mit der großen Wiener Tageszeitung *Der Standard* bietet:

FRAGE: Sie nennen Ihr neues Buch *Lust*, was verbirgt sich hinter diesem Titel?

JELINEK: Es geht mir dabei um die Lust der Frau, die sehr viel größer ist als die männliche Lust und den Widerspruch von Sexualität und Mutterschaft, der sich bei konventionell erzogenen Frauen zwangsläufig ergibt. Auch für die Kirche ist die einzige Rechtfertigung der Sexualität das Gebären von Kindern. Daß Frauen zu einer viel unbegrenzteren Lust (*réjouissance*) oder Orgasmus fähig sind, verunsichert die Männer, die sich sozusagen mit ihrer kurzen, gewalttätigen Art erleichtern. Frauen sind ja auch im Gegensatz zu Männern immer zur Sexualität bereit, also in gewisser Weise unkontrollierbar und grenzenlos.

Erneut wird hier die im Vorfeld lancierte Idee von einem weiblichen Porno aufgerufen und suggeriert, dass der Text eine solche „grenzenlos[e]“ weibliche Lust literarisch ausgestaltet. Jelinek meint, dass sie sich von dem damals noch sehr präsenten Kriminalfall Monika Weimar habe inspirieren lassen:

Sie nahm sich einen jungen Liebhaber, weil sie sich von ihrem Mann und ihren Kindern in ihrer Rolle als Frau bedroht gefühlt hat. / Um ihre Sexualität neben ihrer Mutterrolle ausleben zu können, beseitigte sie das Hindernis – ihre Kinder. [...] Auch in Österreich gab es einen berühmten Fall von einer jungen unverheirateten Mutter,

---

und PorNO, S. 229. Jelinek selbst allerdings leugnet eine solche Medienstrategie: „Ursprünglich wollte ich einfach den Leuten wirklich was erklären, damit sie meine Sachen besser verstehen sollen, ganz naiv, mit diesem 68er didaktischen Impetus, den wir damals alle draufhatten. Dann habe ich gemerkt, daß das nicht geht, weil die Leute nicht glauben, daß man ihnen etwas sagen möchte, sondern irgendeine List dahinter vermuten. Daß man also imstande sei, die Medien geplant für sich zu benutzen. Sogar eine mir sehr wohlgesonnene Germanistin hat ja in ihrem Aufsatz eine genau geplante Medienstrategie hinter meinen Interviews gewittert, die ich aber nicht habe.“ Gerhard Fuchs, Elfriede Jelinek: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus“. Ein E-mail-Austausch. In: Elfriede Jelinek. *Die internationale Rezeption*. Hg. v. Daniela Bartens u. Paul Pechmann. Graz: Droschl 1997 (= Dossier, Extra), S. 9–25, hier S. 9. Vgl. auch Norbert Christian Wolf: *Lust im journalistischen Feld, Unlust an der Lektüre. Zur Funktion der Werkpolitik und Kritik an Jelineks Roman*. In: Elfriede Jelinek. Hg. v. Uta Degner und Christa Gürtler, S. 133–161.

die ihr Kind sehr geliebt hat und große Opfer für das Kind brachte, das sie allein großgezogen hat. Während einer tagelang währenden Orgie mit ihrem Liebhaber hat sie irgendwann einmal das Kind gegen die Wand geworfen und erschlagen. So eine Art Lustmord an dem Säugling. Das war eine Frau, die allgemein als zärtliche Mutter beschrieben wurde, die dann im sexuellen Exzeß jedes Maß verloren hat.<sup>70</sup>

Eine solche Darstellung ist für eine Interpretation von *Lust* mehr als fragwürdig. Gertis Mord am Kind wird nicht explizit erklärt, implizit wird jedoch nahegelegt, dass sie ihren Sohn tötet, weil er dem Vater immer ähnlicher wird und sie verhindern will, dass der Sohn in die Fußstapfen des Vaters tritt.<sup>71</sup> Zugleich ist der Mord für Gerti die einzige Möglichkeit zum Ausstieg aus der Gesellschaft. – Bei Kenntnis des Textes muss man Jelineks Äußerungen ironisch lesen; da dieser zu dem Zeitpunkt des Interviews noch nicht als Buch vorlag, fehlte dem Leser jedoch der Kontext, der notwendig wäre, um die Ironie zu erkennen. Es bleibt also nur der Schluss, dass die Autorin ihre zukünftigen Leser\*innen gezielt aufs Glatteis führt und durch die Verheißung einer ungehemmten und ganz neuen weiblichen Lust nicht zuletzt auch den Voyeurismus der weiblichen Leserinnen ansprechen will.

So wird in der Öffentlichkeit die Spannung auf ein tabuloses Buch mit viel ‚Schauwert‘ angeheizt. Christina Weiss, damalige Leiterin des Hamburger Literaturhauses, erinnert sich an eine Buchpräsentation in Anwesenheit von Elfriede Jelinek, die ganz bewusst auf der Hamburger Reeperbahn organisiert worden war und einen Eindruck von der entstandenen Erwartungshaltung gibt:

Es war der Auftrieb der Voyeure. Ich ahnte, daß an diesem Abend einiges ganz anders laufen würde, als ich es geplant und erwartet hatte. [...] [A]ls ich den Veranstaltungsraum betrat, spürte ich eine aufgeladene Stimmung, durchsetzt mit Machosprüchen und von Beginn an aufgegeilt. Man wollte die schöne Autorin aus ihrem obszönen Text lesen hören und sehen.<sup>72</sup>

Der Rowohlt-Verlag reagiert auf dieses erfolgreich geweckte Interesse mit einer immensen Startauflage von über hunderttausend Exemplaren.<sup>73</sup> Als das Buch dann

70 Alexandra Reininghaus: Die Lust der Frauen und die kurze Gewalt der Männer. In: Der Standard, 17.11.1988, S. 9.

71 L 151: „[S]ein Kind wird nach ihm weiterleben und andere Menschen in seiner Stadt weiter sekieren.“

72 Christina Weiss: Lockvogel für Voyeure. Die Geschichte einer Begegnung mit „Lust“ auf der Hamburger Reeperbahn. In: stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch (2006), S. 79–81, hier S. 80.

73 Die genaue Zahl: 109.550. Als drei Jahre später das Taschenbuch erscheint, hat dieses eine Auflage von 173.250. Inzwischen ist das Buch in 14. Taschenbuchauflage. Die Zahlen im Vergleich: Die Startauflage der *Die Klavierspielerin* hatte 1983 15.400 Exemplare, die Taschenbuchauflage

Anfang April 1989 endlich gelesen werden konnte, war die Enttäuschung groß: „100.000 enttäuschte Käufer, 200 genervte Rezensenten und 50 hingerissene Leser, durch die Bank ‚aficionados‘.“<sup>74</sup>

Erotikliebhaber\*innen kommen, wie bereits deutlich geworden sein dürfte, in dem Buch nicht auf ihre Kosten. Die Bildersprache ist derart, dass sie den Leser ständig abstößt: „Schaulust wird durch Sätze verödet.“<sup>75</sup> Doch durch die penetrante Lesersprache erreicht *Lust* noch mehr: Indem er die Leser\*innen immer wieder direkt mit ihrem eigenen Voyeurismus konfrontiert, werden sie selbst zum satirischen Objekt, nicht weniger als das fiktionale Personal.<sup>76</sup>

Er ist gut gefedert, wie er da behende mit seinem warmen Henkelmann gegen ihr Euter schlägt, *haben Sie gesehen*, wie er ihn ihr jetzt in den Mund gestopft hat? [...] Es brennt auch bei Ihnen ein zorniges Feuer, wenn jeden Tag in Ihre Fut gebrunzt wird! (L 146; Herv. U.D.)<sup>77</sup>

Von ihrer Muschi führt nur noch ein schmales Wegerl weg, wo er, der Student, *mit all meinen Lesern* steht und wartet, daß er, gebildet, mild in seiner Witterung wieder herein darf. Wenn wir alle zusammenhalten und alles zusammenhalten, was wir haben, dann könnten unsre Ahnungen eintreffen (L 145; Herv. U.D.).<sup>78</sup>

---

1986 498.000. *Oh Wildnis oh Schutz vor ihr* erschien 1985 mit einer Druckauflage von 9350, im Taschenbuch 1993 in der Auflagenhöhe von 32.800. Alle Zahlen nach: Pia Janke: Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption. Teil 1. Wien: Praesens 2014 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 10), S. 60, 64 u. 66.

74 Günther Franzen: Böse Menschen lesen Jelinek. Taz, 13.4.1991, S. 16. Zitiert nach: <http://www.taz.de/!1723960/> (5.3.2019). Jutta Schlich macht als Ursache dieser rezeptionsästhetischen Enttäuschung die „referentielle Unbestimmtheit“ des Textes aus: „Die durch ‚unkonzentrierte‘ Lektüre bewirkte einseitige Dynamisierung der Erzählvorgänge ließ dem Leser das Fehlen einer verbindlich deutenden Aussage über den gelesenen ‚Wirrwarr‘ umso schmerzlicher vermissen. Enttäuschung angesichts der verwehrten Geschichte, Empörung über das sich ihm kundtuende spannungslose, weil immergleiche Geschehen und Verunsicherung angesichts der ausbleibenden Deutung sind Folgen eines auf falsche Lesererwartung hin programmierten Erzählvorgangs.“ Jutta Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989). Tübingen: Niemeyer 1994 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 71), S. 164.

75 Vogel: Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm, S. 150.

76 Dies hat die Forschung bislang nicht bemerkt. In den seltenen Fällen, wo auf die Leser\*innenansprachen überhaupt eingegangen wird, werden sie als Unterbrechung der Fiktion motiviert. Vgl. Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur, S. 150ff.

77 Vgl. auch „Sehen Sie“ (L 69); „Schauen Sie nur irgendwohin“ (L 109); „[S]chauen Sie nur“ (L 147); „Schauen wir uns mit offenen Augen gegenseitig ins Geschlecht“ (L 220); „[S]chauen Sie nicht weg! (L 250); nur einmal heißt es: „Machen wir die Augen davor zu“ (L 151).

78 Vgl. auch: „Wir sind doch alle eitel, meine Damen. Lassen Sie die Zähne im Mund und die Kleider im Wind wehn und stürzen Sie auf Ihren Partner los, als hätte der Ihnen seit Stunden keinen Schaden mehr zugefügt!“ (L 174)

Durch diese satirische Leser\*innenadressierung wird die normale Kommunikationssituation der Satire gestört. Diese ist gekennzeichnet durch eine ‚Dreipoligkeit‘ von ‚Angreifer, Opfer und Adressat‘.<sup>79</sup> Während das ‚Opfer‘ angegriffen wird, „unterscheidet sich [die Satire] von anderen Formen dadurch, daß sie den Adressaten bewußt einbezieht; sie will ihn beeinflussen oder will aus der Öffentlichkeit Kapital schlagen und nimmt deshalb Rücksicht auf sie“.<sup>80</sup> Um erfolgreich zu sein, muss die Satire das Publikum auf ihre Seite ziehen:<sup>81</sup> Es muss die mit der satirischen Darstellungsabsicht einhergehende Abwertung des dargestellten Objekts mitvollziehen, dieses verlachen und die kritische Legitimität des Satirikers damit anerkennen. Der Autor-Leser-Pakt der traditionellen Satire schafft die erforderliche Solidarisierung des Publikums. Auch in *Lust* wird er durch den Gebrauch der ersten Person Plural erheischt,<sup>82</sup> doch ist dort diese Gemeinschaft nur scheinbar, wie die ironische Färbung zeigt, die sich *gegen* das Publikum wendet.

Besonders insistierend wird das Publikum im 13., den Gruppenmissbrauch Gertis schildernden Kapitel adressiert. Durchgehend wird es vom Ich als präsent vorausgesetzt und animiert: „[W]arum treten Sie dann nicht zurück und lassen mich auch einmal im Video zornig ihre Geschlechter aufplusternde Menschen anschauen?“ (L 198) – „Wo wollen wir bleiben, etwa in den Locken in ihrem Schoß?“ (L 200) – „Jetzt haben wir aber ein Bild gewonnen, hollaro!“ (L 202) – „Es wird gelacht, meine Österreicherinnen und Österreicher, und nach dem Fernsehen vermischt ihr euch dann wieder!“ (L 202) – „Na, meine Herren und Helden, lassen Sie mich einmal durch den Sucher schauen, Sie haben doch selber jeder ein spannendes Glied!“ (L 203)

Man kann den Eindruck gewinnen, dass die gesamte Geschichte nur dazu aufgebaut wird, um die Rezipient\*innen anzulocken und sie dann unvermittelt als Voyeur\*innen ins Rampenlicht zu rücken. Mit einer solchen Aggressivität gegenüber ihren Leser\*innen gefährdet die Satire ihre Gelingensbedingungen in hohem Maße. Sie kann ja deshalb mit dem Einverständnis der Leser\*innen rechnen, weil

79 Brummack: Zu Begriff und Theorie der Satire, S. 282.

80 Ebd., S. 281. Vgl. auch ebd., S. 364: „Das Ziel der Satire ist rhetorisch: sie will einen Gegenstand angreifen, eine Norm vermitteln und den Leser überzeugen“.

81 Vgl. Ralf Siebert: Heinrich Mann: *Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan*. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen: Böschchen 1999 (= Kasseler Studien. Literatur, Kultur, Medien, Bd. 3), S. 46.

82 Rita Svandrlik konstatiert in Bezug auf *Lust*: Das „provozierende Ich spricht den Leser / die Leserin direkt an, um teilweise auch in der ersten Person Plural eine Art Solidarität mit dem Leser herzustellen und die Opposition Erzähler / Leser zu unterwandern“. Da die Solidarität freilich eine voyeuristische ist, gilt dies nur für das satirische Ich und Leser\*innen, die das satirische Zerrbild, das der Text von ihnen entwirft, bejahen können. Rita Svandrlik: Von der Unlust am Lesen, vom Genuss am Text: das Beispiel Elfriede Jelinek. In: *Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur*. Hg. v. Doris Moser u. Kalina Kupczynska. Wien: Praesens 2009 (= Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft f. Germanistik 2008), S. 363–374, hier S. 374.

sie sie auf eine höhere Ebene hebt als das abgewertete Objekt. Genau das verweigert *Lust* jedoch, indem es die Leser\*innen präzise als mitkonstituierenden Teil der dargestellten Welt exponiert: „Wählen auch Sie aus vielem das Beste und sehen Sie: Sie haben es schon zu Hause, nennen Sie's Ihre bessere Hälfte und lassen Sie sie vor der Abwasch stehn und putzen und schwitzen!“ (L 246) – Gleich auf der nächsten Seite muss dann auch Gerti wieder aufputzen.

Nimmt man diese Kommunikationsstruktur ernst, verschiebt sich das Objekt der satirischen Kritik weg von Gerti und ihrem Mann hin zu einer voyeuristischen Gesellschaft – von der die Leserschaft ein aktiver Teil ist, sie partizipiert am Missbrauch: „Die Frau kommt jetzt gleich zu Ihnen herüber, bitte warten“ (L 105). Der Effekt dieser Bloßstellung ist Beschämung: Den Rezipient\*innen wird willentlich die Lust verdorben, wie eine rhetorische Frage einmal explizit macht: „Haben Sie noch immer Lust zu lesen und zu leben? Nein? Na also“ (L 170). Jelinek thematisiert dieses Verfahren bereits im *Stern*-Interview:

[I]ch habe [...] versucht, die Konsumierfreude an der *Lust* gleichzeitig zu unterbinden durch ästhetische oder sprachliche Fallen, die ich einbaue. Die *Lust* soll nicht konsumiert werden wie die kommerzielle Pornographie. Sie soll durch ästhetische Vermittlung sozusagen dem Leser ins Gesicht zurückschlagen. Genauso wie im Hitchcock-Film *Das Fenster zum Hof*. Das ist ein gutes Beispiel. Es zeigt den Voyeur, aber gleichzeitig wird in diesem Voyeur der Voyeurismus der Zuschauer im Kino entlarvt. Das ist so ein ästhetischer Doppeltrick.<sup>83</sup>

Die Leser\*innen werden im Text in ihrer Lust an der Bloßstellung anderer bloßgestellt: „Doch weiden wir uns lieber am Aufschneiden und Ausnehmen (an den Ausnahmen) von Menschen“ (L 186). Aber wenn sich der satirische Blick derart unversöhnlich auf das Publikum richtet, wer bleibt dann noch als ‚Dritter‘, an wen kann sich die Satire richten? Jelineks *Lust* stößt ihre Leserschaft ganz gezielt ab: „[S]tierln Sie gefälligst in Ihren eigenen Papierln!“ (L 223) Damit bringt der Text eine Thematik ins Spiel, die für die Satire von besonderer Relevanz ist: Denn braucht sie nicht grundsätzlich die Leser\*innenlust an der Bloßstellung und Verunglimpfung des angegriffenen Objekts? So zumindest perspektiviert Dieter Wellerhoff generell die „zu billige Solidarisierung [...] mit einer außerordentlich leicht manipulierbaren Lachgemeinschaft gegenüber einem wehrlosen Opfer“ kritisch aus Rezipient\*innenseite:

Dieses prompte Beipflichten [...] störte mich. Sie waren alle so rasch zu haben. Sie wollten unbedingt zu jenen gehören, die im Recht waren, und das fegte mit einverstandenem Gelächter jeden Widerstand, jedes Bedenken hinweg. Es kam mir so vor,

83 Lahann: „Männer sehen in mir die große Domina“, S. 79.

als würde man von der Satire abgefragt: Bist du dafür, hast du die richtige fortschrittliche Gesinnung, dann gib sie zu erkennen durch Lachen und Klatschen. [...] Differenziertes Urteil, eigene Sicht, komplexes Verstehen waren nicht mehr gefragt [...]. Es war ein Zwang zur Parteilichkeit, zum Konformismus, der schon Züge eines psychischen Terrors hatte, was für die meisten aber hinreichend verdeckt war, weil die Satire sich im Rahmen eines Vorverständnisses bewegte, das als fortschrittlich und kritisch galt.<sup>84</sup>

Ein solche „billige Solidarisierung“ verunmöglicht Jelineks Kommunikationsstruktur durch die Auflösung des Autor-Leser-Pakts.

### Satirische Autor-Persona

Ist die Satire nicht auch auf Produktionsseite, so muss man fragen, grundlegend von einem solchen negativen Impuls, der Freude an der Bloßstellung anderer, beherrscht? Und hat nicht gerade in den kunstvollsten Versionen der Satire die Kunst nur die Funktion, den ‚pornographischen‘ Impuls der Satire, ihre Freude an der Erniedrigung Dritter, zu verschleiern? Diese Fragen lenken die Aufmerksamkeit – ähnlich wie im Roman *Die Liebhaberinnen* – auf die satirische Persona. Ist die moralische Integrität der Autorinstanz in der traditionellen Satire eine Gewähr für eine positive Norm – möge sie auch nur implizit bleiben –, ja rechtfertigt die moralische Unbeflecktheit des Satirikers erst die Abwertung des satirischen Objekts – mustergültig bei Karl Kraus –, so lässt die Persona in *Lust* mit ihrem bereits erwähnten „pornoiden Blick[ ]“<sup>85</sup> eine solche moralische Autorität vermissen. Später erfahren wir, dass sie wie die biographische Person Elfriede Jelinek eine Frau „über 40“ (vgl. L 178) ist. Bereits auf Seite 12 meldet sie sich das erste Mal explizit zu Wort: „Kein wahres Wort ist an diesem Kind dran, das schwöre ich Ihnen“ (L 12). Einige Seiten später wird sie dann als Autorfigur sichtbar:

Der Frau wird ein neues Kleid versprochen, während der Mann sich den Mantel und das Jackett wegriß. Er kämpft mit dem Alkohol, seine Krawatte ist ihm zum Strick gedreht. Ich möchte das jetzt an dieser Stelle neu in Worte kleiden! Mit einem Untergriff ist vorhin die Stereoanlage in Brand gesetzt worden, jetzt rast die Musik vom Teller und bewegt den Direktor etwas schneller. Tonärmel springen nach vorn, um

84 Dieter Wellershoff: Beipflichtendes und befreiendes Lachen. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning. München: Fink 1976 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 425–426, hier S. 435.

85 Henke: Pornographie als Gefängnis, S. 252.

einzugreifen, ein Direktor muß seinen Schwanz auf die Welt bringen! [...] Ja, das geht wohl (L 20).

Der Kontext macht erkenntlich, dass sich das Ich hier in die Position Hermanns begibt: Wie der Direktor seine Frau neu einkleidet, indem er ihr ein „neues Kleid“ verspricht, zieht das Ich dem Dargestellten neue Worte an. Die virtuose Sprachbeherrschung, die hier durch eine originelle Bildlichkeit und Klangfiguren wie Reim („Teller“ – „schneller“) ausgestellt ist, zieht sich ostentativ durch den gesamten Text. Hölderlin-, Vergewaltigungen, veruntreute Redewendungen und verbogene Metaphern beweisen: Die Sprache ist allzeit potent und die hier auftretende auktoriale Verfügungsgewalt zur gewalttätigen Misshandlung bereit. Auch über die Geschichte herrscht das Ich und damit selbst über Hermann:

Heute haben wir einmal Sonne, bestimme ich jetzt (L 164).

Der Obmann dieses Vereins schreit zornig seine Entscheidung: daß sie alle drei zwar von einem Vater gemacht, aber von mir erdacht sind! (L 225)

Solche Jelinek-typischen metaisierenden Passagen<sup>86</sup> legen die Autor-Persona frei, die sich die böse Geschichte erdacht hat und auch noch die tragischsten Vorgänge in einer empörend obszönen, gänzlich moral- und mitleidsfreien Sprache präsentiert. Dieses Ich ist ganz und gar nicht idealisierungsfähig, im Gegenteil findet es wie Hermann Gefallen an der eigenen ästhetischen Machtdemonstration – etwas, das Jelinek auch nicht scheut, in Bezug auf ihr Schreiben in Interviews hervorzuheben:

Ich habe immer wieder, nicht nur bei diesem Text, während des Schreibens fast orgasmusähnliche Gefühle gehabt [...]. Nicht sosehr die Beschreibung bestimmter Szenen war mit Lustgefühlen verbunden, sondern allein die Macht, die man im Schreibvorgang ausübt, ist bei mir immer schon sehr stark mit Lust besetzt.<sup>87</sup>

Die Konzeption des Schreibens als Form symbolischer Machtausübung wird hier gegen Konzepte von künstlerischer Autonomie gesetzt, die ästhetische Produktion gerade als Machtverzicht konzipiert. Die negative Totalität der Darstellung macht also auch vor der Autorposition nicht halt, ist diese doch – wie ihre Leser –

86 Vgl. etwa auch: „Wo warst du, so wird auf Gerti eingeschlagen. Der Vater erwischt das Kind gleich mit, das sich, ihm anverwandt, an den Leib der Mutter krallt. Jetzt verzichten wir einmal auf die Ausführung dieser laokoonischen Gruppe, wo einer am anderen hängt und wunderbar groß dastehen will“ (L 137).

87 Löffler: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen“, S. 84.

„Normalverbraucher“ (L 15) und „Kunde“ (L 107). Die Konsequenz ist eine Selbstsatisierung der Autorin, wie sie auch in anderen Werken Jelineks begegnet. Ganz am Ende scheint sie, nach dem gewaltsamen Tod des Kindes, noch eine Genugtuung zu empfinden, den Leser mit diesem unverhofften Ende düpiieren und vor den Kopf stoßen zu können: „Jetzt ist es wider Erwarten so ausgegangen, daß ausgerechnet der Jüngste der Familie das dumme Gesicht der Ewigkeit als erster wird sehen dürfen“ (L 255).

## Anagnorisis zwischen Lachen und Schrecken

Mit ihren ‚niederer‘ Beweggründen lässt sich die satirische Autor-Persona als Spiegelfigur der Leser\*innen verstehen, im „Wir“ und im „Ich“ können sich diese selbst erkennen. Dies ist eine äußerst unbequeme Selbsterkenntnis, aber „[n]iemand lernt schließlich zu lesen ohne zu leiden“ (L 150). Die ablehnenden Reaktionen auf *Lust* haben das Buch womöglich besser verstanden als die wohlmeinenden Verteidiger, die das provozierende Potential des Textes allzu schnell in eine kulturkritische Traditionslinie einordnen<sup>88</sup> und verdrängen, dass sie in *Lust* selbst Teil des bösen Spiels werden. Jelinek selbst kommentiert diese Selbstsatisierung als eine grundsätzliche Strategie ihres Werks, deutlich hörbar ist auch ein Echo auf *Die Liebhaberinnen*:

Bis in meine neuesten Texte hinein greif ich sozusagen als omnipotente Ich-Figur oder als eine Sie-Figur immer wieder ein, wobei die Position nicht immer klar ist. [...] [D]as ist sozusagen das Über-Ich der Vergesellschaftung, das eigentlich all dem Hohn spricht, was so an Ideologie oder an schönem Schein verbreitet wird. Das zwingt auf höhnische oder zynische Weise manchmal sogar dazu, die Wahrheit zu sprechen. [...] Es ist ein anti-konsumistisches Element, ein anti-illusionistisches Element, das einen hindern kann, die Schicksale dieser Figuren, die ich beschreibe, sich als Voyeur, mit voyeuristischem Genuß einzuverleiben. Oder auch an dem Leid dieser Leute auch noch den Genuß dessen zu haben, der Akademiker ist und ein gutes Einkommen hat

88 Vgl. Sigrid Löffler: Die Unlust an der Männerlust. In: profil 13 (1989), 28.3.1989, S. 80–82, hier S. 81, welche eine entlarvende „Mimikry-Sprache“ in Anschluss an Luce Irigaray erkennt und damit allein den „männlichen Blick[]“ satirisiert sieht. Auch eine Reaktion wie die von Thomas Anz, der Lustgewinn durch „Erkennen der zahlreichen intermedialen Bezüge“ propagiert, geht an *Lust* letztlich vorbei, wie bereits Alexandra Tacke feststellt: „So ehrenwert Anz' Versuch, dem Jelinek'schen Text doch etwas Lust abzugewinnen [...] sein mag, [...] übergeht [er] stillschweigend jene ‚nicht unerheblichen Schwierigkeiten‘, die Anz zwar selbst kurz erwähnt, aber nicht näher spezifiziert. [...] Denn Lesefrust, Unlust und Enttäuschung sind fester Bestandteil des Prosatextes *Lust*“. Tacke: Zwischen LEseLUST und PorNO, S. 246. Zitat von Thomas Anz: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: dtv 2002, S. 181.



und sich mit diesem Buch quasi so ein exotisches Feld gekauft hat. Also, das möchte ich natürlich nicht. Ich möchte nicht, daß man sich die Schicksale der Leute so reinzieht, sondern ich möchte, daß man die Bezüge zum eigenen Leben herstellt, also Furcht und Schrecken, eine fast kathartische Wirkung der griechischen Tragödie.<sup>89</sup>

Furcht und Schrecken reklamiert Jelinek für *Lust* bereits im *Stern*-Interview als Wirkungsziel: „Das ist genau der Zweck meines Buches, daß man sich darin nicht wälzen kann wie ein Schwein in der Kuhle, sondern daß man blaß wird beim Lesen“<sup>90</sup> – gleichzeitig aber betont sie den inhärenten Humor des Textes: „Die *Lust* zum Beispiel, wie man das nicht komisch finden kann, da schlag ich mich an den Kopf.“<sup>91</sup> Diese Komik eröffnet sich allerdings erst einem Leser, der es gewagt hat, „angstlos auf das eigene Bild zu schauen“ (L 177), ohne sofort in die Selbstverschönerung zu flüchten, „denn zumindest das Haar läßt sich doch wirklich leicht verändern, wenn wir uns nicht mehr gefallen, meine Damen“ (L 177). Was *Lust* in seiner Provokation der Leser\*innen erreichen will, ist ein Selbsterkennen. Während es nach dem öffentlichen sexuellen Missbrauch Gertis an den Leser gerichtet heißt: „Sie fühlen sich ganzwarm an“ (L 204), lässt uns das Ich einige Seiten später wissen: „Mir ist kalt“ (L 209).<sup>92</sup> Die Abkühlung geht in *Lust* auch auf die Leser\*innen über, sie ist verbunden mit einem unangenehmen Blickwechsel auf sich selbst: „Ja wir! Voller Qual werden wir sichtbar“ (L 209).<sup>93</sup>

### Radikale Individualität und ästhetische Freiheit. Zur Funktion der Hölderlin-Zitate

Durch den gesamten Prosatext ziehen sich Spuren einer extensiven Hölderlin-Lektüre, diese reichen von relativ unauffälligen Worteinsprengseln wie zum Beispiel „ganz ungebunden sind jetzt Gertis Füße“<sup>94</sup> bis hin zu höchst provokanten Verballhornungen:

89 Lachinger: *Kinder, Marsmenschen und Frauen*, S. 44f.

90 Lahann: „Männer sehen in mir die große Domina“, S. 78.

91 Kathrin Tiedemann: *Das Deutsche scheut das Triviale*. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Kathrin Tiedemann. In: *Theater der Zeit* (1994), H. 6, S. 34–39.

92 Im Gegensatz zu Jutta Schlich meine ich nicht, dass es sich dabei um einen inneren Monolog Gertis handelt. Vgl. Schlich: *Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur*, S. 142.

93 Ulrike Vedder: „Längst im dunklen Wasser unter dem Eis“. Elfriede Jelinek: *Kältelehren der Winterreise*. Antrittsvorlesung, 11. Januar 2012, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Deutsche Literatur (= Humboldt-Universität zu Berlin. *Öffentliche Vorlesungen*, Bd. 176). Berlin: Humboldt-Universität 2012.

94 Vgl. „[i]ns *Ungebundene* gehet eine Sehnsucht“ aus Friedrich Hölderlin: *Mnemosyne*. Dritte Fassung. In: F.H.: *Sämtliche Werke*. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: *Text*. Stuttgart: Kohlhammer 2018, S. 197–198, hier S. 197; Herv. U.D.

Er probiert sich in immer neuen Stellungen aus, in denen er mit mächtigen Tritten seinen Karren *ins nüchterne Gewässer* seiner Frau stößt und wie ein Rasender zu paddeln beginnt. [...] Sie krümmt sich unter ihm, schreit, als aus *seiner wohleingerichteten Eichel* eine ganze Herde unruhiger Samenkörner stürzt (L 33; Herv. U.D.).

Hier werden zwei lyrische Texte aus dem letzten Gedichtzyklus verunglimpft, den Hölderlin noch selbst zum Druck gegeben hat: zum einen das berühmte Gedicht *Hälfte des Lebens*, in dem es heißt: „Und trunken von Küssen / Tunkt ihr das Haupt / *Ins heilignüchterne Wasser*“;<sup>95</sup> und zum anderen eine Passage aus dem *Lebensalter*: „Jetzt aber sitz’ ich unter Wolken (deren / Ein jedes eine Ruh hat eigen) unter / *Wohleingerichteten Eichen*“.<sup>96</sup>

Die Minimalmutation von „Eichen“ zu „Eichel“ ist von einem ebenso ingeniosen, furchtlosen Witz bestimmt wie die Versetzung unveränderter Zitate aus ihrem ‚hohen‘ Kontext in die Niederungen des Hermann’schen Begehrens: „Schon morgens, im Halbschlaf, tastet er sich in die Furche ihrer Hinterbacken vor, sie schläft noch, von hinten greift er in ihren weichen Hügel, Licht, wo bist Du, das Herz ist schon wach“ (L 31). *Lust* verarbeitet hier ein weiteres Gedicht aus dem bereits erwähnten ‚Nachtgesänge‘-Zyklus, die Ode *Chiron*:

[...] wo bist du, Licht?  
Wohl ist das Herz wach, doch mir zürnt, mich  
Hemmt die erstaunende Nacht nun immer.

Sonst nemlich folgt’ ich Kräutern des Walds und lauscht’  
Ein waiches Wild am Hügel<sup>97</sup>

Es ist auf den ersten Blick ersichtlich, dass Jelineks Text nichts mehr von der ursprünglichen Aussage von Hölderlins Gedicht transportiert, sondern allein die Wörtlichkeit in einen absolut konträren Kontext überträgt – besonders gerne in einen obszönen: „Er selbst ist vielleicht zur *Ruhe* gegangen, aber sein Glied zieht noch nach seinem Willen *von Klippe zu Klippe*“ (L 27; Herv. U.D.).<sup>98</sup> Auch vor einem Text wie *Mnemosyne* macht die despektierliche Entwendung nicht halt:

95 Friedrich Hölderlin: *Hälfte des Lebens*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 117; Herv. U.D. Vgl. auch die spätere Stelle: „Sie tunken Gerti das Haupt [...] ins nicht mehr nüchterne Wasser“ (L 201).

96 Friedrich Hölderlin: *Lebensalter*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 115; Herv. U.D.

97 Friedrich Hölderlin: *Chiron*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 56–57, hier S. 56.

98 Vgl. *Hyperions Schiksaalslied*, 3. Strophe: „Doch uns ist gegeben, / Auf keiner Stätte zu ruhn, / Es schwinden, es fallen / Die leidenden Menschen / Blindlings von einer / Stunde zur andern, / Wie Wasser von Klippe / Zu Klippe geworfen, / Jahr lang ins Ungewisse hinab.“ Friedrich Hölderlin: *Hyperions Schiksaalslied*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 265.

Er kann jetzt ihren ganzen *Feigenbaum* mit einer Hand umfassen und die Finger *zornig Wanderer* spielen lassen. [...] Wie ein geöffnetes Handtaschel hält er ihre Fut an den Haaren auseinander und schleift sie sich übers Gesicht, um sie grob auslecken zu können, ein Ochse am reifen Salzstock, und das Gebirge ist *in Feuer getaucht*. Die *Last der Scheiter* ruht auf den Männern. Ihr Wasser murmelt Unverständliches und die Frauen nehmen es mit ihren saugkräftigen Lumpen und sogar mit *Ajax* noch auf (L 41; Herv. U.D.).<sup>99</sup>

Der an Karl Kraus geschulte Sprachwitz<sup>100</sup> spielt hier mit dem Doppelsinn von Worten und wirkt auf eine Art profanisierend, die Kraus selbst als Umgang mit hoher Literatur nicht toleriert hätte. Jelinek integriert Hölderlins Rede in einen völlig differenten Kontext, adaptiert sie mit viel Witz und erzeugt dadurch eine komische Mesalliance, deren Ingeniösität bis ins Detail reicht. John Pizer zieht gerade anhand der unterschiedlichen Stellung zur hohen Literatur die Grenze zwischen moderner und postmoderner Satire<sup>101</sup> – doch es herrscht in der Forschung Uneinigkeit darüber, wie diese Hölderlin-Verballhornungen in *Lust* überhaupt motiviert sind. Bereits ein Jahr nach Erscheinen des Buches hat Christa Gürtler im Rahmen eines Aufsatzes zur Mythendekonstruktion Jelineks festgestellt, dass die „Aneignung des Sprachdukus von Hölderlin [...] den ganzen Text bestimmt. Seine Inversionen und parataktischen Reihungen lassen keine sprachliche Synthese zu und entsprechen damit den literarischen Intentionen Jelineks. Gleichzeitig“, so Gürtler, „verweist dieser ‚hymnische‘ Stil ebenso wie das Motto des Textes als äußerster Gegensatz zur negativen Totalität des Dargestellten auf ein mögliches Bild der Lust.“<sup>102</sup> Dieser inhaltlichen Deutung folgt – mit Modifikationen<sup>103</sup> – noch im selben Jahr Dieter Burdorf:

99 Hölderlin: Mnemosyne, S. 197: „Reif sind, in Feuer getaucht, gekochet / Die Frücht“; [...] Und vieles / Wie auf den Schultern eine / *Last von Scheitern* ist / Zu behalten. [...] / [...] Ein *Wandersmann* geht *zornig*, / Fern ahnend mit / Dem anders, aber was ist dies? / / Am *Feigenbaum* ist mein / Achilles mir gestorben, / Und *Ajax* liegt / An den *Grotten* der See“; Herv. U.D.

100 Paronomasien, Stilbrüche und das Spiel mit Homophonien sind typisch für Kraus, dessen rhetorische Kunst Rüdiger Zymner zur Überlegung führt, Kraus „als eine Art Wiedergänger oder zumindest als einen ‚modernen, analogen Fall‘ der Argutia-Kunst [zu] bezeichnen“. Rüdiger Zymner: *Emphatische Sprachkunst. Zum Verhältnis von Rhetorik und Literatur bei Karl Kraus*. In: Griffel 2 (1995), S. 32–41, hier S. 37. Vgl. auch Christian J. Wagenknecht: *Das Wortspiel bei Karl Kraus*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965 (= Palaestra, Bd. 242) und Sigurd Paul Scheichl: *Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus*. In: *Karl Kraus in neuer Sicht*. Londoner Kraus-Symposium. Hg. v. S.P.Sch. u. Edward Timms. München: edition text + kritik 1986 (= Kraus-Hefte, Sonderband), S. 128–141.

101 John Pizer: *Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek*. In: *Monatshefte* 86 (1994), H. 4, S. 500–513, bes. S. 503f.

102 Christa Gürtler: *Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität*, S. 131.

103 Vgl. dort die Fußnote 21.

Es wäre zu einseitig, darin [= in dem Umgang mit Hölderlin] nur eine Profanisierung und ein Lächerlichmachen von Hölderlins lyrischem Pathos zu sehen. Denn in einer gegenläufigen Bewegung wird Jelineks Prosa von diesem Pathos auch affiziert[.] [...] Die in diesem Roman entworfene Wirklichkeit ist auswegslos [...]. Die Sprache des Buches geht jedoch nicht in der zynischen Beschreibung dieser Verhältnisse auf, sondern durch ihre Assimilation hymnischen Sprechens bekommt sie eine Tiefenschicht, in der die Vorstellung eines erfüllten Lebens der Menschen festgehalten wird. Damit bleibt das utopische Moment von Hölderlins Lyrik in Jelineks Adaptationen entgegen dem ersten Eindruck gerade erhalten.<sup>104</sup>

Marlies Janz betont in ihrer Jelinek-Studie die „ideologiekritische Verwendung Hölderlins“<sup>105</sup> mit „mythenkritische[r] Absicht“: „Fast immer werden Hölderlin-Zitate in *Lust* dafür eingesetzt, den Konnex von sozialer und sexueller Gewalt und beider Mystifikation zu verdeutlichen“:<sup>106</sup>

[S]chon angefangen mit Hölderlins ‚Strahl‘ des ‚Vaters‘, der im ganzen Buch seine zotigen Spuren hinterläßt, erschöpfen sich die Zitate nicht in der bloßen Travestie. Es geht hier und andernorts nicht primär um eine Hölderlin-Kritik, sondern um die Denunziation und Entmystifizierung der ‚Heiligung‘ des männlichen Geschlechts und der männlichen Sexualität im kulturellen Diskurs mit Hilfe solcher ganz für diesen Zweck funktionalisierten Zitate. Über das Zitat wird eine Entmystifikation sozialer und sexueller Herrschaftsstrukturen vorgenommen. So etwa, wenn die Fabrikarbeiter, die ja tatsächlich ökonomisch und sozial inferior sind, in Hölderlinscher Terminologie als die ‚Armen‘ und ‚Geringen‘ bezeichnet werden, die freilich gegenüber ihren Frauen zu ‚Himmlischen‘ werden.<sup>107</sup>

Detlef Kremer sieht Hölderlin als wehrloses Ersatzobjekt, an dem eine feministische Wiener ‚Domina‘<sup>108</sup> Rache nimmt, er attestiert Jelineks Text 1998 einen „Haß“ auf Hölderlin als Repräsentant eines Erhabenheitsdiskurses, den Jelinek als einen „phallischen Männer-Diskurs attackier[e]“:<sup>109</sup>

---

104 Dieter Burdorf, „Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier.“ Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 21 (1990), H. 66, S. 29–36, hier S. 33.

105 Janz: Elfriede Jelinek, S. 115.

106 Ebd., S. 114.

107 Ebd., S. 113f.

108 Vgl. das Interview mit Lahann: „Männer sehen in mir die große Domina“.

109 Detlef Kremer: Grotteske Inversionen. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas Vernichtung des phallischen Diskurses. In: Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft. Hg. v. Markus Heilmann u. Thomas Wägenbaur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 75–88, hier S. 86.

In einer breit angelegten, sprachlich sehr dicht gefügten Litanei geht es ihr hier darum, einen obszönen, fetischisierenden Porno-Diskurs mit dem erhabenen Höhenkamm der Männer-Literaturgeschichte zu konfrontieren. Verdinglichende Beschreibungen im Stile der Tonspur eines Porno-Filmes werden mit hochartifizialen Hölderlin-Zitaten versetzt, die einerseits Distanz und eine irritierende Fremde erzeugen, vor allem aber beide Aussageweisen in einer Art aufeinander beziehen, daß sie als zwei Extremformen des phallischen Diskurses einsichtig werden.<sup>110</sup>

Jelinek schreibe „in einer 250seitigen profanen Gebetsmühle [...] diesen Männer-Diskurs zwischen dumm brutaler Pornographie und ätherischer Lyrik in Grund und Boden“ und zeige sie „als die zwei Seiten einer Medaille, einer glänzend erhabenen Seite und einer niederen brutalen Seite des Männerdiskurses“.<sup>111</sup>

Für Silvia Henke sind die Hölderlin-Verbiegungen gar eine Absage an die poetische Sprache an sich:

Was mit dieser Verwendung Hölderlins denunziert werden soll, ist letztlich keine Ideologie, sondern die Literatur, die poetische Sprache selbst und damit ist diese Verwendung nicht nur böse, sie hat auch etwas Selbsterstörerisches. Es ist ein poetischer Vernichtungszwang, der Jelineks Literatur, wie der Literaturkritiker Rudolf Burger sagt, auf der Höhe der Zeit zu einer „Literatur der Reste“ macht. [...] Denn die Sprache kann noch so semantisch überstrapaziert werden: der Sinn bleibt immer und überall sexuell, gestützt auf das pornographische Apriori, wonach alles sexuell gemeint ist, in den Sog des pornographischen Sinns gezogen wird. Auf dieser Ebene aber, auf der Ebene des höhnisch, böswitzigen und letztlich pornographischen Mechanismen folgenden Sprachgebrauchs, sich so etwas wie Lust ein, nämlich eine sadistische Lust am Quälen des Sprachkörpers, eine Folter, die bald ihre hässlichen, bald ihre witzigen Triumphe feiert.<sup>112</sup>

Man sieht an diesen unterschiedlichen Interpretationen, wie auch hier wieder Intertextualität für eine Öffnung des Textes sorgt: Eine Synthese dieser in viele verschiedene Richtungen gehenden Deutungen ist nur schwerlich möglich, vielmehr generiert die Intertextualität eine interpretative Pluralität, zu der die „Vielschichtigkeit“<sup>113</sup>

110 Ebd., S. 82.

111 Ebd., S. 86.

112 Henke: Pornographie als Gefängnis, S. 257f. In diese Richtung argumentiert auch Schlich: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur, S. 253–282, hier S. 263f: „[I]n der Parodie des zitierenden Textgebrauchs tut sich eine kritische, negative Einstellung zu den traditionellen, bürgerlichen Werten kund. Die Parodie des Zitierens in *Lust* hat einen allgemeinen kulturkritischen Charakter, weil die „Banalisation des Konsumierten“, die der Bildungskonsum mit sich bringt, ‚recht bedenklich‘ ist“.

113 Jelinek betont die Vielschichtigkeit ihrer Texte im Interview mit Gerhard Fuchs: Fuchs, Jelinek:

von Jelineks Werken generell Anlass gibt. Wir bereits in früheren Kapiteln diskutiert, erweisen sich die Texte als ‚offener‘,<sup>114</sup> als sie auf den ersten Blick scheinen.

Dies vorausgeschickt, soll im Folgenden noch eine weitere These zur Relevanz Hölderlins entwickelt werden: dass nämlich Hölderlin in *Lust* als ein positives Orientierungsmodell in ästhetischer Hinsicht fungiert. Im selben Jahr, in dem Kremers Aufsatz erschien, 1998, war Jelinek unter der Intendanz von Ivan Nagel als Dichterin zu Gast<sup>115</sup> bei den Salzburger Festspielen. In diesem Rahmen entwarf sie unter anderem eine mehrteilige Lesereihe mit Texten ihrer Lieblingsautoren. Unter diesen findet sich auch Hölderlin, als Repräsentant einer Dichterschaft der „Nichtsgewißheit“,<sup>116</sup> wie Jelinek in einem Begleittext formuliert. Jelinek huldigt in ihrem Salzburger Text gerade nicht dem hymnischen, selbstgewissen, Utopien beschwörenden Sänger, sondern dem spätesten, Nicht-bei-sich-Seienden Hölderlin im Tübinger Turm, der – so Jelinek – „vollkommen klar“<sup>117</sup> geschrieben habe. Blickt man von dieser preisenden Akklamation zurück auf *Lust*, wird sichtbar, dass Jelinek dort aus einer anderen Werkphase Hölderlins zitiert: Nicht die allerspätsten Wahnsinnsgedichte, sondern das in den Jahren davor entstandene sogenannte Spätwerk, das sich in äußerst deutungsbedürftigen, vielfach dunklen Gedichten vom Klassizismus löst und ästhetisch radikal eigene Wege beschreitet, bildet das Zitatmaterial in *Lust*. Diese Werkphase stand seit der von D. E. Sattler und Wolfram Groddeck Mitte der 1970er Jahre begonnenen Frankfurter Hölderlin-Ausgabe verstärkt im Fokus des germanistischen und öffentlichen Interesses, nicht zuletzt durch spektakuläre Faksimileeditionen wie die des *Homburger Foliohefts*,<sup>118</sup> das drei Jahre vor Erscheinen von *Lust* im Stroemfeld Verlag erschien und mit großem medialen Echo den ‚unfertigen‘, offenen Charakter von Hölderlins späten Texten unmittelbar anschaulich machte. Die perfekte geschlossene Architektur der neunstrophigen Elegie *Brod und Wein* erfährt dort zum Beispiel eine revidierende Wiederbearbeitung und ‚Öffnung‘.<sup>119</sup>

---

„Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus“, S. 10.

114 Im Sinne von Umberto Eco's Modell vom ‚offenen Kunstwerk‘. Umberto Eco: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 222).

115 Vgl. Ivan Nagel: Vorwort. In: Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften. Hg. v. Elfriede Jelinek u. Birgit Landes. München: Goldmann 1998, S. 9f.

116 Jelineks Wahl. Hg. v. Elfriede Jelinek und Birgit Landes, S. 13.

117 Ebd., S. 16f.

118 Friedrich Hölderlin: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Dietrich E. Sattler, Suppl. 3.: Homburger Folioheft. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986. Vgl. den Bericht von Marleen Stoessel: Ein Zeichen sind wir, deutungslos. Wunderwerk der Reproduktionstechnik: Friedrich Hölderlins *Homburger Folioheft* in einer eindrucksvollen Faksimile-Edition. In: Die Zeit 46 (6.11.1986).

119 Hierzu ausführlich: Wolfram Groddeck: Hölderlins Elegie *Brod und Wein* oder *Die Nacht*. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld 2012 (= EditionTEXT, Bd. 8).

Dass *Lust* aus dieser Werkphase zitiert, die sich durch eine „radikale Individualisierung der Schreibweise“<sup>120</sup> auszeichnet, ist kein Zufall, denn Jelinek knüpft formal daran an. Ihre äußerst idiosynkratische Verwendung der Hölderlin'schen Sprache – und das ist nur auf den ersten Blick paradox – lässt sich in ihrer Originalität und ihrer ans Blasphemische grenzenden Gewagtheit als emphatische Affirmation von Hölderlins dichterischer Sprache verstehen. Gerade was den Umgang mit dem kulturellen Erbe betrifft, gibt es von Hölderlin poetologische Überlegungen, welche Jelineks Hölderlin-Verwendung konzeptuell untermauern. In einem vermutlich 1799 entstandenen, Fragment gebliebenen Text skizziert Hölderlin das Problem der Tradition:

Wir träumen von Bildung, Frömmigkeit p.p. und haben gar keine, sie ist angenommen – wir träumen von Originalität und Selbstständigkeit, wir glauben lauter Neues zu sagen, und alles diß ist doch Reaction, gleichsam eine milde Rache gegen die Knechtschaft, womit wir uns verhalten haben gegen das Altertum. Es scheint wirklich fast keine andere Wahl offen zu seyn, erdrückt zu werden von Angenommenem, und Positivem, oder, mit gewaltsamer Anmaßung, sich gegen alles erlernte, gegebene, positive, als lebendige Kraft entgegenzusezen.<sup>121</sup>

Dieses Dilemma betrifft Hölderlins eigene schriftstellerische Praxis, für welche die (insbesondere griechische) antike Literatur von zentraler Bedeutung ist, in entscheidendem Maße. Hölderlin, dem weder die ‚knechtische‘ Nachahmung der antiken Modelle noch die „gewaltsame[ ] Anmaßung“, dieselbe völlig zu ignorieren, zusagt, sucht nach einem dritten Weg, den er in dem Fragment in einer stichwortartigen Anmerkung als „unsere besondere Richtung“ skizziert: „H a n d e l n . Reaction gegen positives Beleben des Todten durch r e e l l e W e c h s e l v e r e i n i g u n g desselben“.<sup>122</sup> Das „Tode[ ]“ sind die festen Formen der Überlieferung: „alles erlernte, gegebene, positive“; die Idee einer „Wechselvereinigung“ formuliert einen Mittelweg zwischen der „reinen Richtung[ ]“ einer knechtisch-epigonalen Imitatio und einer einseitigen Abwehrreaktion „gegen alles erlernte“. Die überlieferten Gebilde der Tradition sollen also weder schlicht ignoriert noch einfach kopiert, sondern durch eigenes „Handeln“ „[b]eleb[t]“ werden. Was mit „reeller Wechselvereinigung“ gemeint ist, zeigt ein Blick auf Hölderlins Dichtungspraxis der Zeit, die sich beispielsweise in höchst unkonventioneller Weise die sapphische

120 Sandro Zanetti: *Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik*. Paderborn: Fink 2012, S. 325.

121 Friedrich Hölderlin: *Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben*. In: F.H.: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 4: *Der Tod des Empedokles, Aufsätze*. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer 1961, S. 221f., hier S. 221.

122 Ebd., S. 222; Herv. i.O.

Lyrik aneignet. Er tut dies, indem er alle konventionalisierten, topischen Vorstellungen auflöst<sup>123</sup> und Sappho zum Beispiel über ein fragmentiertes metrisches Zitat evoziert.<sup>124</sup> Wenn Hölderlin Ende des Jahres 1802 in einem Brief an Böhlen-dorff ankündigt, „daß die Sangart überhaupt wird einen anderen Charakter nehmen, und daß wir [...] wieder anfangen [...] eigentlich originell zu singen“,<sup>125</sup> erarbeitet er sich diese Originalität gerade in einer intensiven intertextuellen Praxis, die beispielsweise auch mit der antiken Mythologie höchst unkonventionell verfährt. Hölderlin war sich dessen bewusst, wie die Vorrede zur *Friedensfeier* deutlich macht: „Sollten [...] einige eine solche Sprache zu wenig konventionell finden, so muß ich ihnen gestehen: ich kann nicht anders.“<sup>126</sup>

An diese Emphase ästhetischer Individualität schließt Jelinek mit *Lust* an, und gerade die scheinbaren Hölderlin-Vergewaltigungen sind in ihrer ‚Originalität‘ eine konsequente Übernahme von Hölderlins später Poetik einer „apriorität des Individuellen“,<sup>127</sup> die *Lust* eine Lustigkeit verleiht, so wenn beispielsweise der Imperativ „Drum, mein Genius! tritt nur / Baar in's Leben, und Sorge nicht!“<sup>128</sup> zu der Aufforderung wird: „Drum, tritt nur aus der Bar ins Leben und Sorge nicht!“ (L 204) – Der „Genius“ hat sich bezeichnenderweise aus der Geschichte verflüchtigt – er herrscht aber dafür auf der Ebene der Sprache. Dem Hinweis von Christa Gürtler auf Entsprechungen in der Sprachform Hölderlins und Jelineks folgend, fallen literarische Formparallelen zwischen Hölderlin und Jelinek ins Auge: Jelinek macht sich nämlich – bei allen Abweichungen in der konkreten Ausführung – insbesondere drei darstellerische Grundprinzipien von Hölderlins Spätwerk zu eigen: erstens die Tendenz zur gnomischen Form, zweitens die zur ‚harten Fügung‘ und drittens die Inversion. Diese Verfahrensweisen gehen mit divergierenden Wirkun-

123 „Auflösung“ ist einer der Grundbegriffe in Hölderlins (fragmentarischen) Überlegungen zum *Werden im Vergehen* (in: Hölderlin: Bd. 4: Der Tod des Empedokles, Aufsätze. Teil 1: Text, S. 282–287). Zur „desorgansirende[n]“ (ebd., S. 155) Kraft der Auflösung vgl. Stefan Metzger: „Auflösung“. In: Hölderlin-Jahrbuch 33 (2002/03), S. 79–119, hier S. 109f.: „[Auflösung] zielt immer auf ein Aufbrechen des Überkommenen, auf eine gewisse Zerstörung“.

124 Vgl. Winfried Menninghaus: *Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.

125 Friedrich Hölderlin: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 6: Briefe. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer 1987, S. 433.

126 Friedrich Hölderlin: *Friedensfeier*. In: F.H.: *Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe*. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 3: Hyperion. Stuttgart: Kohlhammer 1957, S. 531–538, hier S. 532.

127 Friedrich Hölderlin: *Die apriorität des Individuellen*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 339.

128 Friedrich Hölderlin: *Blödigkeit*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 66. Zitate aus *Blödigkeit* finden sich zerstückelt über die Seiten 204–206; *Lust* kopiert damit das in *Blödigkeit* herrschende Textverfahren der *mixtura verborum*. Vgl. Hans Jürgen Scheuer: *Verlagerung des Mythos in die Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit*. In: *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* 45 (2001), S. 250–277.



gen einher: Gnomisches Sprechen ist eines, das neben sich keine andere Wahrheit und keine Widerrede duldet; es behauptet eine allumfassende Geltung und Faktizität. Die Prinzipien ‚harte Fügung‘ und Inversion hingegen haben schon bei Hölderlin den Effekt einer ‚Öffnung‘ der poetischen Rede und verkörpern in seiner späten Dichtung ein Prinzip, das absolute Geltungsmacht gerade unterminiert. Die Relevanz der Figur der Inversion für *Lust* hat bereits Kremer herausgestellt, für ihn ist sie „[d]ie wichtigste Figur einer grotesken Ästhetik“. Er sieht in ihr zu Recht mehr als eine rhetorische Figur, sondern ein grundlegendes Prinzip der Umkehrung: „Sie kehrt das Innere nach außen, das Untere nach oben, sie verwandelt Hohes in Niederes.“<sup>129</sup> Jelineks Adaptationen kopieren Hölderlins Stilprinzipien demnach nicht einfach, sondern transformieren sie – wie die Zitate – für ihre eigenen Zwecke. Diese literarischen Inventionen konstituieren den Kunstwerkcharakter des Textes maßgeblich mit. *Lust* etabliert damit ein ästhetisches Niveau, das in literarischer Hinsicht den Anschluss an den Höhenkamm der deutschsprachigen Literatur sucht – und dieser höchste ästhetische Anspruch ist ein entscheidendes Distinktionsmerkmal Jelineks im literarischen Feld.

### Gnomische Gewalt

Hölderlins Gnomen wie „Was bleibet aber, stiften die Dichter“<sup>130</sup> oder „Wo aber Gefahr ist, wächst / Das Rettende auch“<sup>131</sup> zählen zu den bekanntesten Stellen seines Werks. *Lust* zitiert z.B. die berühmte Gnome aus *Mnemosyne* „es ereignet sich aber / Das Wahre“<sup>132</sup> an zwei Stellen: „In den Häusern wird bald das Licht angehen, es ereignet sich dann das Wahre und das Warme, und in den Büchsen der Frauen beginnen die kleinen Hämmer zu klopfen“ (L 69). Später heißt es: „Gut, das Fahrzeug fährt weg, aber der Inhalt dieser Menschen bleibt hier und schlummert in der Natur, wo sich das Wahre ereignet und die Waren von ihren Etiketten beschwindelt werden“ (L 206). Nach der linguistischen Analyse von Émile Benveniste stellt gnomisches Sprechen einen Typus von Behauptung dar, der sich als „zeitenlos, unpersönlich, nicht modal“ präsentiert und damit einen allgemeingültigen Geltungsanspruch formuliert.<sup>133</sup> Es ist daher nicht überraschend, dass in der

129 Kremer: Grotteske Inversionen, S. 76. Vgl. auch ebd., S. 85: „Mit der Kontamination von pornographischem Niedrigst-Diskurs und einer erhabenen Höhenkamm-Grammatik holt Jelineks Text die inhaltlichen Figuren des Grottesken, Hyperbolik und Inversion auf der Ebene der Sprachform ein.“

130 Friedrich Hölderlin: Andenken. In: F.H.: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text, S. 188f., hier S. 189.

131 Friedrich Hölderlin: Patmos. In: F.H.: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text, S. 165–172, hier S. 165.

132 Hölderlin: Mnemosyne. Zweite Fassung. In: F.H.: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text, S. 195–196, hier S. 195.

133 Émile Benveniste: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. Übers. v. Wilhelm Bolle. München: List 1974 (= List-Taschenbücher der Wissenschaft, Bd. 1428: Linguistik), S. 178.

Hölderlin-Forschung gerade solche gnomischen Formen immer wieder als Credo, als Essenz von Hölderlins ‚Philosophie‘ verstanden wurden, besonders prominent durch Martin Heidegger,<sup>134</sup> aber auch durch Literaturwissenschaftler wie Jochen Schmidt, der etwa die Schlussgnome des *Einzigem*: „Die Dichter müssen auch / Die geistigen weltlich seyn“<sup>135</sup> folgendermaßen kommentiert:

Immer wieder hat Hölderlin die außerordentliche Würde des Dichtertums betont, vor allem in der Ode *Dichterberuf* und in der Hymne *Wie wenn am Feiertage ...*. Nirgends aber steigert er sie so ins beinahe Göttliche, wie hier, in der pindarisch entschieden abschließenden Gnome des *Einzigem*. In absichtlicher Hermetik – denn was hier ausgesagt wird, ist noch kühner als jene früheren Verse, in denen es heißt: „Und kühn bekenn’ ich“ [...] – stellen diese Schlußverse den Dichter an die Seite Christi und der anderen antiken Halbgötter.<sup>136</sup>

Auf diese Weise verallgemeinern Schmidt zufolge die Gnomen in Hölderlins Werk „aus dem Augenblick der Epiphanie entspringende Erfahrung[en]“<sup>137</sup> und sichern so die ‚Botschaft‘ seiner Dichtung. Jelinek ‚entmythologisiert‘ und relativiert die konkrete Gnome und ironisiert sie durch die paronomastische Ergänzung mit dem „Warme[n]“ und den „Waren“. Sie übernimmt aber den gnomischen Sprechgestus, der in Hölderlins später Lyrik durch kontrastierende Sprechweisen ergänzt wird, und macht ihn zu einem ‚gnomischen Prinzip‘, das den gesamten Text beherrscht, wie sich bereits zu Beginn zeigt:

Vorhängeschleier spannen sich zwischen der Frau in ihrem Gehäuse und den übrigen, die auch Eigenheime und Eigenheiten besitzen. Die Armen, auch sie haben ihre Wohnsitze, in denen ihre freundlichen Gesichter zusammengefaßt sind, nur *das immer gleiche* scheidet sie. In dieser Lage schlafen sie ein: indem sie auf ihre Verbindungen zum Direktor hinweisen, der, atmend, ihr *ewiger* Vater ist. Dieser Mann, der ihnen die Wahrheit ausschenkt wie seinen Atem, so *selbstverständlich* regiert er, der hat gerade genug von den Frauen, daß er mit lauter Stimme herumschreit, er brauche nur diese eine, die seine. *Er ist* unwissend wie die Bäume ringsum. *Er ist* verheiratet, das ist ein Gegengewicht zu seinen Vergnügungen. Die beiden Eheleute erröten nicht voreinander, lachen und *sind und waren* sich alles (L 7; Herv. U.D.).

134 Martin Heidegger: Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung. Frankfurt a.M.: Klostermann 1971; vgl. Iris Buchheim: Heidegger. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 432–438.

135 Friedrich Hölderlin: Der Einzige. Erste Fassung. In: F.H.: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text, S. 153–156, hier S. 156.

136 Jochen Schmidt: Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen *Friedensfeier, Der Einzige, Patmos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990, S. 144f.

137 Ebd., S. 18.

Jelinek webt hier ein Fragment aus dem Homburger Folioheft ein, die zweite Fassung von *Das Nächste Beste*:

Viel sind in Deutschland

Wohnsize sind da freundlicher Geister, die  
Zusammengehören, so die Keuschen  
Unterscheidet ein gleiches Gesez.

Wenn das Tagwerk aber bleibt,  
Der Erde Vergessenheit,  
Wahrheit schenkt aber dazu  
Den Athmenden der ewige Vater.<sup>138</sup>

Die Tendenz zur gnomischen Verpuppung, die bereits in Hölderlins Fragment vorhanden ist, verstärkt sich bei Jelinek noch: Es wird ein präsentischer Zustand beschrieben, der sich endlos in der Zeit ausdehnt: Dem Prinzip des *Immer Gleichen* huldigt Jelineks Text in seiner Grobstruktur bis zum Überdruß in der erbarungslos repetitiven Beschreibung des *ewig* potenten Ehemanns und seinen ewig wiederkehrenden ehelichen sexuellen Übergriffen. Alle ihm zugesprochenen Attribute werden bedeutungslos gegenüber dem *Movens* seiner sexuellen Aktivität: der kontinuierlichen Selbstbehauptung seiner Stellung. Ob er „unwissend“ ist „wie die Bäume ringsum“ oder „verheiratet“, tut wenig zur Sache: Was zählt, ist das, was sich wiederholt bzw. was gleich bleibt: „Er ist“. Obgleich damit Attribute verbunden sind, bekommt der Satz durch die anaphorische Wiederholung des „Er ist“ etwas vom Charakter eines Nominalsatzes, bei dem die Aufmerksamkeit ganz auf das Subjekt gelenkt ist. Der personalen Gewalt korrespondiert eine strukturelle Gewalt.

Die Jelineks Text immer wieder vorgeworfene totale Affirmation einer als grauenhaft dargestellten Wirklichkeit ohne Alternative ist Resultat einer solchen gnomischen Sprechhaltung, die ihre Erzählung im Ton einer *auctoritas* präsentiert, welche die Drastik sexuellen und sozialen Machtmissbrauchs nicht als einen *besonderen* Fall präsentiert, sondern im Modus totaler Geltung. Das Aggressionspotential, das *Lust* bei seiner Leserschaft hervorruft, ist nicht nur den dargestellten Inhalten, sondern vielleicht ebenso sehr dem zwanghaften *Wie* dieser Erzählhaltung geschuldet. In die Richtung einer Absolutsetzung des gnomischen Prinzips weist auch die Tempuswahl von Jelineks Erzählen: Das durchgehende Präsens hat nicht so sehr den Effekt einer Vergegenwärtigung, wie es dem „epischen Präsens“ zugesprochen wird, von dem die neuere Erzählforschung spricht. Das Jelinek'sche

138 Friedrich Hölderlin: *Das Nächste Beste*. In: F.H.: *Gedichte nach 1800*. Teil 1: Text, S. 234–236, hier S. 236.

Präsens nimmt vielmehr den Charakter eines gnomischen Präsens an, das den Anspruch transportiert, seinen Inhalt als überzeitlich und allgemeingültig zu präsentieren. Dieser Effekt wird noch verstärkt durch inhaltliche Betonungen des Ewigen, wie sie schon am Anfang gehäuft auftreten.

Damit aber unterhält Jelineks Text eine latente Verbindung zu einer anderen Textgruppe Hölderlins, nämlich zu dessen ‚Turmgesängen‘, die Jelinek in ihren Salzburg-Lesungen akzentuiert.<sup>139</sup> Die „Alleinherrschaft des Präsens“, von der Bernhard Böschenstein in Bezug auf Hölderlins späteste Texte gesprochen hat,<sup>140</sup> ist dort Konsequenz eines nominalen Darstellungsstils, wie sie die gnomischen Einschübe des Spätwerks schon ankündigten. Bereits Friedrich Beißner hat festgestellt, dass Hölderlins späteste Gedichte „nie einen einmaligen Vorgang in seiner Besonderheit zeichne[n]“.<sup>141</sup> Die dort geschilderte Welt ist unverrückbar und unabänderlich, wenn auch Momente der Gewalt nicht wie bei Jelinek inhaltlich aufscheinen, sondern allein in der gnomischen Darstellungsweise ausgedrückt sind. Es wird in *Lust* deutlich, dass der gnomische Stil eine satirische Mimikry an den Absolutheitsanspruch Hermanns ist. Der Eindruck einer inhärenten Kritik der gnomischen Gewalt verstärkt sich durch das zweite Stilprinzip, das Jelineks Text von Hölderlin übernimmt. Denn wie in dessen Spätwerk werden die gnomischen Tendenzen von einer anderen Stilfigur opponiert, welche an deren Devalorisierung arbeitet: der ‚harten Fügung‘.

## Harte Fügung

Norbert von Hellingrath, der Hölderlin-Wiederentdecker am Beginn des 20. Jahrhunderts, hat im Zusammenhang mit seiner Edition von dessen Pindar-Übertragungen das rhetorische Stilprinzip der ‚harten Fügung‘ als grundlegend für das Werk des Autors reklamiert. Im Rückgriff auf den antiken Rhetoriker Dionysius von Halikarnassus unterscheidet Hellingrath die lyrischen Stile typologisch nach einer bipolaren Trennung:

wo glatte fügung einfachste formen und ordnungen/viel gebrauchte worte/ möglichst wenig auffälliges zeigte /erstaunt die harte durch ungewohnte und fremde sprache.

139 Vgl. die Textauswahl der Salzburger Lesung in Hinblick auf Hölderlin: Jelineks Wahl. Hg. v. Elfriede Jelinek und Birgit Landes, S. 102–113 u. 115.

140 Bernhard Böschenstein: Hölderlins späteste Gedichte. In: Hölderlin-Jahrbuch 14 (1965/66), S. 35–56, hier S. 47.

141 Zitiert nach: Roman Jakobson, Grete Lübbe-Grothues: Ein Blick auf *Die Aussicht* von Hölderlin. In: R.J.: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen. Hg. v. Hendrik Birus u. Sebastian Donat. Bd. 2: Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Moderne. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 139–248, hier S. 215.

der glatten fÜgung kam alles darauf an zu vermeiden dass das wort selbst dem hÖrer sich aufdränge. [...] daher mußte das wort möglichst bescheiden zurÜcktreten/ mit möglichst geringer spannung dem zusammenhang sich einordnen. harte fÜgung dagegen tut alles das wort selbst zu betonen und dem hÖrer einzuprägen/ es möglichst der gefÜhls- und bildhaften associationen entkleidend auf die es dort gerade ankam.<sup>142</sup>

Hellingrath äußert sich auch zum Effekt dieses Stils in der Rezeption:

So/ von schwerem wort zu schwerem wort reizt diese dichtart den hÖrer/ ‚lässt‘ ihn nie zu sich kommen nie im eignen sinn etwas verstehen vorstellen fÜhlen: von wort zu wort muss er dem strome folgen und dieser wirbel der schweren stozenden massen in seinem verwirrenden oder festlich klaren schwunge ist ihr wesen und eigentlicher kunstcharakter. und wenn bei glatter fÜgung der hÖrer zunächst von einer vorstellung erfüllt war/ so sehr dass im äussersten falle er das wort selbst kaum noch erfasst/ so erfüllt ihn hier so sehr das tönende und prangende des wortes/ dass er im äussersten falle dessen bedeutung und was damit zusammenhängt kaum noch erfasst.<sup>143</sup>

Es kommt beim Prinzip der ‚harten FÜgung‘ also vornehmlich darauf an, ungebräuchliche, widerstreitende Verbindungen zu bilden. Sie bewirkt absichtlich eine Unterbrechung der ‚glatt fließenden‘ Sprache und durch ihr Zusammenführen von inkongruenten Elementen das gezielte Auseinanderweichenlassen von Hören bzw. Lesen und Verstehen: Der Zuhörer nimmt die Eigenartigkeit der sprachlichen Form wahr, ja wird von ihr regelrecht in Bann geschlagen, ohne ihre referentiellen Bezüge klar zuordnen zu können. Der Kunstcharakter von *Lust* führt dazu, dass sich die Sprache kontinuierlich als „Vorhängeschleier“ (L 7) vor das Dargestellte legt und dadurch das voyeuristische Verlangen kunstvoll stört.<sup>144</sup>

Das poetische Verfahren der ‚harten FÜgung‘ findet nach Hölderlin seine Notwendigkeit in einer geschichtlichen Situation, in der das von ihm so genannte „Lebendige der Poesie“ unter bereits gebildeten ‚Positivitäten‘ mehr und mehr zu erliegen droht:

[W]as allgemeiner Grund vom Untergang aller Völker war, nemlich, daß ihre Originalität, ihre lebendige Natur erlag unter den positiven Formen und unter dem

142 Norbert von Hellingrath: Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe. Jena: Diederichs 1911, S. 4f.

143 Ebd., S. 6.

144 Von „kunstvollen Störungen“ spricht Adorno in seinem *Parataxis*-Aufsatz zur späten Lyrik Hölderlins. Theodor W. Adorno: *Parataxis*. In: T.W.A.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 71998, S. 447–491, hier S. 471.

Luxus, den ihre Väter hervorgebracht hatten, das scheint auch unser Schicksaal zu seyn, nur in größerem Maße, indem eine fast gränzenlose Vorwelt, die wir entweder durch Unterricht, oder durch Erfahrung innwerden, auf uns wirkt und drückt.<sup>145</sup>

Die ‚harte Fügung‘ in Hölderlins später Lyrik produziert Verfremdungseffekte, die solche erstarrten Positivitäten wieder in Bewegung versetzen und sie frei für neue poetische ‚Bildungen‘ machen. Bei Hölderlin entstehen solche ‚harten Fügungen‘ nicht zuletzt durch die Integration griechisch-antiken Stils – und bei Jelinek nicht minder durch das Hölderlin’sche Sprachmaterial und die Adaptation von dessen Stilprinzipien auf syntaktischer und makrotextueller Ebene. Die grundlegende Textfigur ist folgerichtig die Katachrese<sup>146</sup> in Formulierungen wie „sich selbst die Apparate aus den Haaren reißen, mit denen wir Frauen eingewickelt werden sollen“ (L 177). Doch auch im größeren Maßstab eignet sich *Lust* das Prinzip der ‚harten Fügung‘ an, so in der disjunktiven Aneinanderreihung von Themen:

Das Wasser ist blau und geht nie zur Ruhe. Doch der Mann kommt von seinem Tageswerk nach Hause zurück. Geschmack ist nicht jedermanns Sache. Das Kind hat heute Nachmittag Unterricht. Der Direktor hat alles auf Computer umgestellt, schreibt sich als Hobby die Programme selbst. Nicht liebt er Wildes, der stumme Wald sagt ihm gar nichts. Die Frau öffnet die Tür, und er erkennt, daß nichts zu groß für seine Herrschaft ist, aber auch nichts darf zu klein sein, sonst wird’s sofort geöffnet. Seine Gier ist aufrichtig, sie paßt zu ihm wie die Geige unter das Kinn seines Kindes. Die Lieben begegnen sich im Haus mehrmals, denn ihnen kommt alles aus dem Herzen und wird ins Helle hinein verkündet. Der Mann möchte jetzt mit seiner himmlischen Frau allein sein. Die armen Leute müssen zahlen, bevor sie sich ans Ufer legen dürfen (L 15).<sup>147</sup>

Irritationen im Lesefluss ergeben sich auch durch typographische Eigenwilligkeiten wie Getrenntschreibung von Worten, z.B. „diese bei den“ (L 251) oder Abkürzungen wie „österreich. Bundesforsten“ (L 182) oder „christl. sozialen Umfeld“ (L 186). Jelineks *Lust* ist bei all seiner gnomischen Tendenz zugleich insgesamt ein Text, der sich selbst immer wieder ins Wort fällt, der stilistisch seinen eigenen Autoritätsanspruch unterminiert.

145 Hölderlin: Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben, S. 221.

146 Vgl. Ursula Kocher: Ein Bild ohne Worte. Bildersprache in der Prosa Elfriede Jelineks. In: Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Hg. v. Claus Zittel u. Marian Holona. Bern u.a.: Lang 2008 (= Jahrbuch für Germanistik: Reihe A, Kongressberichte, Bd. 74), S. 123–140, hier S. 136f.

147 Vgl. auch die Unterbrechungen mit gänzlich kontingenten Informationen: „Oh je, was die alles anhat! Kleingeschnitten stapelt sich das Holz um die Fabriken und Sägemühlen herum. Warum hat die Frau Direktor Stöckelschuhe angezogen, wo überall gefrorenes Wasser mühsam den Boden und uns bündigt?“ (LU 176).

Während die dargestellte *Welt* als unausweichlich präsentiert wird, geriert sich der *Text* als ein Kunstprodukt, das die Akzeptanz dieser Geltungsmacht durch das Prinzip der ‚harten Fügung‘ immer wieder provoziert. Auf der Ebene der Sprachform inszeniert *Lust* also einen Widerstreit zweier opponierender Prinzipien: Das gnomische Absolute steht gegen die Fragmentarisierung<sup>148</sup> der ‚harten Fügung‘. Sie bilden die semantische Doppelpoligkeit ab, welche die Satire als Schreibweise in ihrer klassischen Konzeptualisierung durch Schiller auszeichnet:

In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. Es ist übrigens gar nicht nöthig, daß das letztere ausgesprochen werde, wenn der Dichter es nur im Gemüth zu erwecken weiß; dieß muß er aber schlechterdings, oder er wird gar nicht poetisch wirken. Die Wirklichkeit ist also hier ein nothwendiges Objekt der Abneigung; aber worauf hier alles ankömmt, diese Abneigung selbst muß wieder nothwendig aus dem entgegenstehenden Ideale entspringen.<sup>149</sup>

Zwar kennt Jelinek kein „Ideal [einer] höchsten Realität“ mehr und auch keine ethische Norm oder eine Norm der Sprachreinheit, wie sie noch die Satire von Karl Kraus antreibt<sup>150</sup> – insofern sind ihre Satiren mit dem Begriff der „Negativität“<sup>151</sup> zu beschreiben. Konstitutiv für die Satire ist jedoch eine ablehnende Haltung, insofern muss es strukturell einen distanzerzeugenden Gegenpol geben, auch wenn er nicht inhaltlich gefüllt ist.<sup>152</sup> Im Kontext einer autoreflexiven Passage, in der das Ich thematisiert, dass die Papierfabrik die Wälder unter anderem auch für es selbst abholze – Schriftsteller brauchen schließlich Papier –, fällt die bemerkenswerte Selbstcharakterisierung „ich, die ich frei bin“ (L 80). Es bestimmt sich als „Verantwortungslose[]“ (L 80) – und situiert sich damit außerhalb der geschilderten Abhängigkeitsverhältnisse. Die Behauptung der Freiheit formuliert „den

148 In einem Interview in der Salzburger Literaturzeitschrift *Salz* (1988 geführt, 1990 erschienen) beschreibt Jelinek selbst ihre Sprache als eine „stark fragmentarisierende[ ] [...], wo sozusagen die Sprache zerbricht und die Landschaft gleichzeitig zerbricht“. Lachinger: *Kinder, Marsmenschen und Frauen*, S. 41.

149 Friedrich Schiller: *Ueber naive und sentimentalische Dichtung*. In: F.Sch.: *Schillers Werke. Nationalausgabe*. Bd. 20: *Philosophische Schriften*, Teil 1. Unter Mitwirkung v. Helmut Koopmann hg. v. Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962, S. 413–503, hier S. 442.

150 Pizer: *Modern vs. Postmodern Satire*, S. 502.

151 Vgl. hierzu: Mandy Dröschner-Teille: *Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek*. Paderborn: Fink 2018, S. 441: „Elfriede Jelineks Poetik ist wesentlich dadurch charakterisiert, das sie sich die radikale, extreme und übersteigerte Darstellung des Negativen ‚anmaßt‘“.

152 Vgl. Jürgen Brummack: *Zu Begriff und Theorie der Satire*, S. 282, und die Diskussion bei Wolfgang Preisendanz: *Negativität und Positivität im Satirischen*. In: *Das Komische*. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning, S. 413–416.

Autonomieanspruch eines ‚freien‘ Schriftstellers<sup>153</sup> und in der Tat konstituiert sich darin die *posture* der impliziten Autorinstanz von *Lust*, die ‚hinter‘ der satirischen Autor-Persona steht: Es sind nicht das heteronome ‚Wir‘ und die Affirmation der voyeuristischen Banalität, welche die satirische Persona ausstellen,<sup>154</sup> das implizite Autormodell vertritt einen in der poetischen Virtuosität zum Ausdruck kommenden emphatischen Kunstanspruch auf radikale ästhetische Individualität und Autonomie – in diese Richtung weist bereits das Motto von Johannes vom Kreuz. Erst die praktische Freiheit, die gesellschaftliche Ungebundenheit ermöglichen den satirischen Angriff in seiner Rücksichtslosigkeit ja überhaupt. Diese soziale Freiheit spiegelt sich in der ästhetischen Freiheit, im Ideal einer „emphatische[n] Sprachkunst“,<sup>155</sup> wie es Jelinek mit Hölderlin und Kraus teilt, auch wenn die konkrete Form und die inhaltliche Füllung – bedingt nicht zuletzt durch die historische Differenz – sich natürlich unterscheiden. Jelinek kennt keine ‚naive‘ Authentizität mehr, keine autonomieästhetische Stimme, doch integriert sich das ‚Nachsprechen‘ von anderen Stimmen zu einem Stil, der komplexer ist als eine ‚einfache‘ Stimme und komplexer auch als das jeweils zitierte Material. Jelineks Texte sind andererseits nicht deckungsgleich mit den heteronomen Stimmen, die sie sich einverleiben. Die Integration fremden Sprechens in seiner ganzen Bandbreite von ‚niederem‘ Redensarten und Klischees bis hin zu ‚hoher‘ Literatur erschafft einen polyphonen Stil, der mit nicht weniger „scharfsinnigen, ja spitzfindigen sprachlichen Techniken“ arbeitet als Kraus.<sup>156</sup> Jelinek, so Walter Klier 1987, „schafft das heilige Prinzip von der eigenen Sprache des Dichters ab. Hier ist nichts Eigenes feststellbar [...], das dem zitathaft eingesetzten Material übergeordnet wäre.“<sup>157</sup> Jelinek gehe damit noch weiter als die Literatur ihrer Altersgenossen, denn „Texte wie Handkes *Hausierer* oder die Gedichte von Rolf Dieter Brinkmann halten stets

153 Eberhard Lämmert: Der freie Schriftsteller als Phänotyp einer Epoche. Einführung. In: „Für Viele stehen, indem man für sich steht“. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Hg. v. Eckart Goebel u. E.L. Berlin: Akademie Verlag 2004 (= LiteraturForschung), S. 1–8.

154 Wenn Karin Fleischanderl meint, „[i]n Elfriede Jelineks Literatur verschwindet die Kluft zwischen Satiriker und satirischem Gegenstand. Elfriede Jelinek attackiert beständig, was sie imitiert, beziehungsweise imitiert, was sie attackiert“, so stimmt das auf der Ebene der satirischen Persona, nicht aber auf der Ebene der immanenten Autorschaft. Karin Fleischanderl: Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks. In: *Kolik* 18 (2002), S. 45–58, hier S. 49. Zuweilen wird der Persona-Charakter des Ich nicht anerkannt, was zu falschen Identifizierungen führt, so meint Leopold Federmair in Hinblick auf *Lust*: „[I]ch halte es nicht für ergiebig, die Erzählerin von der Autorin zu differenzieren.“ Leopold Federmair: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks *Lust*. In: *Weimarer Beiträge* 52 (2006), H. 1, S. 50–62, hier S. 61.

155 Zymner: *Emphatische Sprachkunst*.

156 Ebd., S. 37.

157 Walter Klier: „In der Liebe ist die Frau schon nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden.“ Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: *Merkur* 41 (1987), H. 459, S. 423–427, hier S. 424.



die magische Grenze einer Literarizität der Sprache ein, über die Jelinek sich spielerisch hinwegsetzt, die als ästhetische Vorschrift bei ihr von Anfang an keine Geltung hat“.<sup>158</sup> Wie Jelinek selbst einmal mit Blick auf Peter Handke bemerkt, könne sie sich diese „Illusion [...] nicht mehr erlauben, in einer Erstlingshaltung, in einer Naivität, als ob das nicht schon tausendmal im Fernsehen gezeigt worden wäre, zu beschreiben, wie irgendwo Schneeglöckchen zwischen dem Schutt herauswachsen“.<sup>159</sup>

Wie Klier betont, arbeitet Jelinek mit dem Prinzip der Unterbrechung: „[D]ie Autorin sucht den Gegenstand in seiner Sprache auf und vertraut sich – immer für die Dauer weniger Informationseinheiten – dieser Sprache [...] an, bis sie heraus- und in eine andere Sprache hineintritt.“<sup>160</sup> Die ‚harten Fügungen‘ sind wichtig, damit das jeweils Zitierte nicht an die Stelle des Eigentlichen rückt, sondern immer wieder relativiert wird. Gerade von *Lust* aus (das Klier noch nicht kennen konnte) zeigt sich, wie sehr auch Jelineks frühere Werke nicht einfach zitieren, sondern das zitierte Material wiederum rhetorisch-künstlerisch bearbeiten. Diese sprachästhetische Arbeit wird in *Lust* so intensiv wie niemals zuvor in Jelineks Texten ins Werk gesetzt,<sup>161</sup> so dass man gar vorgeschlagen hat, den Text als Prosagedicht zu klassifizieren.<sup>162</sup> „*Lust* ist eine einzige Kette von witzigen Katachresen, Metaphern, Hyperbeln, Paronomasien und Wortspielen aller Art.“<sup>163</sup> Die sprachlichen Mittel kreieren einen sprachlichen Überschuss, einen „Sturm von Metaphern“,<sup>164</sup> welcher sich nach Einschätzung von manchen Rezensenten nicht mehr mit der satirischen Kritik an der Wirklichkeit vereinbaren lässt:

Problematisch wird es hier, wo der Eigen-Sinn des sprachlichen Gebildes, seine Literarizität und der Wirklichkeitsbezug des Textes notwendig miteinander kollidieren. [...] Frau Jelinek will zu viel auf einmal: Der Anspruch auf literarische Modernität, den die Form erhebt, verlangt eine andere Leseweise als der noch stärker auftrumpfende Anspruch auf Denunziation gesellschaftlicher Machtstrukturen: der Formanspruch sperrt sich gegen die Identifizierung der Wörter mit jener „Wirklichkeit“, die

158 Ebd.

159 Gunna Wendt: „Es geht immer alles prekär aus – wie in der Wirklichkeit.“ Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens. In: Frankfurter Rundschau, 14.3.1992, S. ZB 3.

160 Klier: „In der Liebe ist die Frau schon nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden.“ Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek, S. 424.

161 Vgl. das Urteil von Kocher: Ein Bild ohne Worte, S. 138: „*Lust* markiert den Höhepunkt sprachlicher Vielfalt, mehr ist aus dem Material Sprache wohl kaum noch herauszuholen.“

162 Hans H. Hiebel: Elfriede Jelineks satirisches Prosagedicht *Lust*. In: Sprachkunst 23 (1992), S. 291–308, dort auch S. 296–298 eine Auflistung der wichtigsten Tropen und Figuren.

163 Ebd., S. 298; Herv. i.O.

164 Schirmmacher: Musik gehört einfach dazu.

man außerhalb des Textes findet. Als fortlaufender Kommentar realer Lebensverhältnisse verrät der Text seine anspruchsvolle Form zugunsten des „richtigen Bewußtseins“ der Erzählerin. Die gewalttätige Behauptung außersprachlicher Sachverhalte ersetzt die Korrelation von Mehrdeutigkeiten, die erst der Leser zu entziffern, als Bedeutung zu rekonstruieren hätte, durch Eindeutigkeiten.<sup>165</sup>

Doch ist der ambitionierte künstlerische Anspruch, wie ihn auch der späte Hölderlin für sich reklamierte, in *Lust* funktional: Die ästhetische Individualität der literarischen Sprache bildet das „Gegengewicht“ (L 7) zur dargestellten Unmöglichkeit realer Individualität,<sup>166</sup> sie verkörpert, ja sie schafft einen in der Wirklichkeit zunächst nicht existierenden Freiraum, „einen neuen Raum in der Wirklichkeit“<sup>167</sup> und ist lesbar als Negation von Fremdbestimmung. Insofern ist der Eindruck einer Abkoppelung der sprachlichen Form vom Gehalt selbst wiederum poetologisch motiviert: Die Sprachform, die sich nicht vereinnahmen lässt, symbolisiert in ihrer freien Individualität und ihrer Abstandnahme von sprachlicher Konventionalität eine Unverfügbarkeit, welche die Zumutungen der Wirklichkeit auf Distanz hält. Wenn das Ich mit einem unspektakulären Hölderlin-Zitat<sup>168</sup> bekennt: „ich aber bin allein“ (L 218), dann formuliert es das Alleinsein, die Distanznahme von der Gesellschaft, als Voraussetzung für eine „kritische Distanz“,<sup>169</sup> welche die Satire benötigt und zugleich auch allererst produziert. Dies bleibt jedoch eine rein ästhetische Freiheit. Eine Autonomie, wie sie Marianne in Handkes Erzählung *Die linkshändige Frau* erreicht, ist der Poetik von *Lust* zufolge nur mehr im Medium der Literatur möglich. *Lust* wendet ein Höchstmaß an ästhetischer Invention auf, um eine kritische Anagnorisis der Wirklichkeit zu leisten – der Text beweist, dass sich höchster künstlerischer Anspruch und Wirklichkeitskritik nicht ausschließen.

165 Klaus-Peter Philippi: Sprach-Lust, Körper-Ekel. In: Rheinischer Merkur, 12.5.1989. Zitiert nach dem Wiederabdruck in: Elfriede Jelinek. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler, S. 234–239, hier S. 238. Auch für Andreas Isenschmid herrscht in *Lust* ein Ungleichgewicht zwischen Form und Inhalt: „Sie schreibt kunstvoll wie nicht viele, aber ihr Stil hat sich in *Lust* gegenüber der Sache so verselbständigt, daß beide zu Schaden kommen. Der Stil, weil er zu virtuos-leerlaufender Manier verkommt; die Sache, weil sie unter der akrobatisch abhebenden Sprache letztlich in öder Klischertheit zurückbleibt.“ Andreas Isenschmid: „Trivialroman in experimenteller Tarnung“, S. 242.

166 Jelineks vielzitierte Überzeugung, dass es keine Individualität mehr gebe, widerspricht dem also nicht, denn diese These bezieht sich auf die Wirklichkeit, nicht auf die Sphäre der Kunst, wo nicht zuletzt Jelineks Texte selbst beweisen, dass eine individuelle Ästhetik möglich ist, auch wenn es sich um eine Individualität ‚zweiter Stufe‘ handelt.

167 Jelinek: Ist die Schwarze Köchin da?, S. 23.

168 Friedrich Hölderlin: Die Titanen. In: F.H.: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text, S. 217–219, hier S. 217.

169 Jelinek: Ist die Schwarze Köchin da?, S. 25.



## 7. „ALLERGRÖSSTE WIRKLICHKEIT UND ALLERGRÖSSTE KÜNSTLICHKEIT“. DAS THEATER DER DOPPELTEN DISTINKTION

In einem Gespräch mit Peter von Becker, das 1992 in der Zeitschrift *Theater heute* abgedruckt wurde, antwortet Jelinek auf die Frage, was sie am Theater interessiert: „Ich bin fasziniert von der Idee des Ortes, wo man Sprache und Figuren öffentlich ausstellen kann. [...] Nur das Theater wäre der Ort der allergrößten Wirklichkeit und der allergrößten Künstlichkeit.“<sup>1</sup> Wie bereits die Rede von der „Idee“ und mehr noch der Konjunktiv des zweiten Satzes deutlich machen, handelt es sich dabei nicht um eine Beschreibung des Status quo gegenwärtiger Theaterpraxis, sondern um eine noch unrealisierte Potentialität: „Das ist es bloß zu selten.“<sup>2</sup> Wenn Jelinek im Anschluss betont: „[I]ch beschäftige mich lieber mit der äußersten Möglichkeit als mit der üblichen Praxis“,<sup>3</sup> stellt sie heraus, dass diese „Idee“ mit der „üblichen Praxis“ nur schwer in Einklang zu bringen ist. In diesem Zusammenhang sind auch die superlativischen Adjektive wichtig: Jelineks Idee von Theater kombiniert nicht nur Wirklichkeit und Künstlichkeit – so könnte man vielleicht das ‚klassische‘ Theater beschreiben –, sondern jeweils deren Extremform.

Im Folgenden sollen diese Hinweise aufgenommen und systematisch verfolgt werden. Denn anhand der zitierten Äußerungen lassen sich tatsächlich maßgebliche Innovationen beschreiben, die Jelineks Theaterschaffen bestimmen und mit dem sie die gesamte Bewegung eines ‚postdramatischen‘ Theaters entscheidend geprägt und richtungsweisend mitkonstituiert hat. Wenn sie die Bühne als „Ort der allergrößten Wirklichkeit“ *und* zugleich „der allergrößten Künstlichkeit“<sup>4</sup> konzipiert, bringt sie damit zwei Avantgarderichtungen zusammen, die in der Theaterlandschaft der Zeit als einander ausschließende Tendenzen nebeneinander oder besser gegeneinander existierten. Beide erlebten Mitte der 1970er Jahre eine Blütezeit: zum einen das auf Realitätsdarstellung fokussierte Dokumentartheater, das am Beispiel von Peter Weiss etwas genauer rekapituliert werden soll; zum anderen ein Theater der Künstlichkeit, für das in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre paradigmatisch Peter Handke stehen kann.

- 
- 1 Peter von Becker: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. In: *Theater heute* (1992), H. 9, S. 1–8, hier S. 2.
  - 2 Ebd.
  - 3 Ebd.
  - 4 Ebd.; Herv. U.D.

Jelineks Theatertexte werden gemeinhin nicht zum Dokumentartheater in Beziehung gesetzt,<sup>5</sup> ebenso wenig wird der Anteil von Peter Weiss für die Entwicklung eines postdramatischen „Diskurstheaters“ erkannt.<sup>6</sup> Handkes *Publikumsbeschimpfung* hingegen, ein „postdramatischer Gründungstext“,<sup>7</sup> lässt das Publikum schon nach wenigen Minuten wissen: „Das ist kein Tatsachenbericht. Das ist keine Dokumentation. Das ist kein Ausschnitt der Wirklichkeit.“<sup>8</sup> Wie die sprachlich an René Magrittes Bildunterschrift „Ceci n'est pas une pipe“<sup>9</sup> erinnernde Passage suggeriert, konzentriert sich das Stück auf eine Befragung der medialen und formalen Bedingungen des Sprechens im Theater als ‚reines‘ Spiel; es weist „jede Bezugnahme auf eine Wirklichkeit jenseits des Theaters zurück[ ] und stellt stattdessen die Gegenwart des Spiels aus“.<sup>10</sup>

Dieser Antagonismus, bei dem beide Seiten aus gänzlich entgegengesetzten Richtungen mit dem tradierten Dramenverständnis brechen, wird von Jelineks Theaterstücken aufgenommen und im Medium des Theaters selbst bearbeitet. Das Ergebnis ist eine paradoxe Kombination aus „allergrößte[r] Wirklichkeit“ und „allergrößte[r] Künstlichkeit“, wie sie im Folgenden rekonstruiert und am Beispiel von *Burgtheater* erläutert werden soll.<sup>11</sup>

- 
- 5 Die Ausnahmen: Artur Pelka: „Roma zurück nach Indien“ oder wie man eine Autorin vertreibt. *Zu Stecken, Stab und Stangl; eine Handarbeit* von Elfriede Jelinek. In: *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*. Hg. v. Sascha Feuchert. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2001 (= Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft, Bd. 21), S. 249–264, hier S. 253, und Aline Vennemann: *Zwischen Postdramatik und Postdokumentarismus*. Peter Wagner, Elfriede Jelinek und das Dokumentartheater. In: *Germanica* 54 (2014): *Renouveau du théâtre de langue allemande? Situation et perspectives*, S. 25–37, bes. S. 34f. Vennemann bezeichnet Jelineks Theater als „postdokumentarische[ ] Theaterform, wobei es dokumentarische Taktiken bewusst für dramatische Zwecke einsetzt“. Ebd., S. 35.
- 6 So bemerkt zum Beispiel Hannah Klessinger: „Ein Stück wie *Marat/Sade* zeigt durch seine Absage an dramatische Handlung – und handelnde Figuren – sowie durch seine Metatheatralität auch eine formale Verwandtschaft mit dem postdramatischen Theater beziehungsweise kann als dessen unmittelbarer Vorläufer gelten. Allerdings steht Peter Weiss, der zudem einer älteren Dramatiker-Generation angehört, in anderen Traditionslinien als etwa die Postdramatiker Handke und Jelinek. *Marat/Sade* erscheint demnach eher als eine direkte Fortschreibung und Weiterentwicklung des absurden Theaters, von dem die Postdramatiker lediglich Impulse aufnehmen und transformieren.“ Hannah Klessinger: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 209), S. 102f.
- 7 Ebd., S.27.
- 8 Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996, S. 17.
- 9 Vgl. René Magrittes Bild *La trahison des images* (1929).
- 10 Klessinger: *Postdramatik*, S. 142.
- 11 Die bisherige Forschung zu Jelineks Theatertexten konzentriert sich sehr auf die Auflösung der theatralen Figur und die ‚Sprachfläche‘ – wobei sich diese Formmerkmale bereits im Theater der 1960er Jahre finden, also keine genuine ‚Erfindung‘ Jelineks darstellen. S. Andrzej Wirth: *Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte*. In: *Theater*

## „Allergrößte Wirklichkeit“ auf der Bühne: ‚Postfiktionalität‘ als Provokation

Die „allergrößte Wirklichkeit“ im Theater findet sich Mitte der 1960er Jahre in den Stücken des Dokumentartheaters. Es soll im Folgenden anhand der Konzeptualisierung durch Peter Weiss vorgestellt werden, da sich hier die deutlichsten Übernahmen durch Jelinek erkennen lassen. Als die Autorin 1994 den Peter-Weiss-Preis der Stadt Bochum erhielt, konstatierte die Jury, Jelineks „literarisches Werk“ und ihre „politisch-biographische Position“ wiesen „vielfältige Affinitäten mit dem Namensgeber des Preises – Peter Weiss – auf [ ]“.<sup>12</sup>

Elfriede Jelineks Ästhetik ist geprägt von hochbewußten und innovativen Sprachstrategien, die – ählich [sic] dem frühen Peter Weiss – gesellschaftspolitisch brisante Themen in experimentell avancierte literarische Formen überführen; ihre künstlerische Haltung speist sich aus dem Widerstand, vor allem gegen männlich geprägte Machtstrukturen, sowie aus der Auseinandersetzung mit faschistischem Gedanken- und Sprachgut. Ihre Theaterstücke sind Affronts gegen den herrschenden Theaterbetrieb, ihre Prosa bringt – in kunstvollem Spiel mit Jargons, Floskeln und Klischees – das falsche Bewußtsein in der Sprache selbst zum Vorschein. Indem Elfriede Jelinek eine prekäre Außenseiterposition – als Frau, als politisch engagierte Schriftstellerin, als Emigrantin im eigenen Land – behauptet, beglaubigt sie aufs neue Widerstandshaltungen, die Peter Weiss vorgelebt hat.<sup>13</sup>

---

heute 1 (1980), S. 16–19 und Klessinger: Postdramatik. Für einen Überblick über die Forschung zu Jelineks Theatertexten vgl. den Forschungsüberblick von Christa Gürtler: Forschung. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 356–366, bes. S. 357–362. Jelinek verwendet den Begriff „Sprachflächen“ zuerst in: Anke Roeder: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Hg. v. A.R. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 141–160, hier S. 153. Vgl. auch Jelineks Essay *Textflächen* von 2013: <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (1.2.2019). Die wichtigsten Forschungsbeiträge zur Theaterästhetik Jelineks: Corinna Caduff: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Bern/Berlin u.a.: Lang 1991 (= Zürcher Germanistische Studien, Bd. 25); Evelyn Annuß: Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens. München: Fink 2007; der Sammelband Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? 9.–10. November 2006. Hg. v. Inge Arteil u. Heidy Margrit Müller. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten 2008.

12 Zitiert nach: Johannes Volker Wagner: Vorbemerkung [Verleihung des Peter-Weiss-Preises der Stadt Bochum 1994 an die Schriftstellerin Elfriede Jelinek]. In: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 31f., hier S. 31f.

13 Ebd., S. 32.

Jelinek bestätigte in ihren Dankesworten diese Einschätzung einer Affinität zu Peter Weiss, auch hinsichtlich des „Engagement[s]“: „Ich sehe mich auch selbst in dieser literarischen Tradition.“<sup>14</sup> Für Jelineks Theater ist dabei, so die These, insbesondere ein ganz bestimmter „Affront[ ] gegen den herrschenden Theaterbetrieb“ von Bedeutung, der in der Jurybegründung nicht eigentlich erwähnt wird und den auch die Dokumentartheaterforschung in seiner Provokationskraft noch nicht wirklich ausgeschöpft hat: der insistierende Wirklichkeitsbezug des Dokumentartheaters. Damit ist nicht die Tatsache gemeint, dass in den Texten Wirklichkeit dargestellt ist – dies trifft, je nachdem, wie weit oder eng man den Wirklichkeitsbegriff fasst, auf einen großen Teil literarischer Texte mehr oder minder zu<sup>15</sup> und berührt die inhaltliche Frage nach der Fiktivität oder Faktizität des Dargestellten. Bei der hier interessierenden Frage nach dem Wirklichkeitsbezug hingegen geht es nicht um diese ‚ontologische‘ Differenz, sondern um den (impliziten) Anspruch einer Darstellung. Und hier manifestiert sich der Unterschied zwischen einer faktualen und fiktionalen Darstellung in dem Umstand, dass die Kategorie der Fiktionalität die Frage nach der Wirklichkeit des Dargestellten als nicht pertinent erklärt. Bündig bringt dies Heinz Schlaffer auf den Punkt:

[F]iktional heißen Vorstellungen, die auf den Anspruch, wahr zu sein, verzichtet haben und mit ihm, ohne täuschen zu wollen, nur spielen. [...] Fiktionalität ist also kein ursprünglicher Zustand von Poesie, sondern ein Resultat des Wissens über Poesie.<sup>16</sup>

Nicht die Frage nach der ‚Ontologie‘ der dargestellten Inhalte also entscheidet über ihre Klassifizierung als fiktional oder faktual, sondern der Modus ihrer Präsentation, der einen impliziten Anspruch auf Wirklichkeit formuliert (= faktual) oder diesen Anspruch eben nicht erhebt (= fiktional – was aber eben nicht heißt, dass die dargestellten Gegenstände deshalb fiktiv sind). Bereits Aristoteles hat bekanntlich in der *Poetik* auf den Unterschied von Fiktionalität und Faktualität hingewiesen: „Denn der Geschichtsschreiber und der Dichter unterscheiden sich nicht dadurch voneinander, daß sich der eine in Versen und der andere in Prosa mitteilt [...]; sie unterscheiden sich vielmehr dadurch, dass der eine das wirklich Geschehene mitteilt, der andere, was geschehen könnte.“<sup>17</sup> In dem „könnte“ ist nicht

14 Elfriede Jelinek: Dankesworte [Verleihung des Peter-Weiss-Preises der Stadt Bochum 1994 an die Schriftstellerin Elfriede Jelinek]. In: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 32f., hier S. 32.

15 Erich Auerbach: *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*. Tübingen/Basel: Francke 1994.

16 Heinz Schlaffer: *Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philosophischen Erkenntnis*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1779), S. 145. Schlaffer benutzt hier das Adjektiv „wahr“, meint damit aber ‚wirklich‘.

17 Aristoteles: *Poetik*. Griechisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982, S. 29.

impliziert, dass etwas nicht auch tatsächlich geschehen ist – es signalisiert vielmehr, dass die Frage nach der ‚Tatsächlichkeit‘ des Dargestellten grundsätzlich ungeklärt bleiben kann. Fiktionalität ist also keine primäre Eigenschaft eines Textes, sondern eine gesellschaftliche Übereinkunft zu bestimmten, als Literatur klassifizierten Texten, nach der das Nachverfolgen möglicher Realitätsbezüge, auch von den Texten selbst, als nicht lohnend eingestuft wird.<sup>18</sup> Im fiktionalen Modus macht es keinen Unterschied, ob die dargestellten Sachverhalte ‚wirklich‘ wahr sind oder nicht; die Frage nach dem Realitätsgehalt wird für uninteressant erklärt und jeder Wirklichkeitsanspruch von vornherein suspendiert. Fiktionalität und Faktualität werden nach Konventionen geregelt: Lesen wir auf einem Buchdeckel „Roman“, so lesen wir den Text als fiktional und stellen uns für gewöhnlich nicht die Frage, ob die geschilderten Personen und Ereignisse wirklich oder fiktiv sind oder waren. Die Charakterisierung als ‚fiktional‘ oder ‚faktual‘ wird also zentral durch kontextuelle und paratextuelle Parameter mitbeeinflusst. Im Prosatext zählt die Instanz einer Erzählstimme, die bedingt, dass nicht der Autor „für den Wahrheitsgehalt der in seinem Text aufgestellten Aussagen verantwortlich gemacht werden [kann], weil er diese zwar produziert, aber nicht behauptet – vielmehr ist es der imaginäre Erzähler, der diese Sätze mit Wahrheitsanspruch behauptet“.<sup>19</sup> Im Theater übernimmt die Bühne diese fiktionalisierende Funktion, wie anhand von Handkes *Publikumsbeschimpfung* deutlich werden wird.

1983 publiziert Jelinek in der Theaterzeitschrift *Theater heute* einen kurzen poetologischen Essay, der folgendermaßen beginnt:

Ich will nicht spielen und auch nicht anderen dabei zuschauen. Ich will auch nicht andere dazu bringen zu spielen. Ich will kein Theater. [...] Theater darf es nicht mehr geben. [...] Die Schauspieler bedeuten sich selbst und werden durch sich definiert. Und ich sage: Weg mit ihnen! Sie sind nicht echt. Echt sind nur wir. [...] Richten wir die Blicke nur noch auf uns! Wir sind unsere eigenen Darsteller.<sup>20</sup>

Man hat diesen Text als Absage an den mimetischen Schein des traditionellen Theaters verstanden. Stefan Krammer meint, Jelinek wende sich damit „gegen das Theater als Repräsentation der Realität“ – dies stimmt aber nur, wenn man „Realität“ auf den Begriff einer „urbildhaften Wirklichkeit“ einschränkt, wie

18 Vgl. Christian Klein, Matias Martínez: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. Hg. v. C.K. u. M.M.: Stuttgart: Metzler 2009, S. 1–13. Klein und Martínez sprechen nur von Erzählliteratur, ihre Rekapitulation der Unterscheidung von ‚fiktional‘ und ‚faktual‘ ist aber auch auf Dramentexte anwendbar.

19 Ebd., S. 2. Die metafiktionale ‚Einbrüche‘ der Autorinnenstimme in Jelineks Prosa können als ein Verfahren der Entfiktionalisierung verstanden werden.

20 Elfriede Jelinek: „Ich möchte seicht sein.“ In: Theater heute Jahrbuch (1983), S. 102.



Krammer das tut.<sup>21</sup> Jelineks komprimierter Programmtext formuliert mit der Verweigerung gegenüber dem Spiel zuallererst eine deutliche Polemik gegen das Konzept der Fiktionalität als ein Spiel mit Als-ob-Charakter: Fiktionalität wird als eine Konvention präsentiert, die es abzuschaffen gilt. Die Blickrichtung wird deshalb konsequenterweise von der Bühne der Kunst direkt auf die Wirklichkeit und „das Echte“ umgelenkt. Nicht Repräsentation per se will Jelinek abschaffen, sondern die im Zeichen der Autonomie der Kunst eingebürgerte Lesart vom Als-ob-Charakter des Spiels, das gerade *keine wirkliche* Repräsentationsfunktion beansprucht.

Es wäre nun Unsinn zu behaupten, dass Jelineks Theatertexte gänzlich faktual seien. Doch gibt es im Medium des Fiktionalen eine Tendenz zur Entfiktionalisierung, und zwar in dem Anspruch, ‚allergrößte‘ Wirklichkeit, nicht nur eine Als-ob-Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen. Damit nehmen die Texte eine Provokation des Dokumentartheaters auf: nämlich, in Schlaffers Worten, einen dezierten Anspruch darauf zu stellen, ‚wahr‘ zu sein. Weiß und berücksichtigt man als Zuschauer von Peter Weiss’ *Die Ermittlung* nicht, dass der Text aus Originalzitate besteht, wie sie im Rahmen des ersten Frankfurter Auschwitz-Prozesses von Zeugen und Angeklagten tatsächlich geäußert wurden, und betrachtet das Stück als fiktionales Werk im klassischen Sinne, verliert es nicht nur seinen besonderen Anspruch auf Gegenwartsrelevanz, sondern man verkennt auch seine literarhistorisch revolutionäre Leistung: nämlich das Prinzip ‚Fiktionalität‘ als illegitim zu erklären und abzuerkennen. Daran wird Jelinek anschließen.

#### Die Wirklichkeit des Dokumentartheaters. Peter Weiss’ *Notizen zum dokumentarischen Theater* (1968)

Die besondere Provokation von Peter Weiss’ *Die Ermittlung. Oratorium in elf Gesängen* von 1965 bestand darin, eine Wirklichkeit auf die Bühne zu bringen, welche die Öffentlichkeit bereits seit Ende 1963 über die Medien präsentiert bekommen hatte: Das Stück besteht fast vollständig aus (bearbeiteten) Aussagen, die Beteiligte im Rahmen der Frankfurter Auschwitz-Prozesse (20. Dezember 1963 – 19. August 1965) äußerten. Als *Die Ermittlung* im August 1965 als vollständiger Vorabdruck in Form eines Sonderhefts der Zeitschrift *Theater heute* erschien, war das Urteil noch nicht verkündet; die Uraufführung des Stücks fand am 19. Oktober 1965 als Ring-Uraufführung an 15 west- und ostdeutschen Theatern sowie der

21 Stefan Krammer: „Ich will ein anderes Theater“. Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Hg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 2), S. 109–121, hier S. 110.

Royal Shakespeare Company (London) statt und wurde von einem äußerst kontroversiellen Medienecho begleitet.<sup>22</sup>

Weiss hatte dem Prozess in Frankfurt selbst einige Tage als Zuschauer beige-wohnt, den Großteil des Materials für sein Stück aber aus den Protokollen Bernd Naumanns für die *Frankfurter Allgemeine Zeitung* entnommen.<sup>23</sup> Was *Die Ermittlung* als „Wirklichkeit“ präsentiert, sind also mediale – bei Weiss rein sprachliche – Repräsentationen von Wirklichkeit, nicht eine primäre Wirklichkeit ‚an sich‘. Dies ist von zentraler Bedeutung und nimmt der Kritik am Dokumentartheater als ‚naives‘ Weltverhältnis den Wind aus den Segeln, denn der Wirklichkeitsbegriff des Dokumentartheaters ist bereits ein erweiterter, wie er auch für Jelineks Werk konstitutiv ist: Die dargestellte Wirklichkeit ist immer bereits „die Wirklichkeit der Repräsentation“.<sup>24</sup> Wie Weiss in seinen 1968 entstandenen *Notizen zum dokumentarischen Theater* festhält, speist sich der *Stoff* des Dokumentartheaters aus faktualen Quellen:<sup>25</sup>

Protokolle, Akten, Briefe, statistische Tabellen, Börsenmeldungen, Abschlußberichte von Bankunternehmen und Industriegesellschaften, Regierungserklärungen, Ansprachen, Interviews, Äußerungen bekannter Persönlichkeiten, Zeitungs- und Rundfunkreportagen, Fotos, Journalfilme und andere Zeugnisse der Gegenwart, bilden die Grundlage der Aufführung.<sup>26</sup>

Das Dokumentartheater ist daher „ein Theater der Berichterstattung“.<sup>27</sup> Es übernimmt solche Texte als „authentisches Material und gibt dies, im Inhalt unverändert, in der Form bearbeitet, von der Bühne aus wieder“.<sup>28</sup> Was Juliane Rebentisch als Paradigma der „Kunst heute“ generell konstatiert, wird vom Dokumentartheater vorgeprägt:

22 Vgl. die Dokumentation in Christoph Weiß: *Auschwitz in der geteilten Welt*. Peter Weiss und die *Ermittlung* im Kalten Krieg. 2 Bände. Sankt Ingbert: Röhrig 2000.

23 Bernd Naumann: *Auschwitz: Bericht über die Strafsache gegen Mulka und andere vor dem Schwurgericht Frankfurt*. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum 1965.

24 Juliane Rebentisch: *Realismus heute*. Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation. In: *Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart*. Hg. v. Cornelia Klüger. Berlin: Akademie-Verlag 2013 (= Wiener Reihe, Bd. 16), S. 245–262, hier S. 257.

25 Hier zeigt sich eine Differenz zu Jelinek, die schon sehr früh auch den Anteil fiktionaler Medien an der Wirklichkeitsbildung unterstreicht und ein medial verursachtes fehlendes Fiktionalitätsbewußtsein konstatiert; einschlägig ist hierfür insbesondere ihr Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infanzilgesellschaft* von 1972.

26 Peter Weiss: *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: P.W.: *Rapporte 2*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971 (= edition suhrkamp, Bd. 444), S. 91–104, hier S. 91 [Erstdruck unter dem Titel: *Das Material und die Modelle*. *Notizen zum dokumentarischen Theater*. In: *Theater Heute* 3 (1968), S. 32–34].

27 Ebd.

28 Ebd., S. 91f.

Während die sozialen Bewegungen [...] daran arbeiten, den hegemonialen Repräsentationen andere entgegenzuhalten, die Marginalisierten sich selbst repräsentieren und sprechen zu lassen, kurz: sie als politische Subjekte zur Erscheinung zu bringen, artikuliert sich die Kritik der Repräsentation in der Kunst auf eine grundsätzlich andere Weise. Denn der Umbruch im ästhetischen Denken schlägt sich auch dort nieder, wo sich die Kunst dem Problem der Repräsentation von Welt zuwendet und damit vorderhand noch im Paradigma des alten Realismus operiert: Kunst heute enthält sich der Suche nach dem wahren Bild. Es geht nicht mehr darum, die opaken Oberflächen der Welt zu durchstoßen, um eine hinter ihnen liegende Bedeutung, Gesetzmäßigkeit oder Wahrheit freizulegen; vielmehr setzt sie bei einer bereits durch Repräsentationen erschlossenen Welt an.<sup>29</sup>

Wie sich Weiss' Dokumentartheater selbst jeder Art von „Erfindung“ enthält,<sup>30</sup> verzichtet es auf jegliche explizite Kommentierung, Korrektur oder Transzendierung dieses Materials. Dies bedeutet aber nicht, dass der Umgang mit den Dokumenten affirmativ zu verstehen ist: Peter Weiss formuliert in den *Notizen* offen seine Skepsis gegenüber der Aufklärungsfunktion der modernen Medien:

Obgleich die Kommunikationsmittel ein Höchstmaß von Ausbreitung erreicht haben und uns Neuigkeiten aus allen Teilen der Welt zukommen lassen, bleiben uns doch die wichtigsten Ereignisse, die unsere Gegenwart und Zukunft prägen, in ihren Anlässen und Zusammenhängen verborgen.<sup>31</sup>

Diese Prämisse eines „künstlichen Dunkel[s]“, mit „dem die Machthaber ihre Manipulationen verheimlichen“,<sup>32</sup> und der „ungeordnete Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt“,<sup>33</sup> lassen den Status des Textmaterials prekär werden. Seine Präsentation auf der Bühne ist deshalb nicht affirmativ zu verstehen, es wird vielmehr zum Untersuchungsgegenstand, zum Gegenstand der „Kritik verschiedener Grade“, wie Weiss in einem ausführlichen Fragekatalog ausführt:

a) Kritik an der Verschleierung. Werden die Meldungen in Presse, Rundfunk und Fernsehen nach Gesichtspunkten dominierender Interessengruppen gelenkt? Was wird uns vorenthalten? Wem dienen die Ausschließungen? Welchen Kreisen gelangt es zum Vorteil, wenn bestimmte soziale Erscheinungen vertuscht, modifiziert, idealisiert werden?

29 Rebenisch: Realismus heute, S. 257.

30 Vgl. Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 91.

31 Ebd., S. 93.

32 Ebd., S. 94.

33 Ebd., S. 92.

- b) Kritik an Wirklichkeitsfälschungen. Warum wird eine historische Person, eine Periode oder Epoche aus dem Bewußtsein gestrichen? Wer stärkt seine eigene Position durch die Eliminierung historischer Fakten? Wer zieht Gewinn aus einer bewußten Verunstaltung einschneidender und bedeutungsvoller Vorgänge? Welchen Schichten in der Gesellschaft ist am Verbergen der Vergangenheit gelegen? Wie äußern sich die Fälschungen, die betrieben werden? Wie werden sie aufgenommen?
- c) Kritik an Lügen. Welches sind die Auswirkungen eines geschichtlichen Betrugs? Wie zeigt sich eine gegenwärtige Situation, die auf Lügen aufgebaut ist? Mit welchen Schwierigkeiten muß bei der Wahrheitsfindung gerechnet werden? Welche einflußreichen Organe, welche Machtgruppen werden alles tun, um die Kenntnis der Wahrheit zu verhindern?<sup>34</sup>

Die Fülle an Fragen macht deutlich, worum es dem Dokumentartheater Weiss'schen Zuschnitts geht: nämlich um eine kritische Perspektivierung dessen, was als Wirklichkeit präsentiert wird. Ihre Dringlichkeit gewinnt diese Intention aus dem besonderen Gegenwartsbezug des Stoffes. Dieser wird in den Schlussworten der *Ermittlung* explizit mit dem Verweis auf „Heute“ kenntlich gemacht:

Wir alle  
das möchte ich nochmals betonen  
haben nichts als unsere Schuldigkeit getan  
selbst wenn es uns oft schwer fiel  
und wenn wir daran verzweifeln wollten  
Heute  
da unsere Nation sich wieder  
zu einer führenden Stellung  
emporgearbeitet hat  
sollten wir uns mit anderen Dingen befassen  
als mit Vorwürfen  
die längst als verjährt  
angesehen werden müßten.<sup>35</sup>

Die gelegnete Bedeutung des angeblich Verjäherten wird von Weiss' *Ermittlung* auf die Bühne geholt und damit ihre Relevanz für eine Anamnese des „Heute“ behauptet, welches in einer separierten Zeile besonders hervorgehoben ist. Eine solche analytische Kritik bildet das Zentrum seines dokumentarischen Theaters.

34 Ebd., S. 92f.

35 Peter Weiss: Die Ermittlung. In: P.W.: Werke in sechs Bänden. Hg. in Zusammenarbeit mit Gunilla Palmstierna-Weiss. Bd. 5: Dramen 2: Die Ermittlung. Lusitanischer Popanz. Viet Nam Diskurs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991, S. 7–199, hier S. 198f.

Jelineks *Burgtheater* (1982/Uraufführung 1985) findet in diesem Sachverhalt eine gewichtige inhaltliche Parallele: Auch ihr Personal artikuliert gegen Ende seine intentionale Blindheit: „Alle: Davon wissen mir nix! Des sengan mir gor net. Wos mir net sengan, des gibts net!“<sup>36</sup> In beiden Stücken bleibt die Kritik an dieser verschleiernenden Haltung implizit, sie wird gleichwohl in einem Modus der Fragwürdigkeit exponiert. Dafür ist Weiss zufolge die Arbeit mit realen Dokumenten nötig, die als „Ausschnitte der Realität“ bereits auf einer kritischen Auswahl basieren, „[i]m Unterschied zum ungeordneten Charakter des Nachrichtenmaterials, das täglich von allen Seiten auf uns eindringt“.<sup>37</sup> Das Herausschälen aus einem ‚normalisierenden‘, auch disziplinären Diskurs, die Konzentration auf ein Thema und eine bestimmte Montagetechnik<sup>38</sup> ermöglichen dem Publikum eine kritische Analyse der Dokumente.

Obwohl Weiss wiederholt deutlich macht, dass er das Dokumentartheater als Protest gegen die herrschenden Verhältnisse versteht (die es durch die konzentrierte Darstellung auf der Bühne intelligibel macht), betont er die Differenz zur „direkte[n] Wirksamkeit“<sup>39</sup> politischer Aktionen wie beispielsweise Demonstrationen:

Das dokumentarische Theater, das eine Zusammenfassung des latenten [!] Zeitstoffes wiedergibt, versucht, die Aktualität in seiner Ausdrucksform beizubehalten. Doch schon beim Komponieren des Materials zu einer geschlossenen Aufführung, festgesetzt auf einen bestimmten Zeitpunkt und auf einen begrenzten Raum mit Agierenden und Zuschauern, werden dem dokumentarischen Theater andere Bedingungen gestellt als die, die für das unmittelbare politische Eingreifen gelten. Die Bühne des dokumentarischen Theaters zeigt nicht mehr augenblickliche Wirklichkeit, sondern

---

36 Elfriede Jelinek: *Burgtheater*. In: E.J.: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt \*2008, S. 129–189, hier S. 188. (Im Folgenden im Fließtext als Sigle B.) Erstpublikation – noch ohne das allegorische Zwischenspiel in: manuskripte 76 (1982), S. 49–69. Wichtige Sekundärliteratur zu *Burgtheater* ist versammelt in dem Band Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Praesens 2018 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 18).

37 Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 92.

38 Wie bereits Weiss' *Notizen* hervorheben, werden die Dokumente aufbereitet. Von zentraler Bedeutung ist hierbei vor allem die Montage; als „Schnittechnik“ schafft sie eine „Konfrontation gegen-sätzlicher Details“, die „auf einen bestehenden Konflikt“ aufmerksam macht (ebd., S. 97). Wie Christian Rakow an der *Ermittlung* gezeigt hat, lässt sich deren spezifische Ästhetik auf die Formel einer „Entautomatisierung“ bringen: „die Leistung der *Ermittlung* besteht nicht nur darin, jargonmäßige Redeweisen zu exponieren. Sie durchbricht die Routine zugleich, das heißt, im Sinne der russischen Formalisten, sie *entautomatisiert* den Jargon.“ Christian Rakow: Fragmente des Realen. Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss *Die Ermittlung*. In: Weimarer Beiträge 50 (2004), H. 2, S. 266–279, hier S. 274.

39 Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 94.

das Abbild von einem Stück Wirklichkeit, herausgerissen aus der lebendigen Kontinuität.<sup>40</sup>

Das dokumentarische Theater „kann sich nicht messen mit dem Wirklichkeitsgehalt einer authentischen politischen Manifestation. Es reicht nie an die dynamischen Meinungsäußerungen heran, die sich auf der Bühne der Öffentlichkeit abspielen.“<sup>41</sup> Es ist und bleibt ein „Kunstprodukt“ – ja „es muß“, so Weiss, „zum Kunstprodukt werden, wenn es Berechtigung haben will“.<sup>42</sup>

Diese Prämisse zu überlesen hat dazu geführt, das dokumentarische Theater als „politisches Theater“ misszuverstehen. Es ist aber nur dann „politisches Theater“, wenn man diesen Begriff so weit fasst, wie es Brigitte Marschalls Studie tut: „Politisches Theater behandelt gesellschaftliche Phänomene, historische Ereignisse und aktuelle politische Konflikte“.<sup>43</sup> In diesem thematischen Sinne kann man der *Ermittlung* fraglos das Adjektiv ‚politisch‘ zuerkennen. Schon der folgende Satz Marschalls trifft auf Weiss’ *Ermittlung* nicht mehr zu: „Zum Selbstverständnis dieses Theaters gehört eine spezifische Ästhetik, die den Zuschauer zur Reflexion seiner politischen Position zwingt.“<sup>44</sup> Weiss’ Theater ist nicht politisch in dem Sinne, dass es eine konkrete politische Agenda hätte, auch nicht eine rezeptionsästhetisch-politische. Als Beleg führt Marschall selbst Peter Weiss’ Feststellung an: „Das dokumentarische Theater ist parteilich“.<sup>45</sup> Zwischen „politisch“ und „parteilich“, zwischen Kritik und Politik unterscheidet Weiss aber gerade in den *Notizen* penibel, „[d]enn ein dokumentarisches Theater, das in erster Hand politisches Forum sein will, [...] stellt sich selbst in Frage. In einem solchen Fall wäre die praktische politische Handlung in der Außenwelt effektiver“.<sup>46</sup> Die Arbeit des Dokumentartheaters ist weniger eine agitatorische als eine „sondierende, kontrollierende, kritisierende“, mithin eine analytische: „Das dokumentarische Theater legt Fakten zur Begutachtung vor.“<sup>47</sup> Wie in dieser Formulierung wiederum deutlich wird, gibt sich das dokumentarische Theater selbst eine Präliminarfunktion gegenüber der (nicht nur politischen) Urteilsbildung, die erst auf der Seite der Leser\*innen respektive Zuschauer\*innen stattfindet – auch wenn es von seiner Intention her diesen als „Instrument“<sup>48</sup> Material an die Hand geben möchte, mit dem sie selbst dann politisch wirksam werden können: „[E]s [= das Theater] kann

40 Ebd., S. 95.

41 Ebd., S. 95.

42 Ebd., S. 96.

43 Brigitte Marschall: Politisches Theater nach 1950. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010, S. 17.

44 Ebd.

45 Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 99.

46 Ebd., S. 96.

47 Ebd., S. 97.

48 Ebd., S. 96.

zur Erkenntnis eines Komplexes beitragen oder eine widerstrebende Haltung auf äußerste *provozieren*.<sup>49</sup> In seiner ausführlichen Besprechung zweier Inszenierungen der *Ermittlung* kommt Ernst Wendt dann auch bereits 1965 zu dem Schluss, „[d]er Text“ sei „offen“: „Er gestattet extreme, auseinanderklaffende Interpretationen auf dem Theater.“<sup>50</sup>

Diesen „Abstand“<sup>51</sup> des Theaters zum unmittelbaren politischen Leben ermöglicht einen Distanzgewinn, den Weiss für das Dokumentartheater nutzt: Das Material wird aus seinem alltäglichen Kontext herausgelöst und durch den neuen „Rahmen“<sup>52</sup> der Bühne neu komponiert. So wird paradoxerweise gerade die Transformation des „Wirklichkeitsstoff[s] zum künstlerischen Mittel“ zur Bedingung für eine *andere*, analytische „Auseinandersetzung mit der Realität“.<sup>53</sup> „Was bei der offenen Improvisation, beim politisch gefärbten Happening, zur diffusen Spannung, zur emotionalen Anteilnahme und zur Illusion eines Engagements führt, wird im dokumentarischen Theater aufmerksam, bewußt und reflektierend behandelt.“<sup>54</sup> Dieser Einstellungswechsel ist entscheidend. Objektivität ist nur das Mittel, nicht der Zweck des dokumentarischen Theaters, das „die Form eines Tribunals annehmen“<sup>55</sup> kann, also dem Material gegenüber als kritisch-reflektierende Untersuchungsinstanz auftritt.<sup>56</sup>

Der Frage nach der Fiktionalität des Dokumentartheaters wird nur eine zweiteilige Antwort gerecht: Fiktionalität hilft dem Theater als *Konvention*, denn der forcierte Wirklichkeitscharakter der Dokumente, die betonte Wirklichkeit wird durch ihre Präsentation *auf der Bühne* dekontextualisiert und damit ihrer Selbstverständlichkeit entkleidet. Sie wird, wie Weiss schreibt, von neuen „Gesichtspunkten her“<sup>57</sup> und damit, wie die Rede vom „latenten Zeitstoff[ ]“<sup>58</sup> suggeriert, vielleicht überhaupt erst wahrnehmbar. In der Exponierung der Dokumente initiiert das Dokumentartheater eine „reflexive Konfrontation nicht nur mit den politischen Implikationen kulturell und sozial fabrizierter Weltbilder, sondern auch mit unseren eigenen kulturellen und sozialen Vorurteilen, mit denen wir der Welt und ihren Bildern entgegentreten.“<sup>59</sup> Zugleich aber führt das ‚innerfiktionale‘ Insistieren auf

49 Ebd., S. 101; Herv. U.D.

50 Ernst Wendt: Was wird ermittelt? Peter Weiss' „Ermittlung“: Bogers Auschwitz oder unser Auschwitz? – gefragt am Beispiel von zwei Aufführungen. In: Theater heute 12 (1965), S. 14–18, hier S. 18.

51 Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 100.

52 Ebd., S. 96.

53 Ebd.

54 Ebd., S. 97.

55 Ebd., S. 100.

56 Vgl. ebd., S. 99: „Viele seiner Themen können zu nichts anderem als zu einer Verurteilung geführt werden.“

57 Ebd., S. 100.

58 Ebd., S. 95.

59 Rebenitsch: Realismus heute, S. 261.

der Authentizität, dem Wirklichkeitscharakter des Materials – nicht der Bühnensituation<sup>60</sup> – als Ausdrucksform, die „sich von herkömmlichen Kunstbegriffen unterscheidet“<sup>61</sup> zu einer Irritation, die sich im Falle der *Ermittlung* als Ablehnung äußerte, das Stück überhaupt als Theater anzuerkennen; der *Ermittlung* fehle es an der „Sphäre des Spiels“, sie handle von „Faktenwahrheit“, nicht von „Kunstwahrheit“, so zum Beispiel Joachim Kaiser,<sup>62</sup> der damit bündig die Provokationskraft des Dokumentartheaters als Verzicht auf „Spiel“ formulierte. Eine solche „Entgrenzung der Kunst und der Künste“<sup>63</sup> wurde für die folgenden Jahrzehnte bedeutungsvoll und betrifft nicht nur das Theater,<sup>64</sup> sondern das ganze System der Kunst: „Tatsächlich wendet sich gerade die avancierte Kunst heute dezidiert gegen den Versuch, sie auf eine gegenüber der Realität ebenso utopische wie unüberbrückbar jenseitige Position festzulegen.“<sup>65</sup> Wie Juliane Rebentisch darlegt, „destabilisiert“ die innere ‚Entgrenzung‘ „die Grenze zwischen Kunst und Nichtkunst, künstlerischer Repräsentation und empirischer Realität“.<sup>66</sup> Das „Ästhetische“ kann daher „nicht länger als das objektivierbare Andere des Nichtästhetischen verstanden werden“.<sup>67</sup> Die neu aufgeflamte, in vielen Kunstsparten geführte Debatte um einen Neuen Realismus müsse, so Rebentisch, verstanden werden als ein Symptom dieser grundlegenden Verschiebung. Es gehe dabei „nicht bloß um einen ‚Ismus‘, der sich in einer Stilgeschichte der Kunst gleichberechtigt neben anderen ‚Ismen‘ einordnen lässt“.<sup>68</sup> Vielmehr fordere das System der Kunst als Ganzes momentan eine Neubestimmung des Wesens und der Aufgaben von Kunst sowie eine Klärung ihres Verhältnisses zur Wirklichkeit.<sup>69</sup> „Die Realismus-Diskussion stellt die Frage ‚Wozu Kunst?‘ mit allem Nachdruck in den Mittelpunkt“.<sup>70</sup>

Im Augenblick diskutieren vor allem postdramatische<sup>71</sup> Ästhetiken ein neues,

60 Vgl. Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 100; das Dokumentartheater verlangt also keinen ‚Realismus‘ im stilistischen Sinne.

61 Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 96.

62 Zitiert nach: N.N.: Weiss „Die Ermittlung“. In: Theater heute 12 (1966), S. 114.

63 Rebentisch: Realismus heute, S. 247.

64 Vgl. den Befund von Franziska Schößler: Die Sehnsucht nach „Wirklichkeit“ und ihre ästhetische Form. (Dokumentar-)Dramen und Anlassstücke nach 1989. In: Deutschsprachige Literatur(en) seit 1989. Norbert Otto Eke u. Stefan Elit. Berlin: Schmidt 2012 (= Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft 131), S. 79–94, hier S. 93: „Seit den 1990er Jahren entsteht [...] eine Vielfalt an dokumentarischen Theaterformen, die die Schnittstelle zwischen außerästhetischem Material und theatralen Strukturen bearbeiten und die Veränderungen untersuchen, die sich aus dieser Rahmung von Realien ergeben.“

65 Rebentisch: Realismus heute, S. 254.

66 Ebd., S. 251.

67 Ebd.

68 Ebd., S. 248.

69 Vgl. hierzu ebd., insbes. S. 247.

70 Ebd., S. 248.

71 Zur postdramatischen Ästhetik vgl. Hans Thies Lehmann: Postdramatisches Theater. Frankfurt



‚postfiktionales‘ Verhältnis zur Wirklichkeit, für das, so die These, Jelineks produktive Rezeption des Dokumentartheaters wegweisend war. Ihre Verknüpfung mit der dem Dokumentartheater opponierenden zweiten, wirkungsmächtigen Avantgardeform in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre, wie sie von Peter Handke vertreten wird,<sup>72</sup> machte das dokumentarische Theater auch anschließbar an postmodernistische Ästhetiken.

„Allergrößte Künstlichkeit“:

Antimimesis in Peter Handkes *Publikumsbeschimpfung*

Nur ein Jahr nach der *Ermittlung* hat Peter Handkes erstes Stück *Publikumsbeschimpfung* Premiere, unter der Regie von Claus Peymann wird es am 8. Juni 1966 im Rahmen des Theaterfestivals *experimenta I* im Frankfurter Theater am Turm uraufgeführt.<sup>73</sup> Weiss und Handke erodieren das traditionelle Theaterkonzept von entgegengesetzten Seiten: Während *Die Ermittlung* in einer ent-fiktionalisierenden Nähe zur zeitgenössischen Wirklichkeit den Als-ob-Charakter der Darstellung durchstreicht, strebt Handkes *Publikumsbeschimpfung* danach, jegliche Welthaltigkeit, auch eine bloß fiktionale, zu tilgen: „Wir zeigen Ihnen nichts. Wir spielen keine Schicksale. Wir spielen keine Träume. [...] Wir spielen Ihnen keine Handlung vor. Wir stellen nichts dar. Wir machen Ihnen nichts vor.“<sup>74</sup> Handkes Stück vollzieht eine Subtraktion aller theatertypischen Elemente und lässt quasi nur noch das mediale theatrale Grundgerüst bestehen: eine Bühne, gesprochene Sprache

---

a.M.: Verlag der Autoren 2001 (Lehmann geht es jedoch vornehmlich um die Aufführungspraxis); Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theater text. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse*. Tübingen: Niemeyer 1997 (= *Theatron*, Bd. 22); Klessinger: *Postdramatik und den Band „Postdramatik“*. Reflexion und Revision. Hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs. Wien: Praesens 2015 (= *Diskurse.Kontexte.Impulse*, Bd. 11).

- 72 Die Konzentration auf diese beiden Modelle rechtfertigt sich dadurch, dass sie die wirkungsmächtigsten waren. Zwar haben andere Theateravantgarden – wie die Cabarets der Wiener Gruppe – noch radikalere szenische Texte verfasst. Diese haben allerdings nicht den Weg in die öffentlichen Theater gefunden, auf die Jelinek von Beginn an abzielt. Während ihres Theaterwissenschaftsstudiums in der zweiten Hälfte der 1960er Jahre sind das Dokumentartheater und die frühen Handke’schen Sprechstücke die einflussreichsten zeitgenössischen neuen Theaterentwürfe. Die Popularisierung wurde zudem forciert durch Fernsehausstrahlungen: *Die Ermittlung* als Produktion von ARD und NDR unter der Regie von Peter Schulze-Rohr (Erstsendung am 29.3.1966); die *Publikumsbeschimpfung* in einer Aufzeichnung der Uraufführung des Hessischen Rundfunks (Erstaufführung am 27.9.1966).
- 73 Erstdruck: *manuskripte* 16 (1966), S. 15–23. Drei Monate nach der Uraufführung veröffentlichte der Suhrkamp Verlag den Text zusammen mit zwei weiteren Sprechstücken in der Reihe *edition suhrkamp*.
- 74 Peter Handke: *Publikumsbeschimpfung*. In: P.H.: *Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1996 (= *edition Suhrkamp*, Bd. 3312), S. 5–48, hier S. 17.

und Körper als Artikulationsinstanzen. Es ist die ausgestellte Pointe des Stücks, dass es trotz dieser radikalen Negierung von Darstellung als Theater ‚funktioniert‘.<sup>75</sup>

Um dem Zuschauer den Abstand zum traditionellen Theaterverständnis bewusst zu machen, rekapituliert die *Publikumsbeschimpfung* selbst im Präteritum die „Mustervorstellung von der Welt des Theaters“,<sup>76</sup> die mit dem Vorwurf einer Vor Spiegelung „falsche[r] Tatsachen“<sup>77</sup> konfrontiert wird:

Hier wurde gespielt. Hier wurde Sinn gespielt. Hier wurde Unsinn mit Bedeutung gespielt. Die Spiele hier hatten einen Hintergrund und einen Untergrund. Sie waren doppelbödig. Sie waren nicht das, was sie waren. Sie waren nicht das, was sie schienen. Es war bei Ihnen etwas dahinter. Die Dinge und die Handlungen schienen zu sein, aber sie waren nicht. Sie schienen so zu sein, wie sie schienen, aber sie waren anders. Sie schienen nicht zu scheinen wie in einem reinen Spiel, sie schienen zu sein. Sie schienen Wirklichkeit zu sein. Die Spiele hier waren nicht Zeitvertreib, oder sie waren nicht Zeitvertreib allein. Sie waren Bedeutung. Sie waren nicht zeitlos wie die reinen Spiele, in ihnen verging eine unwirkliche Zeit. Die offensichtliche Bedeutungslosigkeit mancher Spiele machte gerade ihre versteckte Bedeutung aus. Selbst die Späße der Spaßmacher hatten auf diesen Brettern eine tiefere Bedeutung.<sup>78</sup>

Die Passage, die hier auszugsweise zitiert wird, liefert eine essentielle Reflexion des Theaters: nicht nur des traditionellen, sondern auch noch moderner Varianten wie dem absurden Theater, das in der Formulierung „Unsinn mit Bedeutung“ Gestalt gewinnt. Im Zentrum steht dabei die Kritik an der Repräsentationsfunktion des Theaters: sein Scheinen statt „[ S ] e i n“. Nicht der Spielcharakter ist dabei für Handke problematisch, wie er vom Dokumentartheater kritisiert wurde – ganz im Gegenteil hält Handke an dem Begriff des Spiels fest. Zum Problem wird für ihn, dass nicht nur gespielt wird, sondern *etwas* gespielt wird. Die Befrachtung mit „Hintersinn“ aber, so Handkes Argumentation, mache das Spiel „unrein“:<sup>79</sup>

Das, was Sie sahen und hörten, sollte nicht nur das sein, was sie sahen und hörten. Es sollte das sein, was Sie nicht sahen und hörten. Alles war gemeint. Alles sagte aus. Auch was vorgab, nichts auszusagen, sagte aus, weil etwas, das auf dem Theater vor

---

75 Später wird Handke die formale Reduktion noch weiter treiben, indem er auch die gesprochene Sprache subtrahiert, wie in dem Stück *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (1992).

76 Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 21.

77 Ebd., S. 39.

78 Ebd., S. 37. Herv. i.O.

79 Ebd., S. 38.

sich geht, etwas aussagt. Alles Gespielte sagte etwas Wirkliches aus. Es wurde nicht um des Spiels, sondern um der Wirklichkeit willen gespielt. [...] Nicht ein Spiel wurde gespielt, eine Wirklichkeit wurde gespielt.<sup>80</sup>

Auch die historisch wandelbaren, unterschiedlichen Funktionszuschreibungen des Theaters erweisen sich dabei als nur gespielt: „Das Theater spielte Tribunal. Das Theater spielte Arena. Das Theater spielte moralische Anstalt.“<sup>81</sup> Der Verzicht auf eine historische Chronologie unterstreicht, dass diese Instrumentalisierungen kontingent sind und Teil der spielerischen Inventio; sie haben keinen Wirklichkeitscharakter, sondern sind eben nur *gespielt*.

Der Hinweis auf das Theater als gespieltes „Tribunal“ hat zwar auch historische Tiefe,<sup>82</sup> lässt sich aber zugleich auf das Mitte der 1960er Jahre gerade erfolgreiche Dokumentartheater beziehen, nicht von ungefähr auf Weiss' *Ermittlung*, die ja in der Tat den Frankfurter Gerichtsprozess ‚nachspielt‘. Mit dieser unreflektierten Kategorienvermischung von faktualer Wirklichkeit und fiktionalem Bühnenraum verspielt das Theater Handke zufolge sein Potential und wird letztlich weder der Wirklichkeit noch dem Spiel gerecht: „Hier geschah weder Wirklichkeit noch Spiel.“<sup>83</sup>

Handkes Stück ist insofern eine „Vorrede“,<sup>84</sup> als es selbst auch nicht zu dem „reinen Spiel“<sup>85</sup> vordringt, das in der *Publikumsbeschimpfung* als Ideal in den Blick gerückt wird; vorausgeschickt – und aufgeführt – wird vielmehr ein reflexiver Metadiskurs. Dass Handke dafür nicht die von ihm gern verwendete Form des Essays wählt, sondern diesen selbst im Medium des Theaters realisiert, ist der innovatorische Geniestreich des Stücks. Indem es sich weitgehend auf „theoretische Sätze“<sup>86</sup> beschränkt, verzichtet es gänzlich auf Mimesis.

Was für Handke am Theater unhintergebar bleibt, ist der Spielcharakter per se. Die im Titel angekündigte Publikumsbeschimpfung am Ende des Stücks demonstriert, inwiefern der Spielcharakter des Fiktionalen selbst noch im Diskurstheater eine illokutionäre Sprachverwendung verunmöglicht, denn die Provokation der Beschimpfung verpufft. Zwar verheißt die Ankündigung:

Sie werden beschimpft werden, weil auch das Beschimpfen eine Art ist, mit Ihnen zu reden. Indem wir beschimpfen, können wir unmittelbar werden. Wir können

80 Ebd.

81 Ebd., S. 38.

82 Vgl. etwa Heinrich von Kleists Gerichts драма *Der zerbrochene Krug*.

83 Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 38.

84 Ebd., S. 42.

85 Ebd., S. 38. Handkes unmittelbar nachfolgende Stücke loten aus, inwieweit dies mit Mitteln der Sprache überhaupt möglich ist.

86 Matias Martínez, Michael Scheffel: *Einführung in die Erzähltheorie*. München: Beck 2012, S. 102f.

einen Funken überspringen lassen. Wir können den Spielraum zerstören. Wir können eine Wand niederreißen.<sup>87</sup>

Doch unmittelbar darauf wird das Gegenteil behauptet: „Wir werden niemanden meinen. Wir werden nur ein Klangbild bilden. Sie brauchen sich nicht betroffen zu fühlen.“<sup>88</sup> Durch den fiktionalen Inszenierungscharakter wird Unmittelbarkeit verunmöglicht, deren Behauptung erweist sich als leere Geste, die innerhalb der Theaterwände verbleibt. In der Inszenierung durch Claus Peymann wurde dies kongenial umgesetzt durch eine Rhythmisierung der Sprache, die tatsächlich ein „Klangbild“ erzeugt und die Beschimpfung in einen Sprechgesang aufgehen lässt. Handkes *Publikumsbeschimpfung* demonstriert praktisch, was er in dem Essay *Straßentheater und Theatertheater 1968* poetologisch feststellt:

[D]as Theater als Bedeutungsraum ist dermaßen bestimmt, daß alles, was außerhalb des Theaters Ernsthaftigkeit, Anliegen, Eindeutigkeit, Finalität ist, *Spiel* wird – daß also Eindeutigkeit, Engagement etc. auf dem Theater eben durch den fatalen Spiel- und Bedeutungsraum rettungslos verspielt werden – wann wird man es endlich merken? Wann wird man die Verlogenheit, die ekelhafte Unwahrheit von Ernsthaftigkeiten in Spielräumen endlich erkennen?? Das ist nicht eine ästhetische Frage, sondern eine Wahrheitsfrage.<sup>89</sup>

### Burgtheater: Polemisches Schlüsselstück und antimimetische Künstlichkeit

Jelineks Theater wird aus diesen Befunden Konsequenzen ziehen. Bereits ihr erstes Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* von 1979 inszeniert die Kollision von Theater und Wirklichkeit, indem „Nora aus dem gleichnamigen Stück von Ibsen“<sup>90</sup> in eine Welt versetzt wird, die aus Zitaten faktualer Textquellen gebildet ist.<sup>91</sup> Die literarische Figur übersteht

87 Handke: *Publikumsbeschimpfung*, S. 43f.

88 Ebd., S. 44.

89 Peter Handke: *Straßentheater und Theatertheater*. In: P.H.: *Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1976, S. 51–55, hier S. 53.

90 Elfriede Jelinek: *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*. In: E.J.: *Theaterstücke*, S. 7–78, hier S. 9.

91 Vgl. hierzu Jelineks Selbstauskunft im Essay *Ich schlage sozusagen mit der Axt drein*. In: *TheaterZeitschrift* 7 (1984), S. 14f.: „Für *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder: Stützen der Gesellschaft* [sic] habe ich zahlreiche Nummern von Unternehmer- und Anlageberater-Zeitschriften durchgelesen, um meinen Konsul Weygang, die Hauptfigur [...] alles das sagen zu lassen, was ein Kapitalist zwar weiß und denkt, aber nicht öffentlich sagen würde. [...] Was die Arbeiterinnen in der Fabrik betrifft [...] so habe ich Dokumentationen über das Los der Arbeiterinnen speziell in den zwanziger Jahren benutzt, also zur Zeit, in der das Stück spielt.“

ihre Realitätsprüfung nicht: Noras Emanzipationswunsch wird sich schnell als ‚unrealistisch‘ erweisen – am Ende kehrt sie zurück in ihre literarische Ursprungswelt.

*Burgtheater* hingegen nimmt seine *dramatis personae* nicht aus der Fiktion, sondern aus der Wirklichkeit. Das Stück über eine Schauspielerfamilie während des Zweiten Weltkriegs, „Burgschauspieler“ und „Filmschauspieler“;<sup>92</sup> das bei seiner Uraufführung 1985 in Bonn zu Jelineks erstem Theaterskandal avancierte, nennt bereits im Titel einen real existierenden Eigennamen und situiert sich damit in einer identifizierbaren Realität. Ohne das nötige ‚Wirklichkeitswissen‘ ist *Burgtheater* eine satirische Posse über das Wendehalsverhalten von Schauspielern; versteht man die Realitätsreferenzen, wird das Stück zu einer Polemik gegen konkrete Schauspieler des Wiener Burgtheaters, nämlich Paula Wessely, ihren Mann Attila Hörbiger, deren drei Töchter sowie Attila Hörbigers Bruder Paul. Zwar werden sie im Stück nicht beim Namen genannt, sie sind als fiktionale Personen aber so realitätsgesättigt, dass sie von Leser\*innen und Zuseher\*innen mit etwas Kontextwissen mühelos identifiziert werden konnten. Ein Brief an Otto Breicha, dem Jelinek den Text zunächst für die Zeitschrift *protokolle* anbot, belegt, dass ihr der Realitätsgehalt des Stücks durchaus wichtig war: „Sie werden sicher merken, wer mit den Personen gemeint ist: die heilige Kuh des Wessely/Hörbiger-Clans. Alles ist genaustens recherchiert, aber man riskiert natürlich etwas damit.“<sup>93</sup> Jelineks Recherchematerial sind diverse (Auto-)Biographien, Programmhefte und andere Selbst- und Fremddarstellungen der Schauspielerfamilie, aber ebenso deren Filmproduktionen, wie der berühmte Film *Heimkehr*, in dem Paula Wessely die Hauptrolle spielte, Jelinek zufolge „der schlimmste Propagandaspieldfilm der Nazis überhaupt“.<sup>94</sup>

Was Jelinek damit „riskierte“, konnte sie am Schicksal jenes Romans sehen, der ihr laut ihren Biographen Verena Mayer und Roland Koberg die Idee zu *Burgtheater* gegeben hatte: Klaus Manns *Mephisto. Roman einer Karriere*.<sup>95</sup> Der oft als Schlüsselroman zu Gustaf Gründgens gelesene Roman über den Schauspieler Hendrik Höfgen, der sich während der Zeit des Nationalsozialismus mit den Machthabern arrangiert und als Opportunist eine große Karriere macht, war 1981 mit Klaus-Maria Brandauer in der Hauptrolle verfilmt worden. Auch die Buchausgabe erschien gerade wieder zum ersten Mal, nachdem Gustaf Gründgens’ Allein-

92 B 130.

93 Verena Mayer, Roland Koberg: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006, S. 135.

94 Elfriede Jelinek: Paula Wessely [aus einem Telefoninterview mit dem Magazin FORMAT (erschienen am 15.5.2000)]. <https://www.elfriedejelinek.com/fwessely.htm> (26.3.2019).

95 Vgl. Mayer, Koberg: Elfriede Jelinek, S. 131. Jelinek erwähnt den Roman selbst in ihrem Essay „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 14–16, hier S. 16. Vgl. auch: Elfriede Jelinek im Gespräch mit Pia Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. In: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr, S. 19–25, S. 20 u. 24.

erbe gegen die Nymphenburger Verlagshandlung geklagt und 1971 ein Publikationsverbot erwirkt hatte, da der Roman ein „grob ehrverletzendes Persönlichkeitsbild von Gründgens“<sup>96</sup> zeichne. Breicha riet Jelinek denn auch, man müsse den Text so verschleiern, dass nicht nachzuweisen sei, wer gemeint sei, damit „man sich, wenn es drauf ankommt, blöd stellen kann“.<sup>97</sup>

Mit dem polemischen Bezug auf real existierende Personen ist Jelineks Stück allerdings nicht mehr als rein fiktionaler Text zu verstehen. Der Angriff auf die ‚heilige Kuh‘ des Wessely-Hörbiger-Clans ist zugleich ein Angriff auf die Fiktionalität, denn Polemik basiert auf einem „pragmatischen Realitätsbezug“:

Die Grundbedeutung von *Polemik* ist die *aggressive*, auf Bloßstellung und moralische oder intellektuelle Vernichtung abzielende Kritik der Gegner in einem Streit. Polemiken gibt es in allen Bereichen des öffentlichen Lebens; sie stehen in einem *pragmatischen Realitätsbezug* und sind meist in einem publizistischen Umfeld verankert, selbst wenn sie literarisch stilisiert sind (was bei den meisten Polemiken nicht der Fall ist).<sup>98</sup>

Fiktionalen Texten fehlt ein solcher „pragmatischer Realitätsbezug“ – selbst wenn sie ‚wahre‘ Sachverhalte darstellen. Eine *literarische Polemik*, also Polemik im Medium der Literatur, scheint in gewisser Weise ein Selbstwiderspruch zu sein; dies erklärt vielleicht auch, warum ein Lemma ‚Polemik‘ in vielen einschlägigen literaturwissenschaftlichen Wörterbüchern ganz fehlt. Denn fiktionalisierte Polemik hört auf, Polemik zu sein, und wird zu Satire – dem entspricht die von Walther Dieckmann vorgenommene Klassifizierung:

Die Satire ist [...] eine künstlerisch-literarische Gattung [...], die vor dem Richterstuhl der Ästhetik beurteilt wird. Polemiken können sich zwar auch durch sprachliche Virtuosität, durch stilistische und kompositorische Raffinesse auszeichnen, doch sind solche Mittel im Rahmen der pragmatischen Gattung, die sich vor dem Richterstuhl der Moral zu rechtfertigen hat, rhetorisch-taktisch und nicht künstlerisch motiviert.<sup>99</sup>

Jürgen Brummack meint, in der Satire müsse der Angegriffene „in irgendeiner Weise als Repräsentant, Teil oder Symptom eines Übels hingestellt werden, das

96 Philipp Möhring: Verfassungsgerichtliche Wertentscheidungen. In: Dimensionen des Rechts: Gedächtnisschrift für René Marcic. Hg. v. Michael Fischer. Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot 1974, S. 575–590, hier S. 583.

97 Mayer, Koberg: Elfriede Jelinek, S. 135.

98 Sigurd Paul Scheichl: Polemik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3: P–Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 117–120, hier S. 117; letzte Herv. U.D.

99 Walther Dieckmann: Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 65), S. 28.

der Allgemeinheit droht (wichtigstes Mittel dazu ist die Fiktionalisierung). Wo das nicht geschieht, ist die Grenze zur Polemik oder zur Invektive überschritten<sup>100</sup>. In Übereinstimmung damit argumentiert auch Kurt Krolop, „Stoff der Polemik“ sei „ein gegebenes Objekt, ein konkreter Sachverhalt“, „Stoff der Satire“ hingegen sei „nicht die Wirklichkeit, sondern die Möglichkeit“.<sup>101</sup> Fiktionalität fungiert also als eine Art Polemikpuffer. Erst im pragmatischen Realitätsbezug, wie er paradigmatisch in der Publizistik vorausgesetzt wird, kann die Polemik sich entfalten, und es ist daher kein Zufall, dass das wichtigste *role model* literarischer Polemik in Österreich, Karl Kraus, seine Polemiken vor allem in der nichtfiktionalen Zeitschrift *Die Fackel* publizierte.<sup>102</sup>

Da der Unterschied von Fiktionalität und Faktualität aber – wie Schlawer betont – eine Bewusstseinskategorie darstellt, also letztlich eine Rezeptionsästhetische Einstellung, ist die Differenz von ‚fiktional‘ und ‚faktual‘ keine unverrückbare Eigenschaft eines Textes, sondern immer auch Einschätzungssache. Dass z.B. literarische Texte von Thomas Bernhard von bestimmten Menschen als polemisch empfunden werden, lässt sich mit dem Umstand erklären, dass sie in diesen Fällen nicht als fiktionale Romane, Erzählungen oder Dramen rezipiert werden, sondern als faktuale Schlüsseltexte, die ihre Fiktionalität nur als taktisch motivierten Vorwand oder besser als Lizenz verstehen, um brüskierende, entlarvende Details über bestimmte Personen der österreichischen Gesellschaft offenzulegen. Umgekehrt verpufft das polemische Potential der Texte, wenn man sie als fiktionale Literatur liest; übrig bleibt dann nur mehr eine satirische Tendenz. Es scheint ein Spezifi-

100 Jürgen Brummack: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: De Gruyter 1975, Bd. 3, S. 601–614, hier S. 604, zitiert nach Dieckmann: Streiten über das Streiten, S. 28.

101 Kurt Krolop: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien. Berlin: Akademie Verlag 1987, S. 61, zitiert nach Dieckmann: Streiten über das Streiten, S. 28f.

102 Gerade Kraus scheint nun aber der Meinung zu sein, dass Polemik kunstfähig sei, ja nur *als Kunst* zur vollen Entfaltung kommen könne. Er schreibt 1912 in der *Fackel*: „Polemik ist eine unbefugte Handlung, die ausnahmsweise durch Kunst zum Gebot wird. [...] Ich halte Polemik, die nicht Kunst ist, für eine Angelegenheit des schlechten gesellschaftlichen Tons, die dem schlechten Objekt Sympathien wirbt.“ Karl Kraus: Notizen. In: K.K.: Die Fackel 151–153, S. 47–54, hier S. 53. An dieser Bemerkung von Kraus ist jedoch zweierlei festzuhalten: Erstens besagt sie, dass Polemik im Regelfall nicht Kunst ist, sondern „nur ausnahmsweise“. Dass Polemik künstlerisch ist, ist selbst nach Kraus die Ausnahme – im Regelfall ist Polemik, so muss man aus seinem knappen Kommentar schließen, der Kunst geradezu entgegengesetzt, eine Nichtkunst. Zugleich aber zielt Kraus' Rede von Polemik als Kunst auf den polemischen Stil ab und nicht auf Fiktionalität. Eine künstlerische Polemik ist in diesem Sinne eine rhetorisch-literarisch stilisierte, was noch nichts darüber aussagt, in welchem pragmatischen Rahmen die Polemik stattfindet. – Zu Parallelen zwischen Karl Kraus und Elfriede Jelinek vgl. Elisabeth Kargl, Marc Lacheny: „Wahrheitssucher in sprachlichen Angelegenheiten“. Elfriede Jelinek et Karl Kraus. In: Germanica 46 (2010): Des femmes en dialogue avec le siècle, S. 125–146. <https://journals.openedition.org/germanica/1055#-abstract> (15.7.2018).

kum von manchen Texten Bernhards zu sein, eine ‚doppelte‘ Lektüre zuzulassen: als fiktionale Satire oder als faktuale Polemik. Bereits Kraus schützte seine Polemiken wiederholt gegenüber dem Vorwurf der Verleumdung und Ehrverletzung durch den Vorwand, es handle sich um fiktionale Satire, die letztlich auf ein Allgemeines ziele und nicht gegen eine konkrete Person gerichtet sei.<sup>103</sup>

Einen solchen rezeptiven Einstellungswechsel kann man auch bei Jelineks *Burgtheater* ausmachen: Das Stück regte das Publikum bei seiner Uraufführung in Bonn zunächst ganz und gar nicht auf.<sup>104</sup> Als Polemik wurde es erst in dem Moment empfunden, als es in der Presse als Stück über die österreichischen Schauspieler Paula Wessely, Attila und Paul Hörbiger decouvriert wurde. Mit dem Vorwurf der Ehrverletzung konfrontiert, wendete Jelinek dieselbe Strategie an, die schon Karl Kraus benutzt hatte: Es gehe ihr eigentlich gar nicht um die Personen selbst, diese seien nur Symptome, ja letztlich prangere sie nur eine verkitschende Sprache an.<sup>105</sup>

## Die Destruktion der Fiktionalität

Die Kategorie der Fiktionalität wird in *Burgtheater* auch von den Figuren ad absurdum geführt. Für diese besteht nämlich keinerlei Unterschied zwischen echt und nichtecht, sie fallen auch im privaten Bereich immer wieder in ihre Rollen und „spielen“. Käthe wird im zweiten Teil des Stücks ihre Rolle aus *Heimkehr* nicht mehr los, noch im Sterben wird sie von ihr beherrscht, obwohl sie nun politisch nicht mehr opportunistisch ist: „Denn gleich werde ich wieder zu deutscher Erde“;<sup>106</sup> „[s]chaut nur – der zitternde Zweig des Haselnußstrauchs!“<sup>107</sup> – „Eine Krume für die Enkerln loßt mich retten bitte.“<sup>108</sup> – „Mir wird’s gar wunderbar ums Herz. Der Feldstein! Hier, sehen wir ihn uns an. Gewachsen ist er aus Millionen Herzen von uns allen.“<sup>109</sup>

Die saubere Trennung von fiktionaler und realer Welt entpuppt sich in dem Stück als Kunstideologie: als Fiktion, der gegenüber die Kontinuität und starke

103 Dieckmann: Streiten über das Streiten, S. 30f.

104 Vgl. Mayer, Koberg: Elfriede Jelinek, S. 137.

105 Harald Friedl, Hermann Peseckas: Elfriede Jelinek. In: Die Tiefe der Tinte, Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek u.a. im Gespräch. Hg. v. H.F. Salzburg: Grauwerte 1990, S. 27–51, hier S. 44.

106 B 184.

107 Ebd. S. 195. Frühere Anspielungen auf *Heimkehr* in *Burgtheater*: „SCHORSCH: A daitsches Madl in Polen wirst jetzt spün. In der Wojwodtschaft Luzk.“ (B 140); „SCHORSCH: Die Kinder miassen in dem Füm a wenig gresser sein, miassen holt sagen kenne, was der slawische Mensch ihnen antut.“ (B 156); „SCHORSCH: Der Schnitter messert. Helfen Sie einer daitschen Mutter bitte!“ (B 157); „ISTVAN: Kusch! Speibn! Die Furze Ackers! Der Lehm. Das Mickergras. Gewachsen aus Millionen Herzen. [...] Brüte, alte, schwarme Erde Deutschlands!“ (B 164).

108 B 187.

109 B 188. Diese Äußerungen Käthes sind umso aufschlussreicher, als sie hier nur mehr halb bei Bewusstsein ist und ihr Sprechen damit kein „Spiel“ mehr sein kann.



Verwobenheit von Unterhaltungsindustrie und Politik sichtbar werden.<sup>110</sup> Jelinek lässt ihre Figuren diesen Befund unter anderem in dem kunstvollen Doppelsinn des ‚Spielens‘ artikulieren:

SCHORSCH: *gutmütig, brav* Was i dir neilich scho sagen wollt, Kathi, mir missen unsane Rollen jetztn, vastehst, itzo a weng... ändern. Anpassn den veränderten Zeitläuften. Dem Verlangen vom Hoamatl... staatspolitisch besonders wertvoll!

[...]

ISTVAN: Tua schön zuhörn, Käthe, tuast halt zuhörn und machst es nach, gö ja. Der Schorschi weiß schon, was gut is, fier uns und fier die ondaren. Der hot seine Beziehungen zu Berlin, die was er spielen laßt, damits eahm spün lossn.

[...]

KÄTHE: Spielen, spielen ist ja mein Leben! (B 132)

Die Mär vom unpolitischen Schauspieler wird in dem Stück durchgehend als Mythos entlarvt, indem die Schauspieler auch als Privatpersonen ‚ihre Beziehungen spielen lassen‘. Diese Unterschiedslosigkeit auf der Ebene der Darstellung steht nun Modell für Jelineks Ästhetik, die diese Differenz auch für *Burgtheater* nicht gelten lässt. Ob fiktionale oder faktuale Quelle, beides wird in *Burgtheater* unterschiedslos als ein Dokument behandelt. Wie bei Weiss sind diese ‚Dokumente‘ zugleich wirklichkeitsverstellend wie wirklichkeitserhellend: Sie sind manipulierend und Ergebnis einer Manipulation, doch indem sie in dieser Doppelgesichtigkeit auf die Bühne gebracht werden, wird es möglich, gerade darin ihren paradigmatischen Wirklichkeitscharakter zu erkennen.

### Unwirkliche Wirklichkeit

Im Gegensatz zur *Ermittlung* von Peter Weiss, dessen Eingriffe in das Dokument gering sind und der es für sich sprechen lässt, ist Jelineks *Burgtheater* in einem hochgradig künstlichen Stil geschrieben, der das manipulierende Material selbst nochmals manipuliert.<sup>111</sup> Dies ist aber nicht ein Gegenmittel gegen die ‚postfiktionale‘ Beschaffenheit des Stücks, sondern unterstützt vielmehr Jelineks Ziel, die Unwirklichkeit der Wirklichkeit offenzulegen. Bereits die Hinweise zur Sprache

110 Vgl. auch Jelineks späterer Kommentar: „Meine Haltung hat sich seit damals nicht geändert. Ich betrachte den Film als Kriegsverbrechen und alle Beteiligten als (nie bestrafte, sondern vielmehr auch später noch verehrte) Kriegsverbrecher. Die [...] Unterhaltungsindustrie des Dritten Reichs [...] ist Kriegstreiberei gewesen, nichts anderes.“ Jelinek, Janke: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit, S. 21.

111 Vgl. Jelineks Aussagen dazu in „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

zeigen die intrikate Mixtur aus Realität und Künstlichkeit: „Sehr wichtig ist die Behandlung der Sprache, sie ist als eine Art Kunstsprache zu verstehen. Nur Anklänge an den echten Wiener Dialekt!“<sup>112</sup> Der „echte[ ] Wiener Dialekt“ wird durch seine künstliche Einkleidung als ein per se künstlicher wahrnehmbar. Er hat nichts Natürliches mehr, sondern zeigt seine *falsche* Echtheit. Dies gilt auch für die anderen ‚unrealistischen‘ Verfremdungseffekte: Sie entkleiden die Wirklichkeit ihrer Natürlichkeit.<sup>113</sup> Handke hatte seine Absage an die mimetische Repräsentation mit der Entstehung einer „unwirkliche[n] Wirklichkeit“<sup>114</sup> begründet: „Mit der unwirklichen Zeit spielte sich eine unwirkliche Wirklichkeit ab“.<sup>115</sup>

Sie [= die Spiele] waren nicht das, was sie waren. Sie waren nicht das, was sie schienen. Es war bei Ihnen etwas dahinter. Die Dinge und die Handlungen schienen zu sein, aber sie waren nicht. Sie schienen so zu sein, wie sie schienen, aber sie waren anders. Sie schienen nicht zu scheinen wie in einem reinen Spiel, sie schienen zu sein. Sie schienen Wirklichkeit zu sein.<sup>116</sup>

Handke verwirft diese Option – aber Jelinek nutzt sie als Potential der Literatur, die Unwirklichkeit der Wirklichkeit zu zeigen. In ihrer Dankesrede zur Verleihung des Peter-Weiss-Preises der Stadt Bochum 1994 stellt sie diese Intention ins Zentrum ihres literarischen „Engagement[s]“:

Ich versuche, mich dort einzuordnen, indem ich *dieses Unwirkliche*, das in meinem Land, Österreich, haust, immer wieder aus seiner Gemütlichkeit herausreiße. Wenn es sich gerade am wohligen in seinen Mehlspeisen räkelt, dann gehe ich ihm ans Eingemachte, das ja auch ein Gemachtes ist. Und so haben wir in Österreich uns auch unsere Geschichte sozusagen selbst gemacht, hausgemacht. Es ist uns zu rasch erlaubt worden, je schon Unschuldige gewesen zu sein. Vielleicht ist dieses Engagement meiner Literatur ein Hindurchgehen durch das Erscheinen unserer Dinge, die wir, vorzugsweise vor zahlenden Gästen, Touristen, immer wieder auf unsre Tische hinwerfen. [...] Es ist nicht nur das Wirkliche wirklich, es ist auch das Gewirkte, es sind auch unsre Wirkwaren, die wir selber gestrickt, gewirkt haben, wirklich. [...] So wird

112 B 130.

113 Vgl. auch Evelyn Deutsch-Schreiners Feststellung, „dass Jelineks Schreibweisen [...] nie vom Inhaltlichen und von ihren politischen Absichten zu trennen sind. Nie schreibt sie bloß Sprachspiele. Stets ist jedes Wort, jedes künstlerische Vorgehen inhaltlich rückgebunden an ihr Thema.“ Evelyn Deutsch-Schreiner: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks *Burgtheater* – Politik und Ästhetik. In: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr, S. 74–86, hier S. 74f.

114 Handke: Publikumsbeschimpfung, S. 38.

115 Ebd.

116 Ebd. Der Ausdruck „unwirkliche Zeit“ wird auf S. 37 zweimal wiederholt.

von uns verhüllt, was sich ereignet hat, es verwandelt sich in bloße Ereignisse, die wir einander zuschreiben, um dann von ihnen lesen zu können. Damit die Wahrheit uns nicht verläßt, kann ich sie nicht sein lassen, was sie ist, nämlich die Unwahrheit.<sup>117</sup>

Wirklichkeit und Künstlichkeit durchdringen sich dieser Sicht zufolge dialektisch. Indem auf der Bühne die Wirklichkeit *als* Künstlichkeit gezeigt wird, wird sie hinterfragbar:

Weil auch ich die Wahrheit nicht gepachtet habe, versuche ich, möglichst oft eine Unbefugte zu sein, die diesen schwankenden Boden betritt, jedenfalls oft genug, daß die Besitzer der Wahrheit sich schon beschweren, weil die Fugen zwar verschmiert, aber noch nicht ganz trocken sind. Ich bin bereit, den Boden immer wieder aufs neue kaputtzumachen, um nachzuschauen, was drunter ist, auch wenn ich selber darauf stehe.<sup>118</sup>

Wenn Jelinek gerade zur Zeit von *Burgtheater* betont, „an das Theater als ein politisches Medium“ zu glauben,<sup>119</sup> zehrt dieser Optimismus von dem vom Dokumentartheater initiierten Anspruch auf Wirklichkeitsrelevanz. Im Vergleich zu Peter Weiss ‚verschärft‘ Jelinek dieses Potential, indem sie es mit austriazistischer Wut auflädt. In seiner Monographie zum Dokumentartheater klassifiziert Brian Barton Karl Kraus’ Stück *Die letzten Tage der Menschheit* als untypisches Beispiel eines Dokumentartheaters. Es könne, so Barton, „mit anderen Dokumentarstücken kaum verglichen werden. [...] Die Wut und Empörung, die der Autor dieser Gesellschaft entgegenbringt, wird zum entscheidenden Prinzip bei der Auswahl und Interpretation des Stoffes.“<sup>120</sup> Auch die inhärente Polemik von *Burgtheater* ist von Empörung getragen.

*Burgtheater* begeht ein doppeltes Sakrileg: Nicht nur einen Tabubruch in Hinblick auf die Exponierung des prototypischen Opportunistentums der Wessely-Hörbiger-Familie; das Stück überschreitet zugleich die ästhetischen Grenzen, die dem fiktionalen Rahmen gesetzt sind. Das Stück habe sie, so Jelinek, ihren

guten Ruf als Autorin gekostet. Diese Unterstellungen haben damals begonnen, denn man sagt nicht, ich hätte die Wahrheit gesagt oder versucht über diese Wahrheit jetzt zu sprechen, sondern man sagt, ich hätte etwas gesagt, was man besser nicht hätte sagen dürfen, was man besser hätte ruhen lassen.<sup>121</sup>

117 Elfriede Jelinek: Dankesworte, S. 32f.; Herv. U.D.

118 Ebd., S. 33.

119 Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

120 Brian Barton: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987, S. 34.

121 Jelinek in der TV-Dokumentation *Wer hat Angst vor Elfriede J.?*, zitiert nach: Sylvia Paulischin-

In diesem Zusammenhang sollte es nicht überraschen, dass Jelinek auf „Wahrheit“ pocht, wie sie überhaupt immer wieder betont, „[g]erade sie habe doch immer die Wahrheit hinter dem Schein hervorholen wollen.“<sup>122</sup> Die Suspendierung von Fiktionalität ermöglicht zuallererst ein solches Wahrheitsbegehren.

Jelineks höchst eigenwilliger sprachspielerischer und artifizierlicher Stil hat dazu beigetragen, dass die basale Erodierung von Fiktionalität – die allerdings nicht für alle ihre Texte gleichermaßen gilt – kaum wahrgenommen wird, da mit ‚Realismus‘ gemeinhin ein schmuckloser, transparenter Stil einhergeht. Wie sehr dieser Realitätsanspruch innerhalb der Literaturwissenschaft irritiert, zeigen die bislang vorliegenden Forschungsbeiträge zu *Burgtheater*. Obwohl die österreichische Presse unmittelbar auf die Wirklichkeitsbezüge ansprang und die daraus resultierende Kontroverse von Pia Janke in dem Buch *Die Nestbeschmutzerin* ausführlich dokumentiert wird,<sup>123</sup> spielen weite Teile der Literaturwissenschaft den polemischen Realitätsbezug des Stückes herunter. So schreibt Hanna Klessinger z.B.: „*Burgtheater* ist kein vordergründiges Schlüsseldrama.“<sup>124</sup> Ablesbar wird in diesen Urteilen die unterstellte Dichotomie von einem wertlosen, weil plakativen und *direkten* Realitätsbezug auf der einen und einem indirekten, ‚hintergründigen‘ Gehalt auf der anderen Seite. Eine solche Trennung aber wird von Jelineks Texten unterlaufen. Natürlich ist *Burgtheater* nicht nur ein Schlüsselstück, aber eben auch. Die Forschung kann sich freilich auf Jelinek selbst berufen, die wiederholt betont hat, *Burgtheater* sei „nicht ein Stück über Personen, als das es [von der Presse] immer mißverstanden wurde“.<sup>125</sup> Beate Hochholdinger-Reiterer wiederholt dieses Argument und leitet daraus ab:

Die österreichische Rezeption von *Burgtheater* ist geradezu das Paradebeispiel für ein aus prinzipieller Verweigerungshaltung resultierendes Missverständnis. Ein ästhetisch wie inhaltlich in höchstem Maße artifizielles Drama wurde damals [von der Presse und der Öffentlichkeit] nahezu ausschließlich über den Umweg medialer Berichterstattung als quasi-biografisches Schlüsselstück wahrgenommen.<sup>126</sup>

---

Hovdar: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek. Eine historiografische Untersuchung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2016 (= Literatur und Leben. N.F., Bd. 88), S. 156.

122 Zitiert nach ebd., S. 57. Noch in Jelineks Nobelpreisrede *Im Abseits* von 2004 ist „Wirklichkeit“ die Zentralkategorie ihrer Überlegungen. Elfriede Jelinek: *Im Abseits*. In: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Peter Clar u.a. Wien: Praesens 2005 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 1), S. 227–238, hier S. 227.

123 *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek & Österreich. Hg. v. Pia Janke. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002, S. 171–182.

124 Klessinger: *Postdramatik*, S. 180.

125 Friedl, Peseckas: *Elfriede Jelinek*, S. 451.

126 Beate Hochholdinger-Reiterer: „Zeit 1941. Alles äußerst heiter!“ Zur Komik in Elfriede Jelineks *„Burgtheater. Posse mit Gesang“*. In: *Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien*. Hg. v. Hilde Haider-Pregler. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006 (= *Maske und Kothurn*, Bd. 51, H. 4), S. 447–456, hier S. 456.

Man mag ihr Recht geben, was die Einseitigkeit angeht; doch die unterstellte prinzipielle Unvereinbarkeit von stilistischer Artifizialität und Anspruch auf polemische Aufdeckung des Wirklichen geht an der Pointe von Jelineks Poetik vorbei, in der beides zusammengebracht wird. Eine Vereindeutigung in eine der beiden Richtungen verkennt gerade den innovatorischen Charakter des Stücks, diese Dichotomie zu unterminieren. Jelineks Behauptung, es gehe in *Burgtheater* gar nicht um die wirklichen Personen, muss als eine rein rhetorische Schutzbehauptung verstanden werden, dem Rat von Breicha folgend ‚sich dumm zu stellen‘. Das Argument, die Personen seien ‚repräsentativ‘ für bestimmte gesellschaftliche Verhältnisse,<sup>127</sup> mindert nicht das polemische Potential, denn natürlich hat diese einen gesellschaftskritischen Zweck: Sie fördert wie bei Weiss den „latenten Zeitstoff[ ]“<sup>128</sup> zutage. Dass dieser aber als akutes Phänomen der eigenen Gegenwart transparent wird, dazu braucht es den „Schock“ der unmittelbaren Realitätsreferenz.<sup>129</sup> Als eine ästhetische Form für (polemisches) Engagement ist *Burgtheater* ein Modell für Jelineks Theater, das seitdem in vielen ‚Anlassstücken‘ Verwendung findet. Noch 2000, zum Tod von Paula Wessely, polemisiert Jelinek ad personam gegen die Schauspielerin:

Ihre Mitwirkung sowohl an ablenkenden Filmen als auch an diesem Propagandaspieldokumentarischen Film wird bis heute unterschätzt. Das Dritte Reich war das erste Regime, das sich mit Hilfe einer gigantischen Ablenkungs- und Propagandaindustrie an der Macht hielt. Und Wesselys Mitwirkung daran ohne Not und an einer dermaßen exponierten Stelle würde ich mit Kriegsverbrechen gleichsetzen. Nicht gezwungen und ohne Not ist das durch nichts zu rechtfertigen. Man darf nicht vergessen, daß Paula Wessely der höchstbezahlte weibliche Star der Nazizeit war. Das Argument einer „unpolitischen Frau“, wie man sie im günstigsten Fall nennen könnte, kann ich nicht akzeptieren. Denn wenn sie in „Heimkehr“ sagt, „Wir kaufen nichts bei Juden“, hätte sie als erwachsener Mensch wissen müssen, was sie da sagt. Und hätte versuchen müssen, das zu verweigern. [...] Ich habe Paula Wessely nie für eine große Schauspielerin gehalten. [...]

127 Vgl. Jelinek: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“, S. 16.

128 Weiss: Notizen zum dokumentarischen Theater, S. 95.

129 „Aber in meinem Fall kann man sehen, daß dieser Schock des *Burgtheater*-Stückes eigentlich etwas bewirkt hat: es ist selten so viel diskutiert worden, allgemein über die Vergangenheit von unseren großen Heroen aus der Welt der Kunst oder der Politik, wie z.B. Waldheim [den Jelinek 1987 mit ihrem Stück *Präsident Abendwind* zum Thema macht]. Ich meine, daß das schon ein Akt der Bewußtmachung ist, daß Dinge nicht einfach vergehen und vergessen sind, sondern daß man auch, wenn man nicht Leute wegen ihrer Vergangenheit heute verurteilen soll, die Unverbesserlichen aufzeigen müßte. Das ist ja bisher nicht geschehen, und ich glaube, daß es legitim ist, daß man das tut.“ Elfriede Jelinek in: N.N.: „Unpolitischer Pazifismus ist nicht möglich ...“. In: Stimmen zur Zeit 107 (1986), S. 18f., hier S. 19. Zitiert nach: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr, S. 27.

Sie war eine heilige Kuh, übrigens auch für Thomas Bernhard oder Claus Peymann, die sie tief verehrten. Ich konnte von ihrer „Aura“ nichts bemerken. Ihre Person ist das genaue Gegenteil von dem, was ich für interessant halte am Theater.<sup>130</sup>

Wenn man dem zugehörigen Dramentext diesen referentiellen Stachel zieht, bringt man ihn um sein polemisches „Schock“-Potential und wiederholt letztlich die Haltung der Schauspieler selbst, die alles zum Spiel erklären, frei nach Schorsch: „Bin nur ein Komödiant!“<sup>131</sup>

### Burgtheater als Anti-Bernhard-Stück

Der Hinweis auf Peymanns und Bernhards gänzlich andere Haltung gegenüber Paula Wessely ist über die biographische Anekdote hinaus auch ästhetisch relevant. Gitta Honegger hat festgestellt, dass *Burgtheater* zu einem Vergleich mit Thomas Bernhards Stück *Die Berühmten* von 1976 einlade:

Both take on Austria's most treasured cultural institutions. [...] Jelinek zeroes in on Vienna's Imperial Theater and its first family of actors, active supporters of Hitler, stars of the Nazi propaganda movies, who continued their distinguished careers on stage and as beloved idols of postwar Austrian *Heimatfilme*. *Die Berühmten* is a crass satire of culture as epitomized by the Salzburg Festival.<sup>132</sup>

Beide Stücke lassen sich als Satire über die „Perfidie der [Bühnen-]Künstler“<sup>133</sup> lesen. In der Tat erinnert gleich das Anfangssetting von *Burgtheater* an die Szenerie der *Berühmten*; heißt es bei Bernhard: „Alle [...] um einen großen runden Tisch sitzend“,<sup>134</sup> so lautet die Szenenanweisung bei Jelinek: „Die Familie [...] sitzt um den großen Eßtisch herum“.<sup>135</sup> Auch das von Jelinek noch nachträglich eingefügte allegorische Zwischenspiel, in dem die Ferdinand Raimund entlehnte allegorische

130 Jelinek: Paula Wessely.

131 B 132.

132 Gitta Honegger: *The Stranger Inside the Word: From Thomas Bernhard's Plays to the Anatomical Theater of Elfriede Jelinek*. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Hg. v. Matthias Konzett. Rochester: Camden House 2002 (= *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), S. 137–148, hier S. 142.

133 Vgl. den wiederholten Szenentitel „Die Perfidie der Künstler“ in den *Berühmten*, S. 261 u. 311.

134 Thomas Bernhard: *Die Berühmten*. In: *T.B.: Werke*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 16: *Dramen II*. Hg. v. Manfred Mittermayer u. Jean-Marie Winkler. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 257–358, hier S. 261.

135 B 131.

Figur des Alpenkönigs von Käthe und den Brüdern mit Gewalt zerstört wird,<sup>136</sup> kann als intertextuelle Referenz auf Bernhards *Die Berühmten* verstanden werden: Dort entledigen sich die Künstler ihrer durch Puppen repräsentierten „Vorbilder“ in einem unvermittelt ausbrechenden Gewaltakt; in *Burgtheater* geschieht im Zwischenspiel dasselbe mit dem Alpenkönig.<sup>137</sup>

Honegger streift aber einen bedeutenden Unterschied zwischen *Burgtheater* und Bernhards *Berühmten*: „Not mentioned in the play [*Die Berühmten*], though known to everyone, were the fates and fortunes of those ‚famous‘ artists who perished during the Nazi regime.“<sup>138</sup> Bei Bernhard bleibt also das zentrale Thema von *Burgtheater* – das fragwürdige Verhalten der Bühnenkünstler während der Zeit des Nationalsozialismus und dessen fehlende Aufarbeitung in der Zeit danach – weitgehend ausgespart, wenn es auch gleich zu Beginn vom Bassisten einen Hinweis darauf gibt, dass in der Vergangenheit Aufführungen der „Vorbilder“ mit der persönlichen Anwesenheit von Adolf Hitler stattgefunden haben – ein Umstand, den er als besondere Auszeichnung versteht: „Vor Hitler / alles vor Hitler.“<sup>139</sup> Honegger sieht in dem Verschweigen der Kriegsschicksale der genannten realen und fiktiven Künstler einen politischen „[S]ubtext“,<sup>140</sup> der vom Zuschauer supplementiert werden müsse; dies scheint zunächst plausibel, immerhin laden die vor allem am eigenen – auch ökonomischen – Erfolg und eitler Selbstdarstellung interessierten Künstler ganz und gar nicht zur Identifikation ein. Wenn der Bassist verlautbart: „[D]ie Toten sollen ruhen“,<sup>141</sup> ließe sich annehmen, dass das Stück gerade auf die Verdrängung hinter dem ostentativen Aufruf zum Ruhenlassen hinweisen will – schließlich wird Bernhard wenige Jahre später mit *Vor dem Ruhestand* (1979) die Kontinuität des Nationalsozialismus offen thematisieren.<sup>142</sup> Ein Moment stört jedoch diese Lesart: Bernhards 1976 uraufgeführtes Stück *Minetti*, das nach dem gleichnamigen Schauspieler Bernhard Minetti benannt ist und sich nach den *Berühmten* (und dem ebenfalls im Bühnenmilieu spielenden *Der Ignorant und der Wahnsinnige* von 1972) diesmal explizit einem realen Schauspieler widmet. Das Stück lässt sich kaum anders als eine Hommage an Bernhard Minetti verstehen, der bereits in mehreren Bernhard-Stücken Hauptrollen

136 Vgl. B 147–149.

137 Vgl. Bernhard: *Die Berühmten*, S. 308f.; B 147–150.

138 Honegger: *The Stranger Inside the Word*, S. 142.

139 *Die Berühmten*, S. 264. Tatsächlich war Adolf Hitler Gast der Salzburger Festspiele.

140 Honegger: *The Stranger Inside the Word*, S. 143.

141 Bernhard: *Die Berühmten*, S. 267.

142 Das inzwischen bekannteste Stück Bernhards zu dieser Thematik ist *Heldenplatz*, das allerdings erst 1988, also nach *Burgtheater* entstand und daher für die Argumentation nicht relevant ist. Zu inhaltlichen Parallelen von *Heldenplatz* zu *Burgtheater* vgl. Veronika Zangl: Austria's Post-89: Staging Suppressed Memory in Elfriede Jelinek's and Thomas Bernhard's plays *Burgtheater* and *Heldenplatz*. In: *European Studies* 30 (2013), S. 271–299.

übernommen hatte und den der Autor in den höchsten Tönen lobte.<sup>143</sup> Achim Benning, *Burgtheater*-Direktor in der Zeit von 1976 bis 1986, äußert 1990, zu Jelineks *Burgtheater* gefragt, sein Unbehagen an diesem Stück auch mit dem Verweis auf den Umgang mit Minetti:

Noch dazu war das gerade in einer Zeit, in der einer, der wirklich als Nazi bekannt war im ganzen deutschen Sprachraum, wo es sehr viele Schauspieler gab, die es wirklich abgelehnt haben, mit dem auf die Bühne zu gehen, und wo die Peinlichkeiten aus der Nazizeit noch in Anekdoten existieren, nämlich der Herr Minetti, der gleichzeitig gefeiert wurde, weil er rechtzeitig auf der richtigen Seite war nach dem Krieg. Und seine Memoiren erschienen zu der Zeit, das war genau in der Zeit [1985]. In der österreichischen Zeitung *Die Presse* war eine große Besprechung der *Erinnerungen* von Bernhard Minetti, und das wurde als ganz wesentliches Zeitdokument eines großen Theatermannes propagiert, also peinlich, peinlich, peinlich. Und daneben hat dieselbe Zeitung, die jahrzehntelang der Frau Wessely und dem Herrn Hörbiger in alle Körperöffnungen hineingekrochen ist, plötzlich [...] gesagt, jetzt kommt deren Vergangenheit dran.<sup>144</sup>

In einem Gespräch 1993 wird Minetti es abstreiten, Nationalsozialist gewesen zu sein,<sup>145</sup> er war aber zumindest ein eminenter Nutznießer der NS-Politik. Gitta Honegger vermutet, dass Minetti die Rolle des ehemaligen KZ-Aufsehers in Bernhards *Vor dem Ruhestand*, die ihm für die Uraufführung 1979 angeboten worden war, wegen seiner belasteten Vergangenheit ablehnte.<sup>146</sup> Roland Koberg unterstreicht, „dass Bernhard genau wusste, wen er da auf den höchsten Thron hob“<sup>147</sup> – meint aber zugleich in Hinblick auf das Stück *Minetti*, „dass Thomas Bernhard dem Schauspieler harte biographische Nüsse zu knacken gab“.<sup>148</sup> Koberg liest das Stück als ‚Travestie‘ von „Minettis schlimmste[r] biographische[r] Wunde“,<sup>149</sup> die

143 Vgl. den in *Theater heute* veröffentlichten Brief aus der Entstehungszeit des Stücks: Thomas Bernhard: Bernhard Minetti. Brief an Henning Rischbieter. In: Theater 1975: Bilanz und Chronik der Saison 1974/75 (= Sonderheft der Zeitschrift Theater heute), S. 38, in dem Thomas Bernhard Minetti als „großen, wahrscheinlich größten spielenden und also lebenden und seinen Beruf und also seinen und also unseren bühnedramatischen Wahnsinn verhexenden Schauspieler“ bezeichnet.

144 Maria Fialik: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien: Löcker 1991, S. 55f. – Gemeint ist das Buch: Bernhard Minetti: Erinnerungen eines Schauspielers. Hg. v. Günther Rühle. Stuttgart: DVA 1985.

145 Aufschlussreich ist in dieser Hinsicht das 1993 in der *Zeit* erschienene Interview mit André Müller, das über Jelineks Webseite abrufbar ist: André Müller: Interview mit Bernhard Minetti: <http://elfriedejelinek.com/andremuller/interview%20mit%20bernhard%20minetti.html> (14.1.2019).

146 Vgl. Honegger: *The Stranger Inside the Word*, S. 138.

147 Roland Koberg: Claus Peymann. *Aller Tage Abenteuer*. Biographie. Berlin: Henschel 1999, S. 185.

148 Ebd., S. 184.

149 Ebd.



sichtbar werde unter „der absurd oft wiederholten Lebenslüge, er sei fortgejagt worden, weil er sich der klassischen Literatur verweigert“ habe.<sup>150</sup> Folgt man dieser Interpretation, würde sich Minettis „Lüge“ präziser als Versuch einer Umkehrung seiner tatsächlichen Position während des Nationalsozialismus lesen lassen: Da die deutschsprachigen Theater unter NS-Flagge ja vor allem Klassiker spielten, suggeriert die Verweigerung gegenüber dem Klassischen eine Verweigerung gegenüber dem Nationalsozialismus. Doch scheint eine solche verborgen kritische Lesart der Intention des Stücks zuwiderzulaufen, wie Koberg selbst eingestehen muss: „Der Anspielungsreichtum auf Minettis Leben soll nicht die Bewunderung schmälern, die Bernhard für den Schauspieler empfunden hat“.<sup>151</sup> – Muss man das Stück dann aber nicht gerade umgekehrt interpretieren, nämlich als künstlerisch motivierte, polemische Verweigerung moralisch-ethischer Rücksichtnahmen gegenüber politischen Systemen gleich welcher Couleur? Indem Bernhards Stück *Minetti* (in Wirklichkeit nur kurzzeitige)<sup>152</sup> „Verjagung“ nach dem Systemwechsel 1945 durch die exorbitante Ausdehnung dieses Verfemtseins auf 30 Jahre<sup>153</sup> hochstilisiert, generiert sich ein Künstlerpathos, das die Kunst absolut setzt und alle „äußeren“ Relativierungen des Ästhetischen zurückweist. Unterschiede zwischen Demokratie und Terrorstaat sind in dieser Perspektive letztlich hinfällig, da sie vom einzelnen Künstler nur danach beurteilt werden, inwieweit sie seiner Kunstausbübung zugute kommen. Eine solche elitäre Haltung des Künstlers ist bei Thomas Bernhard in vielen Texten nachweisbar, und es scheint daher kein Zufall, dass Minetti vom Vorwurf des Faschismus nicht betroffen wird.<sup>154</sup> Nicht er wird als Opportunist persifliert, sondern ein moralisierendes Gesellschaftssystem, das

150 Ebd., S. 185.

151 Ebd.

152 Vgl. das Urteil von Barthofer: „Die ‚mächtig-leidvolle Erfahrung der *ungerechten Verbannung vom Theater*‘ [...] hat im künstlerischen Werdegang Bernhard Minettis keine authentische Entsprechung. Seine schauspielerische Tätigkeit zeigt nämlich bis in die unmittelbare Vergangenheit keine nennenswerten Unterbrechungen“. Alfred Barthofer: *King Lear* in Dinkelsbühl. Historisch-Biographisches zu Thomas Bernhards Theaterstück *Minetti*. In: *Maske und Kothurn* 23 (1977), H. 2, 159–172, hier S. 160. Barthofer vertritt die These, dass die Figur Bernhard Minettis mit biographischen Details eines anderen Schauspielers überformt sei: Werner Krauß. Dieser hatte in der unmittelbaren Nachkriegszeit wegen seiner herausragenden Rolle im Nationalsozialismus mehrere Jahre Berufsverbot – war jedoch auch Mitte der 1950er Jahre wieder voll rehabilitiert.

153 Vgl. Thomas Bernhard: *Minetti*. In: T.B.: *Werke*. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 17: *Dramen III*. Hg. v. Martin Huber u. Bernhard Judex. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 7–66, hier S. 15. Herv. i.O.

154 Vgl. auch das Urteil von Barthofer: „Thomas Bernhards *Minetti* ist [...] trotz des vordergründigen Realitätsgehaltes kein Schlüsseldrama. Im Mittelpunkt des Stückes steht nicht so sehr eine historisch identifizierbare Persönlichkeit, sondern der Künstler in seiner Ausgesetztheit und Verwundbarkeit“. Barthofer: *King Lear* in Dinkelsbühl, S. 171.

einem solchen einzigartigen Genie eine „mächtig-leidvolle Erfahrung der *ungerechten Verbannung vom Theater*“ zumutet.<sup>155</sup>

Der Regie führende Claus Peymann scheut angesichts der Uraufführung des Stücks am 1. September 1976 am Staatstheater Stuttgart in einem Radiobeitrag des ORF nicht die ganz großen Worte:

Das ist eine Figur, ein alternder Schauspieler, der so konsequent gelebt hat, bis ihn die Gesellschaft praktisch ausgestoßen hat [...], also jemand, der in sich selber das Bild des Künstlers als des Königs, als desjenigen, der den Lauf der Geschichte bestimmt, in sich selber vollständig verwirklicht, in seinen Visionen und in seiner neuen Wirklichkeit sich selbst als König Lear sieht und empfindet. Wenn sie so wollen sind ja doch die Künstler in ihrem unabhängigsten und wahrhaftigsten Sinne und strengsten Sinne die wahren Könige der Gesellschaft. Oft unterdrückt, oft verfemt, oft in die Berge vertrieben.<sup>156</sup>

Diese Künstlerstilisierung ist auf einer Linie mit Bernhards Künstlerpathos. Die oft zu beobachtende Lächerlichkeit seiner Künstlerfiguren steht dem nicht entgegen, sondern ist nur das Negativ ihrer sozial lächerlichen Position, die eben aus der Verweigerung der Gesellschaft gegenüber resultiert. Die befremdlich wirkende Übertragung der Rede vom ‚verfemten‘ Künstler auf den erfolgreichen Schauspieler Bernhard Minetti offenbart die provokative Intention, die damit verbunden ist: nämlich das ehrwürdige Modell des unangepassten Künstlers auch für „Publikumsliebliche“ in Anspruch zu nehmen – ein solcher ist Thomas Bernhard Mitte der 1970er Jahre selbst. In Hinblick auf *Burgtheater* ist es nicht ohne Pikanterie, dass Peymann in diesem Zusammenhang auch Paula Wessely als Modell einer solchen autonomen ‚Gegenhaltung‘ erwähnt:

Das Anbiedere, Anbieten, das Buhlen, ich glaube, dass das nie wird [sic], es wäre ja nichts entstanden, meinen Sie Shakespeare hat gebuhlt oder ich weiß nicht, so geht's ja nie, das heißt es ist eigentlich doch immer eine Gegenposition, ein Absperren, um eine Spannung zu erzeugen, ich glaube, das können Sie überall beobachten. Selbst der größte Publikumslieblich eines Theaters [...] wirft den strafenden Blick übers Parkett. Schauen Sie sich doch die Wessely mal an, wenn sie auftritt, ja. Was da an Geheimnis, an Wahnsinn in einer solchen Figur wie etwa der von mir sehr geschätz-

155 Ebd., S. 160. Vgl. Bernhard: Minetti, S. 40.: „Ganz Deutschland war gegen mich / und hat mich vernichtet / Wehe wenn es einer wagt / gegen die Gesellschaft / oder gegen die öffentliche Meinung / seinen Kopf durchzusetzen“.

156 N.N.: Thomas Bernhards *Minetti* in Stuttgart uraufgeführt. In: Ö1 Mittagsjournal, 1.9.1976. <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0B892D24-326-00011-000003A0-0B888562/vol/10816/pool/BWEB/> (12.1.2019).

ten Paula Wessely, was da stattfindet, das ist doch nichts anderes als auch gegen, bei aller Verbindung, gegenzuspielen.<sup>157</sup>

Auch hier ist die Idee des populären Künstlers als ein *gegen* die Gesellschaft positioniertes Individuum ablesbar, wie es Bernhard selbst ostentativ zelebriert.<sup>158</sup>

Wirft man von *Minetti* aus einen Blick zurück auf *Die Berühmten*, so kann man sich des Eindrucks nicht erwehren, dass auch dort hinter aller offensichtlichen Lächerlichkeit der Künstler deren offene „Perfidie“ bewundert wird. Bernhards Schauspieler verkörpern einen neuen Künstlertypus, für den Moral keine Kategorie ist und ökonomischer Erfolg nicht mehr mit symbolischem Statusverlust einhergeht,<sup>159</sup> sondern ganz im Gegenteil Ausweis seiner Kraft ist, sich über solche ethischen Einwände hinwegzusetzen. Gerade ihre fehlende Political Correctness und ihr skrupelloser Umgang mit „Vorbildern“ machen die „Berühmten“ für den selbst ebenso wenig politisch korrekten Bernhard zu Identifikationsfiguren im Widerstand gegen ein Gutmenschentum der Kunst.

*Minetti* ist daher eine wichtige Folie für Jelineks *Burgtheater*, da es paradigmatisch vorführt, wie gerade im Namen der Kunst die Frage nach persönlicher Verantwortung nicht nur umgangen, sondern geradezu verunmöglicht wird. *Minetti* ist für Bernhard, der ja selbst ausgebildeter Schauspieler war, ein Modell des Künstlertums schlechthin.<sup>160</sup> Die Mythisierung des Künstlers gesteht ihm einen Son-

157 Ebd. Jelinek spielt wohl auf solche Äußerungen an, wenn Sie 2000 anlässlich des Tods von Paula Wessel bemerkt: „Sie war eine heilige Kuh, übrigens auch für Thomas Bernhard oder Claus Peymann, die sie tief verehrten.“ Elfriede Jelinek: Paula Wessely [aus einem Telefoninterview mit dem Magazin FORMAT (erschienen am 15.5.2000)]. <https://elfriedejelinek.com/fwessely.htm> (4.4.2018).

158 Vgl. den bereits zitierten Brief an Henning Rischbieter (Bernhard: Bernhard Minetti. Brief an Henning Rischbieter. In: Theater 1975, S. 38: „Das Publikum ist der Feind des Geistes, deshalb habe ich für das Publikum nichts übrig, es haßt den Geist und es haßt die Kunst und es will nur das Dummste zur Unterhaltung, alles andere ist nichts als Lüge, mir aber ist das Dummste zur Unterhaltung immer verhaßt gewesen, also muß mir das Publikum verhaßt sein, es muß der Feind bleiben [...]. Es hat mich [...] immer nur interessiert, für Schauspieler zu schreiben gegen das Publikum, wie ich ja immer alles gegen das Publikum [geschrieben habe]“; Herv. i.O.

159 So noch in Bourdieus Modell, das von der „anti-„ökonomische[n]“ Ökonomie der reinen Kunst“, ihrer „Verleugnung der ‚Ökonomie‘ (des ‚Kommerziellen‘) und des (kurzfristigen) ‚ökonomischen‘ Profits“ ausgeht. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Struktur und Genese des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 228.

160 Zu den Künstlerfiguren im Werk Thomas Bernhards allgemein vgl. Herbert Gamper: Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard. In: „Stichwort Grillparzer“. Hg. v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994 (= Grillparzer-Forum, Bd. 1), S. 107–121, hier S. 108f.: „Alle Bernhardschen Künstlerfiguren üben ihre Kunst aus zunächst gegen ihre familiäre Herkunft, im weitem gegen jede geschichtliche Bedingtheit und also gegen die Gesellschaft. [...] Angestrebt dabei sind Autonomie und Authentizität, im Gegensatz zu gesellschaftlich verordneter Heteronomie“; zu ähnlichen Ergebnissen kommt auch Elena

derstatus zu: ein Hervor- und Herausgehobensein, eine ‚endlose Unschuldigkeit‘ auf der Bühne wie im Leben. In den Worten des Regisseurs der *Berühmten*: „Die größten Schauspieler haben bis ins hohe Alter ihre Unschuld nicht verloren.“<sup>161</sup>

Jelineks *Burgtheater* ist auch als ein Einspruch gegen Bernhards *Die Berühmten* und *Minetti* aufzufassen: Dem Schauspieler-Pathos antwortet es mit Schauspieler-Bathos. Dabei steht mehr auf dem Spiel als die Einschätzung des Ethos bestimmter Schauspieler. Wie von Bernhards Stücken vorgebildet, verknüpft sich damit die Frage nach dem eigenen künstlerischen Selbstverständnis, und es geht letztlich um nichts weniger als um die Auffassung von dem Wesen und der Aufgabe der Kunst. Es ist daher bezeichnend, dass sich Jelinek in einem Interview aus dem Jahr 1984 von Bernhard auch in der Frage der Ästhetik und des „Sendungsbewußtein[s]“ distanziert, ja Bernhard aus einer vermeintlichen Nähe in eine Opposition rückt.<sup>162</sup> Thomas Bernhards öffentliche Wortmeldungen und Provokationen werden hier von Jelinek als Selbstdarstellungen ohne substantielle Botschaft klassifiziert – denn es fehlt ihnen ihr zufolge ein gesellschaftskritischer Anspruch. Indem sie Bernhard Unfähigkeit zur Ironie bescheinigt, spricht sie ihm ab, was sie in der *Klavierspielerin* geleistet hat: eine kritische Selbstobjektivierung.

---

Lorscheid: Sie betont, dass sich Bernhards Künstler „ihrer Sonderstellung in Bezug auf ihre künstlerischen Fähigkeiten und Hellsichtigkeit gegenüber Heuchelei, Lüge und Niedertracht bewusst [sind]. Dies bedeutet, dass sie sich eine einmalige Position anmaßen, die sie über alle anderen erhaben werden lässt. / Der Künstler trägt die Einsamkeit, die ihn in diese Haltung bringt, mit Stolz und Arroganz.“ Elena Lorscheid: Kunst als Krankheit und Tod. Künstlerfiguren bei Thomas Bernhard. In: *Zeitgedanken. Beiträge zur Literatur(theorie) der Moderne und Postmoderne*. Hg. v. Marion Preuss. Berlin: Bachmann 2015, S. 117–133, hier S. 122.

161 Bernhard: *Die Berühmten*, S. 330.

162 Neda Bei, Branka Wehowski: *Die Klavierspielerin*. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: *Die schwarze Botin* 24 (1984), S. 3–9 u. 40–46, S. 4. Die Behauptung im Bernhard-Handbuch, dass sich Jelinek „stets mit großem Respekt über Bernhard geäußert habe“, ist zumindest ergänzungsbedürftig. Schon die dort als Beleg angebrachte Rede vom „Gigant[en]“ ist wohl nicht als ein unumwundenes Kompliment zu verstehen. Uwe Betz, Manfred Mittermayer: *Wirkung auf andere Autoren und Autorinnen*. In: *Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung*. Hg. v. Martin Huber u. Manfred Mittermayer. Unter Mitarbeit v. Bernhard Judex. Stuttgart: Metzler 2018, S. 512–519, hier S. 514. Vgl. auch Jelineks Aussage, dass „die bittere, sprachbesessene Wut eines Thomas Bernhard immer nur an der Außenmauer entlangkratzt“. Elfriede Jelinek: *Das Hundefell*. In: *profil* 38 (1991), S. 108. Zitiert nach Paulischin-Hovdar: *Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek*, S. 198. Noch detaillierter zur ‚Konkurrenz‘ Jelinek – Bernhard: Harald Gschwandtner: *Von Kollegen und Diktatoren. Bernhard, Jelinek und die literarische ‚Konkurrenz‘*. In: *Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*. Hg. v. Bastian Reinert u. Clemens Götzte. Berlin/Boston: De Gruyter 2019 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 154), S. 56–67.

## Burgtheater-Bathos

Jelineks *Burgtheater* persifliert die Herausgehobenheit der künstlerischen Sphäre. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass gerade Übernahmen von Bernhard sich gegen dessen Intentionen wenden: Wo der Bassist in Bernhards *Berühmten* über weite Teile der ersten Szene hindurch demonstrativ an edlen Fasanenknochen nagt<sup>163</sup> und die Schauspieler erst im Verlauf Tiermasken bekommen, präsentiert sich die berühmte Schauspielfamilie in *Burgtheater* gleich zu Anfang durch die ‚animalische‘ Art ihrer Nahrungsaufnahme als „Schweine“, wenn es im Nebentext zu Käthe heißt: „*hebt eine Terrine mit Schinkenfleckerl hoch und schüttet das Ganze mitten auf dem Tisch zu einem Haufen auf: Die Kinder kraxeln sofort halb den Tisch hinauf, versuchen, etwas davon aufzufangen, essen mit dem Kopf auf der Tischplatte, wie die Schweine. Furchtbare Patzerei!*“<sup>164</sup> Doch nicht nur, was die Tischmanieren betrifft, geht es äußerst derb zu. Als die zur Haushälterin degradierte Schwester von Schorsch und Istvan beim Servieren ein wenig Soße verschüttet, heißt es: „*Wie eine Furie fährt Käthe herum und schmiert ihr eine*“, begleitet von den wenig hehren Worten: „Trampel bleeder! Sautrampel elendiger! Das dritte Mal in dera Wochn!“<sup>165</sup> Der das Stück durchziehende Dialekt intensiviert noch die ‚niedere‘ Stilebene. Mit der folgenden Szene kommt es zu einer ersten politischen Anspielung auf die Judenverfolgung: „*KÄTHE geht urplötzlich mit einem silbernen Kerzenleuchter auf Theres los, jagt die Quiekende rings um den Tisch: Deutsche Wut wacht.*“<sup>166</sup> Käthes Ausruf bringt die *Deutsche Wacht* ins Spiel, die Zeitschrift der 1779 in Berlin gegründeten Antisemitenliga, die als eine der ersten Vereinigungen das Ziel hatte, Gegner des Judentums zu sammeln und zu mobilisieren. Wenig später benutzt Käthe die Rede von den tapferen Soldaten an der Front zur Ermahnung ihrer Kinder, an ihre Tischmanieren zu denken – komisch konterkariert durch die Tatsache, dass sie selbst nur mit schlechtem Beispiel vorangeht: „*KÄTHE: Wer ißt wie ein Schweindi und tut mit Nahrung urassen, derweil unsere topferen Burschen an der Front verrecken tan? Wer? Es is wieder amal die Mausi! Natierlich! Tunkt Mausis Gesicht in den Teller. Mausigurgelt.*“<sup>167</sup> Mit diesen Zeitbezügen hat Käthe schon in der ersten Szene ihre politische Unschuld verloren. Die folgende Rede der Kinder von der ‚hohen Kunst‘ ihrer Mutter und deren Tugenden ist vor dem Hintergrund des Nebentextes nur noch als hohle Behauptung ohne wirkliches Pendant zu verstehen: „*Kinder hüpfen in ihren Sesseln und patzen herum: Mir hoben die hohe Kunst von unsara*

163 Vgl. Bernhard: *Die Berühmten*, S. 265; 268–274; 279; 287.

164 B 131.

165 Ebd., S. 133.

166 Ebd.

167 B 138.

Mutti geerbt! Ihren Ernst und ihre Demut! Ihre Bescheidenheit und ihr zähes Arbeiten an sich. Ihr Ringen um Ausdruck!<sup>168</sup>

Schon von Beginn an also wird Käthe jegliche Aura verweigert. Der szenische und stilistische Trash<sup>169</sup> konterkariert vielmehr das auch in Trivialmedien kolportierte Bild von der verfeinerten Welt einer berühmten Schauspielerin. Sprachlich wie szenisch gebiert sich die Handlung als extrem plump, ja ordinär und desavouiert damit schon rein formal das Burgtheater-Pathos. Die hehre Sphäre des Heiligen wird nicht nur auf den Boden der Tatsachen geholt, sie wird durch eine „groteske Geschmacklosigkeit“,<sup>170</sup> die als Stilprinzip das gesamte Stück bestimmt, richtiggehend in den Dreck gezogen – und generiert dabei nicht wenig Komik.

Die Anklänge an das Wiener Volkstheater – an Nestroy in der Gattungsbezeichnung als „Posse mit Gesang“,<sup>171</sup> an Raimund durch den „Alpenkönig“ im Zwischenspiel – münden stilistisch in das von der Kasperl- und Hanswurstfigur des Altwiener Volkstheaters praktizierte Bathos. Kasperl taucht nicht als Figur auf – aber *Burgtheater* macht sich seinen profanierenden derben Witz zu eigen und totalisiert ihn zum dominierenden Stilprinzip.<sup>172</sup> Damit aber wird augenfällig, dass Wiener Volkstheater nicht gleich Wiener Volkstheater ist. Zwischen Kasperl und Raimund liegen stilistisch Welten. Wohingegen der Nestroy-Bezug durch die Gattungsreferenz sowie die eigenständige Umdeutung Kasperls affirmativ zu verstehen sind, ist die Raimund-Referenz schwieriger einzuordnen.<sup>173</sup> Wie auch ein

168 Ebd.

169 Vgl. hierzu Hanna Klessinger: Postdramatik, S. 184ff.

170 Ebd., S. 185.

171 Dieser ist für die ästhetische Konzeption relevant, da es die Erinnerung an Nestroys Lokalpossen aufruft, die sich bereits sehr spezifischen, genau lokalisierbaren Wirklichkeitsverhältnissen widmen.

172 Vgl. schon die Kasperlanleihen in *wir sind lockvögel baby!* (vgl. Kap. 1) Zu Kasperlanspielungen in *Burgtheater* und möglicher Vermittlung durch die Wiener Gruppe vgl. Beate Hochholdinger-Reiterer: „A Hetz muaß sein!“ Elfriede Jelineks Demontage und Funktionalisierung österreichischer Theater- und Dramentraditionen. In: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr, S. 129f.

173 Johann Sonnleitner sieht den Alpenkönig in *Burgtheater* als eindeutig positiv angelegte Figur, er „repräsentiere[ ] die durch die Kulturkollaborateure und -profiteure geleugnete österreichische Identität und auch den österreichischen Widerstand“. Johann Sonnleitner: „Raimund schau oba“. Zu Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr, S. 146–156, hier S. 153. Erstmals in: „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“. Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 4.–5. Oktober 2004. Hg. v. Hubert Christian Ehalt u. Jürgen Hein. Wien: Lehner 2006 (= Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien, Bd. 1), S. 95–108. Stefan Krammer sieht die Zerstörung des Alpenkönigs als Zerstörung des „Mythos“ des Wiener Volkstheaters: „Das Wiener Volkstheater hat ausgedient, eine Widergeburt ist ausgeschlossen.“ Krammer: „Ich will ein anderes Theater“, S. 117f. Im Stückkontext sollte man vorsichtig sein, die Aussagen des Alpenkönigs unhinterfragt für bare Münze zu neh-

anderer wichtiger Intertext des Stücks, Grillparzers *König Ottokars Glück und Ende*,<sup>174</sup> steht Raimunds Zauberspiel *Der Alpenkönig und der Menschenfreund* in einer besonderen Beziehung zum Wiener Burgtheater in den Jahren nach dem Zweiten Weltkrieg: Wurde mit *König Ottokars Glück und Ende* das Gebäude am Ring 1955 wiedereröffnet – mit Attila Hörbiger als Rudolf von Habsburg –, so wurde Rudolf Steinboecks Inszenierung von *Der Alpenkönig und der Menschenfreund* 1964 unter Mitwirkung der beiden Hörbiger-Brüder durch eine mehrfach ausgestrahlte Fernsehfassung zu einem großen Publikumserfolg und später zunächst als VHS-Kassette und dann als DVD im Rahmen einer *Burgtheater-Edition* vermarktet. Steinboecks „unterhaltsame[ ]“, „märchenhaft-bunte[ ] und komödiantische[ ] Inszenierung“<sup>175</sup> verbiedermeierlicht und popularisiert Raimunds Stück als der Zeit entthobener Klassiker, der keinerlei Berührungspunkte zur Gegenwart des Zuschauers hat. Die Inszenierung verstärkt damit einen Zug des Stückes selbst, den in den 1920er Jahren bereits Robert Musil anlässlich einer Wiener Aufführung kritisiert hatte. Er konzidiert Raimund zunächst, „mit schärfstem Auge des Dramatikers einen Typus geschaut [zu haben], den polternden bösen Menschen, der aber wie ein Säugling nur deshalb schreit, weil ihm selbst irgend etwas irgendwo wehtut“.<sup>176</sup> Dann aber wendet sich Musil gegen das Stück:

Was aber macht das „romantisch-komische Original-Zauberspiel“ weiter aus solchem Fund? Es geht nicht über die Vorstellung hinaus: besorgte Angehörige tasten auf den Fußspitzen um einen gereizt Fiebernden herum, aber wenn das Fieber ausgetrieben ist, wird auch alles wieder gut sein. Das war die Obrigkeitmoral des Polizeistaats, wo man an den vorsätzlichen Vorsatz glaubte, der einem nur ausgetrieben zu werden braucht, und von seelischen Leiden etwa meinte, wenn man den Leidenden bloß auf die Polizei riefe und ihm das Ungehörige seines Zustands recht vor Augen hielte, würde er sich bessern.<sup>177</sup>

---

men – es kann sich auch um Ausstellung einer bloßen Pose handeln, die im Nachkriegswien opportunt geworden ist. Eine sehr differenzierte Erörterung der allegorischen Figur bietet Annuß: Elfriede Jelinek. *Theater des Nachlebens*, S. 80ff.

174 Vgl. ausführlich zu diesem Intertext Norbert Christian Wolf: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*. In: *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Hg. v. Kathrin Ackermann u. Christopher F. Laferl. Bielefeld: transcript 2016 (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 60), S. 65–97.

175 Vgl. <https://www.hoanzl.at/25-der-alpenkonig-und-der-menschenfeind-ferdinand-raimund.html> (13.7.2018).

176 Robert Musil: *Ferdinand Raimund: Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. In: R.M.: *Gesammelte Werke*. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 9: *Kritik*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 1654f., hier 1654.

177 Ebd.

Musil attestiert Raimunds Zauberspiel also eine gesellschaftsaffirmierende Tendenz: „Es ist das Märchen von der Unordnung als Störung der prästabilierten Ordnung“.<sup>178</sup> Mit dieser konservativen Tendenz steht Raimunds Stück Jelineks eigenen Ideen zu sehr entgegen, um die Figur des Alpenkönigs affirmativ zu verstehen. Jelinek benutzt ihn vielmehr als Allegorie: als „lebende Leiche“ eines in ihrer Sicht auch vom Burgtheater ihrer Gegenwart zelebrierten, überlebten Theaterstils, eines Theaters ohne jegliche Wirklichkeitsrelevanz. In einem Interview aus dem Jahr 1984 betont die Autorin, dass diese Praxis eines scheinbar zeitlosen Theaters am Burgtheater immer noch Konjunktur habe:

[D]as Theater in Wien [...] hat sich seit meiner Schulzeit eigentlich nicht geändert. Man kann etwa im Burgtheater Inszenierungen sehen, wie ich sie zur Zeit meines Gymnasium-Besuchs um 1960 herum gesehen habe. Otto Schenk kann den *Peer Gynt* immer noch so inszenieren, als wär auf dem Gebiet der Theaterregie nirgendwo irgend etwas geschehen.<sup>179</sup>

Jelineks grotesk überzogenes, die Grenzen des guten Geschmacks vielfach überschreitendes Stück opponiert sprachlich und szenisch gegen einen solch konservativen Stil. Sichtbar wird hierin aber auch die implizite Polemik gegen das Burgtheater und seine Aufführungspolitik. Jelineks Alpenkönig kommt lädiert und mit Bandagen auf die Bühne und wird von den Schauspielern erschlagen – einem Wiener und wohl auch österreichischen Publikum ist aber bewusst, dass er in der Nachkriegszeit eine Auferstehung erlebt. Er wird bei Jelinek zur Allegorie eines aus Ruinen wieder auferstandenen, restaurativen Theaters, in dem sich Evergreens der Klassiker<sup>180</sup> mit den etwa auch von Paul Hörbiger gesungenen, zum Teil ebenso auf Raimund zurückgehenden Wienerliedern<sup>181</sup> zu einer Allianz verbinden, die Kritik und Innovativität blockiert. Das zeigt sich nicht zuletzt an der beeindruckenden Karriere des Schauspielerclans Wessely-Hörbiger: Indem das Burgtheater die populären Unterhaltungsdarsteller in der Nachkriegszeit in seine heiligen Hallen aufnimmt, macht es nicht nur diese zu ‚heiligen Kühen‘,<sup>182</sup> es zeigt sich – auf einer allgemeineren Ebene – orientiert am Prinzip der Popularität.

Jelineks Widerstand gegen diese sakralisierende Weihe besteht im Durchbrechen des theatralen Fiktionalitätspakts, indem sie die *echten* Schauspieler und

178 Ebd.

179 Kurt Palm: Elfriede Jelinek, Gespräch. In: Burgtheater. Zwölfeläuten. Blut. Besuchszeit. Vier österreichische Stücke. Hg. v. K.P. Wien: Frischfleisch & Löwenmaul 1987, S. 227–233, hier S. 227.

180 „Hier bin ich Mensch, hier darf ichs sein“ und „Geben Sie Gedankenfreiheit“. B 148.

181 Der Alpenkönig beginnt in seinen letzten Wortbeiträgen „vom Tonband“ zu singen – eine Anspielung auf Paul Hörbigers Schallplattenaufnahmen mit Wienerliedern, zitiert wird etwa das *Hobelied*. Vgl. B 148f.

182 Vgl. Mayer, Koberg: Elfriede Jelinek, S. 135.



deren Verhalten auf die Bühne bringt. Hinter ihrer „Posse mit Gesang“ steht eine ästhetische Ambition, wie sie ähnlich Robert Musil einer neuen Komik zuweist: das Ganze des gesellschaftlichen – und ästhetischen – Systems infrage zu stellen.<sup>183</sup> Ist Raimunds *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* diesem zufolge ein Exponent der alten Komik, welche die „prästabilisierte Ordnung“ bejaht und sich auf Einzelelemente des Abwechlertums beschränkt habe, nimmt eine neue Komik „hingegen gerade das Ganze nicht ernst; richtete sich der erste [Exponent] gegen irgend etwas, so der zweite gegen alles, der erste gegen einen bestimmten Gegenstand, so der zweite gegen den gesamten Raum, den Zeitraum, in dem wir leben“.<sup>184</sup>

---

183 Vgl. hierzu Nicole Streitler: *Musil als Kritiker*. Bern u.a.: Lang 2006 (= *Musiliana*, Bd. 12), S. 166–171.

184 Musil zitiert nach ebd., S. 168.

## 8. „UNZIEMLICH ALT“: IN DER POSITION DER ARRIVIERTEN AVANTGARDE

*Neid* als Selbstpositionierung im Zeichen der Arriviertheit

Elfriede Jelineks autofiktionaler<sup>1</sup> „Privatroman“<sup>2</sup> *Neid*, 2007 und 2008 in mehreren Tranchen auf ihrer schon seit 1996 bestehenden Webseite<sup>3</sup> deponiert, ist nicht zuletzt ein Porträt der Künstlerin als alter Frau: „[I]ch alte Frau“, heißt es bereits auf Seite 16, und das Lamento über das eigene Alter zieht sich durch den gesamten Text. Die Autorin scheut dabei nicht davor zurück, sich selbst mit ziemlich unschmeichelhaften Ausdrücken zu charakterisieren: „Lesen Sie, was ich alte Ziege so vor mich hinmeckere!“ (N 259); sie bezeichnet sich als „alte Funse, ich alte Tranfunsel“ (N 621). Selbstironisch konstatiert sie die Diskrepanz zwischen ihrem Alter und ihrem vestimentären Habitus:

Und vielleicht geht sich für mich wenigstens noch ein Spoiler aus auf der Marken-Jogginghose mit den Streifen seitlich und ein, zwei, drei Rennstreifen, die auch ich mir gegen den Rat meines Alters neu gekauft habe (schau an, die Hose hab ich zufällig, nein, nicht zufällig, sondern weil sie mir gefällt, grade an, von adidas, ich bin doch wirklich immer auf der Höhe der Zeit, die aber längst nicht mehr meine ist, was ich auch unternehme, ich kriege sie nicht mehr zu fassen!), wir schmuggeln uns drunter, wir schmuggeln uns in die Neue Zeit hinein und glauben, das mache jung, obwohl sie gar nicht mehr für jemanden wie uns gedacht ist, die Zeit (N 61f.).

Auch an späterer Stelle notiert das Ich, dass es sich „vorige Woche den olivgrünen Pulli mit dem Rollkragen gekauft ha[t]“, für den es nach eigener Aussage „längst

- 1 Zur Autofiktionalität des Romans vgl. Jörg Pottbeckers: *Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017; zu *Neid* S. 140–166. Außerdem: Jeanine Tuschling-Langewand: *Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen Lust, Gier und Neid*. Marburg: Tectum 2016; Bärbel Lücke: [www.todsuende.com](http://www.todsuende.com). Lesarten zu Elfriede Jelineks *Neid*. Wien: Praesens 2009 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 5).
- 2 Ich zitiere aus der Downloadversion. <http://www.elfriedejelinek.com> (11.10.2016), hier S. 1. Im Folgenden zitiert unter der Sigle N im laufenden Text.
- 3 Vgl. hierzu Delphine Klein: *Elfriede Jelinek als Selbstverlegerin. Eine parasitäre Positionsbestimmung im literarischen Feld*. In: „Machen Sie was Sie wollen!“ *Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*. Hg. v. Delphine Klein u. Aline Vennemann. Wien: Praesens 2017 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 13), S. 186–199.

zu alt“ ist: „Ich bin zu alt für meine Kleidung, das steht fest“ (N 215). Weiß man um die poetologischen Bedeutungsdimensionen von Textilien bei Jelinek,<sup>4</sup> wird transparent, dass es in den insistierenden Klagen über die verlorene Jugend nicht um das biologische Alter allein geht, sondern dass für die Autorin mehr auf dem Spiel steht: Der „Pulli“ als gewebtes Ideal von Jugendlichkeit und dessen Neuheit als Zeichen, „auf der Höhe der Zeit“ zu sein, passt nicht nur zum biologischen Alter nicht mehr, sondern mehr noch: Er passt nicht zum symbolischen Alter einer arrivierten Nobelpreisträgerin, die längst zur „Marke“<sup>5</sup> geworden ist. *Neid* reflektiert diese Position gleich auf der ersten Seite:

Meine Größenordnung ist nicht alarmierend, aber ich bin doch ziemlich groß geworden, und ich sehe derzeit keine Nachfolgerin.

Nein, ich sehe nur noch Nachfolgerinnen und bekämpfe sie entschlossen (N 1).

Was hier zur Sprache kommt, ist nicht nur die eigene „Größe“ – in Worten Bourdieus: die Position der „kanonisierten Avantgarde“<sup>6</sup> am autonomen Pol des literarischen Feldes –, sondern die unweigerliche Entwicklungsdynamik des Feldes, die gerade denjenigen droht, die eine solche konsekrierte Spitzenposition innehaben. Der Doppelsinn der Nachfolge („keine“ – „nur noch“) lässt sich mit Bourdieu auflösen: Sie besteht zum einen aus der „Arrièregarde“<sup>7</sup>, welche die stilbildende Wirkung des Modells anerkennt und kopiert, zum anderen aus der nachrückenden nächsten Avantgardegeneration, welche die im Augenblick noch dominierende, etablierte Avantgarde zum „Künstlerfossil[ ]“<sup>8</sup> erklärt und ihr mittels einer neuen Ästhetik ihre Legitimität streitig macht. Die „Nachfolgerinnen“ importieren eine Temporalität, die Bourdieu als „Dialektik der Distinktion“ beschreibt:

diese [Dialektik der Distinktion] verurteilt die [...] Künstler, die „Epoche gemacht“ haben, der Vergangenheit anheimzufallen, *klassisch oder deklassiert zu werden*, sich aus der Geschichte verbannt oder aber „in die Geschichte eingehen“ zu sehen, in die

4 Vgl. Uta Degner, Christa Gürtler: Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek. In: Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft. Hg. v. C.G. u. Eva Hausbacher. Bielefeld: transcript 2015 (= Fashion Studies, Bd. 4), S. 97–116.

5 Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 256: Eine künstlerische Position ist „um so stärker kanonisiert, je weiter ihr Zenit überschritten ist und je breiter ihre ‚Marke‘ [...] bekannt und anerkannt ist; freilich ist sie auch in dieser ‚Marke‘ [...], die zugleich ein Schicksal ist, gefangen.“

6 Ebd., S. 257.

7 Ebd., S. 245.

8 Ebd., S. 245.

ewige Gegenwart der kanonisierten *Kultur*, in der die „zu Lebzeiten“ miteinander unverträglichsten Tendenzen und Schulen, weil kanonisiert, akademisiert, neutralisiert, friedlich nebeneinander existieren können.<sup>9</sup>

Für eine Künstlerästhetik, die sich selbst als avantgardistisch versteht und aus der Opposition zu den geltenden ‚Regeln der Kunst‘ heraus arbeitet, ist freilich die vermeintliche Erfolgsgeschichte des Klassischwerdens zu Lebzeiten kein erstrebenswertes Ziel. Während Bourdieu den symbolischen Alterungsprozess in diesem Sinn als freiwilliges Bemühen darum beschreibt, „sich auch auf dem Markt durchzusetzen“ und „immer lesbarer und verständlicher“ zu werden,<sup>10</sup> verträgt sich die Kanonisierung zu Lebzeiten, das ‚Repräsentativwerden‘ nicht mit dem ästhetischen Oppositionsgeist einer alternden Avantgarde.<sup>11</sup> Damit ist ein Thema formuliert, das in *Neid* zentral ist: „Altern als Problem für Künstler“.<sup>12</sup> Genau mit dieser Crux sieht sich das Ich in *Neid* konfrontiert, das sich unvermittelt in einer Position der „Älteren“ wiederfindet:

Die Älteren, deren Aussagen wahr sind und gelesen werden, was sollen die jetzt machen, wir brauchen hier dringend eine Aussage, was sollen sie tun?, sie sollen sich verpissen, das paßt immer, ich habe noch nicht darüber nachgedacht, wohin (N 447).

Als ihr erster – und (vorerst) letzter – Roman seit dem Nobelpreis ist *Neid* eine Reevaluierung der Autorschaftsposition Jelineks, die sich auch in ihrer ästhetischen Gestalt dem Prinzip Avantgarde verschreibt und auf die zunehmende Konsekrierung mit einem Gestus der Unversöhnlichkeit antwortet.

### Goetz als Vorbild?

Eine mögliche Antwort auf die gerade zitierte Frage nach dem Wohin gibt der Roman bereits in der Art seiner Erscheinungsweise: Jelinek publiziert ihn nicht in der ‚alten‘ Buchform, sondern im jungen Medium Internet, macht ihn damit zu einer „Blogwurst“ (N 115). Dass dies ein symbolischer ‚Verjüngungsversuch‘ sein könnte, zeigt der Vergleich mit Rainald Goetz, Jahrgang 1954, dem alten ‚jungen‘

9 Ebd., S. 249; Herv. i.O.

10 Ebd., S. 257.

11 Alternde Avantgarden. Hg. v. Alexandra Pontzen u. Heinz-Peter Preußner. Heidelberg: Winter 2011 (= Jahrbuch Literatur und Politik, Bd. 6).

12 Gottfried Benn: „Altern als Problem für Künstler“. In: G.B.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Hg. in Verbindung mit Ilse Benn v. Gerhard Schuster u. Holger Hof. Bd. 4: Prosa 4. Stuttgart: Klett Cotta 2001, S. 123–150, hier S. 123.

Autor par excellence.<sup>13</sup> Bereits Ende des 20. Jahrhunderts hatte er mit *Abfall für alle* einen vielbeachteten Blog geschrieben, der kurz darauf in Buchform erschienen war.<sup>14</sup> Zwischen Februar 2007 und Juni 2008 bloggte Goetz auf der Online-seite der Zeitschrift *Vanity Fair* – und publizierte die Texte noch im selben Jahr unter dem Titel *Klage* bei Suhrkamp. Jelineks *Neid* entstand zeitlich parallel zwischen März 2007 und April 2008. Tatsächlich wird in *Neid* ein namenlos bleibender Blogger als adoriertes literarisches Jugend-„Ideal“ präsentiert; bereits die Verniedlichungsform markiert ihn als jungen Burschen:

Ach, ich kann es in der Früh gar nicht erwarten aufzustehen, denn als erstes lese ich ihn, leider nicht dich, Hermes [Phettberg], du kommst nur einmal pro Woche dran, ich lese ihn, Bloggy, mein Idol, mein heimliches Ideal, was er heute wieder zu Scho-py und Nietzsche sagen wird, was wohl?, ooooh, wie wunderbar (N 456).

Bloggy, mein Idol, mein Erzengel, mein Alles, mein Liebling unter anderen, und auch noch so hübsch, ja, von dir spreche ich! (N 457)

Der Bloggy, [...] er ist halt mein Liebling, ich bewundere ihn, da kann man nichts machen (N 458).

Zwar wird Goetz hier nicht namentlich genannt, aber die wiederholte Benennung als „Idol“ – zu deutsch „Götze“ – lässt seinen Namen deutlich anklingen. Das Ich entwickelt regelrechte Verschmelzungsphantasien – „ich möchte mit Bloggy eins sein“ (N 464) – und gibt auch eine Begründung für seine Zuneigung: „[W]ir beide wollen nicht altern, das haben wir ganz sicher gemeinsam“ (N 461).

Jelineks *Neid* und Goetz' Blogtexte *Abfall für alle* und *Klage* haben mehr gemeinsam, als man auf den ersten Blick vermuten würde: Beide erzählen nicht mehr im

13 Bereits 1990 nennt Jelinek Goetz in Zusammenhang mit seiner besonderen Jugendlichkeit: „Unser junger Freund und Ästhet Rainald Goetz“. André Müller: „Das kommt in jedem Porno vor“. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch über ihre Bücher, ihr Leben, ihre Gefühle und ihre politischen Ansichten. In: *profil* 26 (25.6.1990), S. 80–82, hier S. 80; Herv. U.D. [auch unter dem Titel „Ich lebe nicht“. In: *Die Zeit* 26 (22.6.1990), S. 55f.]; vgl. die sehr kritischen Bemerkungen zu Goetz als Exponent einer „neuen Frauenverachtung in der neuen, jungen Literatur“ in: Gabriele Presber: Elfriede Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“. In: *Die Kunst ist weiblich. Gespräche mit Hanna Schygulla, Helma Sanders-Brahms, Barbara Sukowa, Elfriede Jelinek, Karin Brandauer, Ingrid Caven* u.a. München: Knaur 1988, S. 106–131, hier S. 116. – Vgl. die spätere Ironisierung dieser Misogynie in *Neid*: „man nennt das den Austrag, was du da austrägst, Bloggyloggy, Blogoslogos, wenn auch keine neun Monate lang, sowas würdest du verachten, etwas neun Monate lang auszutragen und eventuell auch noch eine Frau zu sein!, entsetzlich, da hast du recht“ (N 458).

14 Rainald Goetz: *Abfall für alle*. Roman eines Jahres. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 3542).

traditionellen Sinne, sondern praktizieren eine offene, digressive Schreibweise, die einen starken auto- und metafictionalen Zug hat,<sup>15</sup> der die Grenzen zwischen Authentizität und Inszenierung auflöst. Sowohl Goetz' als auch Jelineks Internettexte sind extensiv medienbezogen und zeichnen sich durch eine ausgesprochen poetologische Dimension aus. Nicht zuletzt pflegen sie eine emotional aufgeladene Beziehung zum Feuilletonjournalismus. So lesen wir bei Goetz:

so weit

kommt noch, daß ich auf einen Brief des Herrn Spiegel von der Faz, den ich überhaupt nicht kenne, antworten muß und dem mitteilen muß, ob ich denn jetzt über Brecht was schreiben würde oder nicht – ganz so als wäre ich sein Angestellter – daß er besser planen kann – die haben alle einen derartigen DACHSCHADEN, in ihren Redaktionen – den mehr oder weniger automatischen Redakteursdachschaten – auch den Tonfall, in dem ich früher immer POSTKARTEN von Frau Radieschen gekriegt habe – ob ich das und das machen würde für sie – im Kumpelsound, in groß gemalter Mädchenhandschrift – als wäre man sonstwie vertraut miteinander – obwohl ich mit der, glaube ich, ein einziges Mal nur etwa eineinhalb Sätze gewechselt habe“.<sup>16</sup>

Hinter „Frau Radieschen“ verbirgt sich Iris Radisch, seit 1990 Journalistin bei der Hamburger Wochenschrift *Die Zeit*, die auch in *Neid* ironisch angegriffen wird:

Ich habe mit Ihnen, auch wenn Sie eine Frau sind, nichts gemein, warum also sind Sie dann so gemein zu mir, Frau R. [...]? (N 33)

Und jetzt liest das alles wieder kein Schwein, auch Sie nicht, Frau R.! Ich verbiete es Ihnen nämlich (N 339).

Sie haben recht, Frau S., und Sie, Frau R., auch, Sie haben genauso recht, Herr M.!, Sie haben ja so recht! Ich erzähle nicht, möchte es aber doch so gern, bitte helfen Sie mir, vielleicht können Sie mir helfen, helfen Sie mir (N 388).

Jelinek verarbeitet hier die anlässlich der Nobelpreisverleihung unter anderem von Iris Radisch und Matthias Matussek geäußerte massive Kritik an ihrer Literatur.<sup>17</sup>

15 Vgl. hierzu Innokentij Kreknin: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 206), S. 116ff.; Remigius Bunia spricht von „Quasi-Fiktionalität“. Remigius Bunia: Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 35 (2005), H. 3, S. 134–152, hier S. 138.

16 Goetz: *Abfall für alle*, S. 30.

17 Iris Radisch: Die Heilige der Schlachthöfe. In: *Die Zeit* 43 (2004), www.zeit.de, 14.10.2004. <http://www.zeit.de>

Die Auserwählung von Goetz als Dichteridol ist trotz dieser Affinitäten insofern überraschend, als Goetz selbst in *Abfall für alle* Jelinek harsch abqualifiziert. Unter dem Datum 20. Oktober 1998 – Jelineks Geburtstag –, schreibt er:

1157 Gefeierte: Elfriede Jelinek. So die Bildunterschrift in der Frankfurter Rundschau. Ich las die verschiedenen Berichte von der Büchner-Preis-Verleihung. Frau Jelinek hat behauptet, Büchner wäre unerreichbar. Stimmt doch gar nicht. Büchner ist herrlich, gerade wenn man jung ist, und extrem erreichbar. Sofort ist er Bruder, ganz nah. Er schickt einen los, wie andere junge, speziell jung kaputte Schriftsteller auch.

[...]

1248 Okay, ich habe nachgeschaut, das Zitat bei Frau Jelinek geht bißchen anders: nicht unerreichbar, sondern unvergleichbar, unvergleichlich. „Kaum einer“, sagte sie angeblich, „auch ich nicht, vermag etwas im Vergleich zu diesem Studenten“. Was heißt hier eigentlich „vermag“? Was ist das für ein Deutsch? Und was sie sagt, widerspricht der Erfahrung beim Büchner-Lesen, noch mehr beim Schreiben. Wenn man Büchner unvergleichlich findet, wenn man findet, man könnte nichts hinkriegen, „im Vergleich zu“ Büchner – (Frau Jelinek sagte anstatt Büchner immer „der Student“, und das bringt natürlich auch extrem wenig) – wenn man keine Resonanz spürt, braucht man selber gar nicht antreten als Schreiber.<sup>18</sup>

Goetz' Einspruch gegen Jelineks der Presse entnommene Reflexionen aus ihrer Büchnerpreis-Rede erfolgt – es war nicht anders zu erwarten – im Zeichen der Jugend: „gerade wenn man jung ist“; Goetz impliziert in der Unterstellung, dass Jelinek das nicht verstehe und sich nicht an ihre eigene Jugend erinnern könne, ihr fortgeschrittenes Alter, was sich auch in der Benennung „Frau Jelinek“ spiegelt. Die Dichotomie von jung (er selbst) und alt (Jelinek) wird also zunächst von ihm konstituiert. Auch *Klage* kommt wiederholt auf Jelinek bzw. ihr Werk zu sprechen. Dies geschieht manchmal eher nebenbei („Susi Meyers Jelinek in München:

---

www.zeit.de/2004/43/Jelinek\_neu (15.3.2015): „Man hält es [= Jelineks Werk] allgemein für reich, sprachgewaltig, vielschichtig [...]. Doch das Gegenteil ist der Fall: Ihre Bücher sind leer. Und wollen es sein. Leer an Erfahrung, leer an Gefühlen, leer an Poesie. Es gibt in ihnen keinen Himmel, keine Liebe, keine Gedanken, keine Farben, keine Töne, keinen Geruch, kein Licht, keine irdische und keine überirdische Welt. Es gibt nur eine einzige Materie und von dieser wie zum Ersatz unerschöpflich viel: Müll. Menschenmüll, Naturmüll, Beziehungsmüll, Liebesmüll, Familienmüll, Medienmüll, Sprachmüll. [...] Moralisch ein Volltreffer, ästhetisch eine Kapitulation, literarisch letzten Endes provinziell“; Matthias Matussek: Alle Macht den Wortequirlen! In: *Der Spiegel*, 11.10.2004, S. 178–182, hier S. 178: „Mal kreischende, mal gurrende Vertreterin des Kaschmirschal-Alpen-Antifaschismus“; vgl. auch im selben Heft die Kritik von Marcel Reich-Ranicki: Die mißbrauchte Frau. In: ebd., S. 180: „Das literarische Talent der Elfriede Jelinek ist, um es vorsichtig auszudrücken, eher bescheiden. [...] Ein guter Roman ist ihr nie gelungen, bei nahe alle sind mehr oder weniger banal oder oberflächlich.“

18 Goetz: *Abfall für alle*, S. 669.

ich hassä Mänschän“)<sup>19</sup> oder mit mehr Fokus, aber kontinuierlich explizit oder implizit abwertend. Sehr bald nachdem Jelinek die ersten Kapitel von *Neid* online gestellt hat, wird Goetz auf sie aufmerksam.<sup>20</sup> Unter dem Thomas Bernhard zitierenden Titel *Holzfällen* schreibt er:

*Holzfällen*

[...] [Der literarische Text per se] will lärmern, geschichtslos, sinnlos, glücklich sein. Dann ist er wahr, wenn er stumpf ist und böse, aggressiv und kaputt. Er muss zum Sozialen, dem er sich verdankt, ein ungekünstelt fundamentales Destruktionsverhältnis unterhalten. Text ist hier: die aus der Sprache lebende Literatur. Und es ist interessant und sehr entmutigend zu sehen, dass die Autoren, die diese Art sprachgenerierte Literatur machen oder gemacht haben, eigentlich immer, zwangsläufig in der Isolation, im sozialen Abseits und damit in der Verblödung irgendwelcher abgedrehter Individualkosmen, im Schwachsinn gelandet sind. Privatroman, Langsame Heimkehr, Bocksgesang.<sup>21</sup>

Dass Jelinek hier mitangesprochen ist – in einer Reihe mit Handke und Botho Strauß [!] –, wird erst am Ende evident, aber bereits die Rede vom „sozialen Abseits“ lässt sich nachträglich auf die Autorin beziehen, benannte sie doch selbst ihre Position wenige Jahre zuvor prominent in der Nobelpreisrede als „[i]m Abseits“.<sup>22</sup> Goetz' desavouierende Gleichsetzung mit „Verblödung“ und „Schwachsinn“ argumentiert undifferenziert, aber umso dezidierter. Das Ich in *Neid* reagiert auf diesen Blogbeitrag von Goetz, allerdings nur in einer sehr indirekten Weise:

Ich verehere ihn so, ihn zu begehren traue ich mich nicht. Schauen Sie, Leser, eine Seite nach oben, dort fängt er an, und am Ende wird er auch wieder da sein, denn er ist doch Anfang und Ende zugleich, er ist Gott, Blogos ist Logos, Logo ist er nie am Lokus, das war schwach, ich wiederhole: Er ist zumindest mein Gott, doch leider gehört er allen, er wird von allen gehört, ein Gott, obwohl er gewiß an den nicht glaubt; indem er uns das Lesen läßt, und es gibt uns viel, das zu lesen, ist er längst im Freien draußen, im Wilden, auf der Lichtung, die sich nur ihm gelichtet hat, die Holzfälle waren gestern heimlich da, als er grade mit dem Fahrrad nach Mitte aufgebrochen war, sie kamen extra so spät, [...] um ihn nicht frühzeitig, da er noch schlief, durch Hacken und Sägen zu stören und aufzuwecken mit ihrem Gekreische und

19 Rainald Goetz: *Klage*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008 (= und müsste ich gehen in dunkler Schlucht, Buch 6. Schlucht 1), S. 41 (24.2.2007).

20 Wohl durch das FAZ-Interview vom 17.4.2007: Rose-Maria Gropp: Dieses Buch ist kein Buch. Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihren Internetroman. In: FAZ, 17.4.2007, S. 35.

21 Goetz: *Klage*, S. 102 (19.4.2007).

22 Elfriede Jelinek: *Im Abseits*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/> (20.2.2019).



Gebrüll, das diesmal nicht von einer tollen Anlage herrührt, denn Menschen, die tolle Anlagen haben, müssen schließlich nicht für geringen Lohn Holz fällen gehen, aber ein Aufgeweckter ist er ja längst, der Blocky (N 458f.).

Bei aller ostentativen Verehrung wird hier in der Vergöttlichung von Goetz ein ironischer Ton unüberhörbar. Ein gutes Jahr später, gegen Ende seines *Klage*-Blogs, diskreditiert Goetz Jelinek noch ein weiteres Mal:

Ein Fernrohr hatte sich von Klage auf den Neid gerichtet, ich wollte anhand diverser Fehler von Frau Jelinek diverse Richtigkeiten vorschlagen, war dann aber von ihren Negativitätsexzessen so abgestoßen, dass mir das Negative komplett sinnlos vorkam.<sup>23</sup>

Jelineks *Neid* artikuliert – bemerkenswerterweise – demgegenüber nochmals ihre Liebe: „[D]ein ist mein ganzes Herz, ja, dein, aber du willst es nicht!“ Und: „Von mir bekommst du Bewährung, aber grade von mir willst du sie natürlich nicht bekommen, von mir willst du gar nichts bekommen, denn du verachtest mich“ (N 447). Das autofiktionale Ich in *Neid* vollzieht im Anschluss daran jedoch eine Volte, die freilich nicht einfach darin besteht, sich gegen Goetz zu positionieren, sondern darin, die Funktionsweise der Goetz’schen dichterischen Selbstbehauptung zu exponieren: Ganz in der Tradition von Thomas Bernhard<sup>24</sup> funktioniert diese in der polemischen Abqualifizierung von anderen ‚Stimm[ung]en‘, die gar kein Interesse daran hat, den damit verbundenen ästhetischen Positionen gerecht zu werden, sondern sie als „Spielball“ der eigenen Selbstkonstitution benutzt:

aber dieser Eine, von dem ich viel zu lange sprach, weil ich in Bezug auf ihn jedes Maß längst verloren habe, [blockt] eben ganz besonders, [...] also darum beneide ich ihn besonders, denn meine Stimmungen stimmen irgendwie nie und schon gar nicht mit seinen überein, mit denen des einen, des anderen oder des ausgeschlossenen Dritten, der nicht länger ausgeschlossen bleiben will, [...] und mit keinem von ihnen stimme ich überein, man hat mir die falsche Stimmgabel gegeben, die taugt nur zum Essen, was mich traurig stimmt, ihm aber die Genugtuung einer eigenen, unermesslichen Stimme verschafft, die ich lesen kann, die ich hören kann, die ich aber auch nicht ermessen kann, was ihm nichts ausmacht, denn von solchen wie mir will er ja gar nicht gelesen werden, der Blocksy, der mir eine ganz eigene Stimmung

23 Goetz: *Klage*, S. 420 (28.5.2008).

24 Vgl. hierzu: Harald Gschwandtner: Von Kollegen und Diktatoren. Bernhard, Jelinek und die literarische ‚Konkurrenz‘. In: Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen. Hg. v. Bastian Reinert u. Clemens Götze. Berlin/Boston: De Gruyter 2019 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 154), S. 56–67.

vorführen wollte, die ihm alles und jedes andre jedoch auch verschaffen könnten, ich würde sie ihm nur verderben, deswegen braucht er mich nicht, ach, ich bin so enttäuscht, aber da steht jetzt sonderbarerweise trotzdem die neueste Stimmung, steht einfach so da, also ich habe sie nicht herangeschafft, aber er hat sie schon gesichtet, so ein Spielball ist alles für ihn, jeden Tag ein andres, neues Standbein dazu, fertig, ab geht die Post und ja, diese Stimmung ist und hat er auch, er hat sich selbst gestimmt und sagt uns jeden Tag seinen strengen Kammerton an, er wird noch den Raum verlieren, soviel Wert legt er auf Töne, auf Musik überhaupt, auf Musik im ganzen und im Detail, wo er sich auskennt, so sehr tobt er herum vor Wut und berechtigtem Zorn (N 459f.).

Die Enttäuschung des Ichs („ich bin so enttäuscht“) erweist sich in dieser Passage als eine intellektuelle Leistung, die *illusio*-Struktur der Goetz'schen *posture* zu enttäuschen. Statt Goetz' Angriffen seinerseits polemisch zu antworten, analysiert der Text Goetz' spezifische Art des Schreibens als eine Schreibweise, die durch ihre starken, instantanen Wertungen eine einfache Aufteilung der Welt erreicht. Gerade die undifferenzierten Vereinfachungen und Verurteilungen, die nicht auf begründeten Urteilen basieren, konstituieren ein Modell, bei dem das Autor-Ich eine „Priester“-Rolle (N 454) einnimmt<sup>25</sup> und besonders ‚gläubige‘, ergebenste[ ] Jünger[ ]“ (N 461) um sich schart:<sup>26</sup>

Es spricht doch schließlich jeder Blogger existentiell, als ginge es um etwas, und das tut es auch, es geht um ihn, es geht ihm um sich, und um dieses überaus wertvollen Inhalts willen nimmt er sich selbst auf sich, um sich dann auszuteilen wie der Priester die Kommunion. Er ist ja das Allerheiligste, dieser Blogger (N 454).

Die egomanische Haltung entfaltet eine Suggestivität, der sich auch das *Neid*-Ich nicht ganz entziehen kann: „Gefällt mir gut“ (N 454). Der auf Goetz anspielende, in Klammern gesetzte Untertitel des Romans „mein Abfall von allem“ (N 1) – artikuliert gleichwohl den Glaubensverlust des Ich und positioniert die Autorin in Opposition zu „allem“ in einer Singularität, die sich von der Goetz'schen Gruppenbildung absetzt: Denn der Alleinstellungsanspruch, den Bloggy immer wieder formuliert, erweist sich als Chimäre: Er ist eben nicht originell, sondern schwimmt in der Menge, in der er, so prophezeit das Ich, untergehen wird:

25 Vgl. hingegen das Ich über sich selbst: „Priester bin ich auch keiner“ (N 122).

26 Vgl. beispielsweise die Fanhaltung der Zeitschrift *De:bug*: „total toll“; „[d]er im Mai 60-jährige Goetz ist einer der wichtigsten Schriftsteller in unserem Universum“. Timo Feldhaus: Rainald Goetz. „Ich glaube, keiner von uns will irgendwann von irgendetwas nichts mehr wissen“, 10.7.2015. <https://de-bug.de/blog/musik/reinald-goetz> (10.2.2019).

kriegst du halt keine Bewährung, wenn du vor der Bewährungsprobe des Alterns jeden Tag, den du älter wirst, zurückscheust, von mir aus, ganz wie du willst, alles immer wie du willst, dabei bist du in guter Gesellschaft, in Gesellschaft der trägen, in Popkonzerte strömenden Masse, die sich allerdings rasch erhitzen wird, und du wirst nicht schnell genug flüchten können, wenn die Masse ihr Maß zu sprengen beginnt und dich niedertrampelt, zu der du dann auf einmal nicht mehr gehören willst, denn zu viele kennen diese Popgruppe jetzt schon, aber dann wird es zu spät sein, du wirst in dieser ausgezeichnet in Genüssen ertrunkenen Masse selber untergegangen sein und keine Zeit mehr haben, einen bedauernden Blick auf dich zurückzuwerfen. Wenn ich dich richtig einschätze, wirst du aber ohnehin nie zurückschauen (N 448).

Auch der Goetz'sche Anspruch auf Jugend wird als Illusion bewertet:

Da ist eine Kluft zwischen uns und der Jugend, obwohl du es nicht zugeben magst, du kannst es besser ausdrücken, Bloggy, aber ich bin dir dicht auf den Fersen und sage es auch, versuche nur, es zu verhindern!, da ist Erfahrung, die Erfahrung des Entdecktseins, nicht des Entdeckens, die ein Geschenk ist, das eben leider nie die Älteren unter uns bekommen, zu denen auch du gehörst, da kannst du machen, was du willst, die Wände des Grabes geben nicht nach, nur weil du dagegen trittst und eine andre Musikgruppe favorisiert, die erst wenige kennen. Wenn mehr Menschen sie kennen, wirst dafür du sie nicht mehr kennen wollen (N 449).

Die dauergestellte Haltung des ewig Jungen, wie sie Goetz ästhetisch als Feier des absoluten „Jetzt“<sup>27</sup> zelebriert, sieht sich mit zunehmendem Alter mit dem Problem konfrontiert, dass die jugendliche *posture* auf Dauer nur um den Preis einer Selbstepigonalisierung zu erkaufen ist, die in ihrem konservierenden Moment gerade das Gegenteil von Jugendlichkeit bedeutet. Das Ich interpretiert den Goetz'schen Anspruch auf Jugend als Flucht „vor der Bewährungsprobe des Alterns“ (N 448) und kommentiert: „Du tust mir echt leid“ (N 449). Gerade in der intellektuellen Durchdringung der Goetz'schen Autorkonstruktion gewinnt es selbst seine Autonomie wieder:

[D]ie Art, wie er es sieht, ist nicht zufällig, und es ist die Art eines Alten, auch wenn er seine Jugend vorgibt, vorschützt, ich schütze ihn nicht mehr, jetzt nicht mehr, er hat seine Jugend einmal zu oft vorgeschützt, und zumindest ich schütze ihn jetzt nicht mehr vor sich selbst, vor nichts, und niemand schützt mich vor ihm. Das brauche ich auch nicht, das muß gar nicht sein, denn er selbst weiß schließlich nicht, wie

27 Eckhard Schumacher: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= edition suhrkamp, Bd. 2282), S. 111–154.

ungeschützt er ist, wenn er das Vorgefallene erzählt und gleichzeitig darüber herfällt und es wieder auffrißt (N 450f.).

Das Ich schlägt aus der erfahrenen Kritik erkenntnismäßigen Gewinn: Gegenüber der Goetz'schen Gefallsucht, die ihren Abfall „für *alle*“ ausschickt, konstituiert der Privatroman einen der Etymologie von *privat* entsprechenden Bereich des „Eigenen“, Abgetrennten, der „für sich besteht“, was *privus* wörtlich bedeutet. In diesem eigenen Textraum, den *Neid* darstellt, gilt nicht das einfache Gesetz des „Besserwissens“ (N 447), des Entweder-oder-Urteils, das Goetz zelebriert. In der Jelinek'schen ‚Blogwurst‘ gilt eine komplexere Denkordnung, die nicht auf Identifizierung und Wiedererkennbarkeit pocht, sondern einen Experimentalraum etabliert, in dem das Ich unterschiedliche ‚Stimmungen‘ zulässt, wie sie sich nicht zuletzt in dem Bezug zu Goetz erweisen: „[I]hm eifere ich nach, gegen ihn eifere ich auch“ (N 457), heißt es programmatisch.

Die Publikation im Internet erweist sich also nicht als ein Verjüngungsversuch – dies zeigt sich auch darin, dass Jelineks Webseite insgesamt darauf verzichtet, die technologischen Potentiale von Hypertexten zu nutzen. Sie ist vielmehr ein Autonomiesignal, insofern sie Unverfügbarkeit und damit als Widerstand gegen die ‚Banalisierung‘<sup>28</sup> zur ‚Marke‘ (N 61) manifestiert. Mit diesem Anspruch auf Autonomie definiert das Ich sein eigenes symbolisches Alter jenseits der Dichotomie von jung und „ziemlich alt“ als „unziemlich alt“ (N 108).

## Häretische Arriviertheit

Die Position einer häretischen Arriviertheit untersucht Bourdieu am Beispiel des intellektuellen Feldes. In seiner Studie *Homo Academicus* gibt es die Gruppe der „arrivierten Häretiker“, der auch Bourdieus eigene Position entsprach:<sup>29</sup> Es handelt sich um durchgesetzte Professoren, welche sich am Forschungspol orientieren und damit im Vergleich zum regulären Universitätsbetrieb über größere Autonomie, aber auch über weniger institutionelle Macht verfügen. (Die Möglichkeit dieser Differenz ist eine Spezifik Frankreichs, die es im deutschsprachigen Raum in diesem Umfang kaum gibt.) Die arrivierten Häretiker verfügen über „Prestige[ ]“, nehmen aber zum Erhalt ihrer Autonomie freiwillig eine „Außenseiterposition[ ]“<sup>30</sup> ein.

Jelinek realisiert nun im literarischen Feld eine analoge Position. Es ist in der Tat zu beobachten, dass sie mit zunehmender Etabliertheit mehr und mehr auf

28 Vgl. Bourdieu: Die Regeln der Kunst, S. 257.

29 Pierre Bourdieu: *Homo academicus*. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 180.

30 Ebd., S. 182.

ostentative Distanz zum „Literaturbetrieb“ geht. Die Publikation des Romans *Neid* allein im Internet, ohne nachträgliche Zweitverwertung in Buchform,<sup>31</sup> wie sie Goetz praktiziert, ist als Geste der Distanzierung zu verstehen,

[n]icht nur zur Verlagswelt (mit der ich übrigens nur sehr selten schlechte Erfahrungen gemacht habe), auch zum deutschsprachigen Literaturbetrieb, den ich für extrem korrupt und nepotistisch halte. Es ist ja immer lustig zu sehen, wer mit wem befreundet ist und wer wem einen Gefallen schuldig ist. Damit will ich jedenfalls nichts mehr zu tun haben. Und tatsächlich werden Bücher, die nur im Netz erscheinen, so gut wie nie besprochen. Das ist gut, also für mich ist das gut. So will ich es haben.<sup>32</sup>

Tatsächlich widmet *Neid* solchen Verweigerungsgesten viel Raum. Bereits der in Klammern gesetzte Untertitel von Jelineks Roman „mein Abfall von allem“ stellt nicht nur einen Bezug zu Rainald Goetz' *Abfall für alle* her, sondern kann neben der religiösen Vokabel („vom Glauben abfallen“) auch die Bedeutung „Müll aus allem“ haben und damit als Echo auf Iris Radischs Unterstellung verstanden werden, Jelinek verwandle alles in Müll.<sup>33</sup> In einem Interview mit André Müller wenige Wochen nach dem Erscheinen von Radischs Artikel reagiert Jelinek sehr deutlich auf diesen Vorwurf:

Ich finde das so zum Kotzen, wenn gesagt wird, meine Literatur sei nicht welthaltig, da seien keine Inhalte, keine Figuren. Denn die Literatur ist doch, spätestens seit Joyce oder Beckett, viel weiter. Ich habe ja nichts dagegen, wenn einer Geschichten erzählt. Ich les ja selbst gerne Krimis. Aber daneben kann es doch anderes geben. Man will heute wieder realistische, saftige Erzählungen haben. Jemand, der wie ich mit der Sprache arbeitet und die privaten Dinge wie ein Arzt auf ihre Symptomatik abklopft oder wie ein Pantoffeltierchen die Realität abflimmert, um auf witzige Art die sozialen Klischees zu entlarven, den lässt man nicht gelten. Der wird vernichtet.<sup>34</sup>

Jelinek spricht hier eine Entwicklung im literarischen Feld seit den 1990er Jahren an: Die Durchsetzung einer neuen „Lesbarkeit“, die zunächst einmal von Deutschland ausging, sich dann aber mit Autoren wie Kehlmann, Glavinic oder Geiger

31 Jeanine Tuschling: The Face of the Brand: Author and Book Market in Elfriede Jelinek's Prose of the Noughties. In: *Austrian Studies* 19 (2011): The Austrian Noughties: Texts, Films, Debates, S. 82–97, hier S. 93: „*Neid. Privatroman* is the first novel in the german language to be published online only“.

32 N.N.: 27. Februar 2014 ELFRIEDE JELINEK. <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/> (20.1.2019).

33 Vgl. Anm. 17.

34 André Müller: „Ich bin die Liebesmüllabfuhr“. Interview mit Elfriede Jelinek. In: *profil* 35 (2004), H. 49, S. 130–137. Zitiert nach Jelineks Homepage: <http://elfriedejelinek.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html> (20.3.2019).

auch in Österreich etablieren konnte.<sup>35</sup> Verbündete im Durchsetzungskampf findet die Forderung nach einem konventionellen Maßstäben genügenden realistischen Erzählen im Journalismus, ist dieser doch grundsätzlich an einem größeren Publikum vermittelbaren Ästhetiken interessiert.<sup>36</sup> Die anlässlich der Nobelpreisverleihung an Jelinek ausgesprochene Kritik seitens des deutschen Feuilletons spiegelt diesen Kampf um Legitimität. Das Ich in *Neid* positioniert sich in ironisierter Form ausdrücklich gegen diese neue ‚Avantgarde‘:

Sie wissen nur, daß Sie das nicht mögen, was ich schreibe, und damit haben Sie ganz recht [...] und daß ich weder schreiben (das wissen alle) noch rechnen (das sage ich Ihnen in diesem Augenblick, verpassen Sie ihn bloß nicht!) kann, das ist mir oft vorgeworfen worden (N 195f.).

Weiter! Erzählen! Kann nicht, wie oft soll ich es denn noch sagen, das ist zwar mein Hauptgeschäft, mein Flagship Store, aber ich kann nicht (N 151).

Penetrant insistiert das Ich in *Neid* auf dem persönlichen literarischen Unvermögen. In dieser Hinsicht scheint Jelineks „Privatroman“ der Haltung der Öffentlichkeit durchaus entgegenzukommen, ihre Texte auf ihre Person rückführbar zu machen, wie dies auch der bereits zitierte Beitrag von Iris Radisch vorführt:

Die züchtige Gouvernante, die Frank Castorf in seiner Hamburger Inszenierung von *Raststätte oder sie tun es alle* in Gestalt einer bezopften übergroßen blinkenden Jelinek-Puppe auf die Bühne rollen ließ, war noch ein liebevoller Kommentar zur Engstirnigkeit des geheimnisvollen Originals.<sup>37</sup>

Die in der journalistischen Rezeption zu beobachtende reduzierte Aufmerksamkeit für formale Eigenheiten literarischer Texte und der Wunsch nach deren Weltgeltigkeit gehen einher mit einer Konzentration auf die Person der Autorin – ja letztlich mündet einem solchen Literaturverständnis zufolge das gesamte Werk in

35 Verena Holler: Autonomie und Heteronomie – das Profane und das Kulturelle. Überlegungen zum österreichischen Literaturbetrieb der letzten Jahre. In: LiTheS 1 (2008), H. 1, S. 52–71.

36 Zum intrikaten Verhältnis von Kunst und Journalismus vgl. insbesondere Bourdieus Essay *Im Banne des Journalismus*. In: Pierre Bourdieu: Über das Fernsehen. Übers. v. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998, S. 103–121; in Hinblick auf Jelinek: Uta Degner: Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek. In: Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart. Hg. v. Markus Joch, York-Gothart Mix u. Norbert Christian Wolf gemeinsam m. Nina Birkner. Tübingen: Niemeyer 2009 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 118), S. 153–168.

37 Radisch: Die Heilige der Schlachthöfe.

die Persönlichkeit seiner Autorin, von der es scheinbar seinen Ausgang nimmt. Jelinek nimmt die über ihre Person zirkulierenden medialen Bilder in *Neid* in einem zitierenden Verfahren auf und macht sie durch Ironisierung lächerlich. Vor allem aber zeigt sich ihre Zurückweisung der Forderung nach journalistischer Kompatibilität in der formalen Nichtentsprechung ihres Erzählverfahrens. Die in *Neid* dokumentierten Spuren dieser Auseinandersetzung sind weniger Zeugnisse einer „Verletzungsgeschichte“,<sup>38</sup> sondern die durchaus selbstbewusste Demonstration einer auch im Stadium ‚gealteter‘ Arriviertheit noch agilen häretischen Kraft.

---

38 Daniela Strigl: *Neid*. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 119–124, hier S. 123.

## EPILOG

Wie in den Einzelanalysen deutlich geworden ist, setzt sich Jelineks Werk intensiv mit konkurrierenden Positionen des literarischen Feldes auseinander. Viele ästhetische Charakteristika der Texte lassen sich erst durch eine Anamnese ihres feldsoziologischen Distinktionswerts verstehen, wie sie in den vorangegangenen Kapiteln beispielhaft unternommen wurde.

Die mannigfachen ästhetischen Inventionen von Jelineks Texten entspringen einer doppelten Dynamik von Aneignung und Abstoßung: Sie lassen sich intensiv auf aktuelle literarische Debatten und Formtendenzen ein, nehmen Elemente daraus auf, modifizieren sie aber gemäß eigenen ‚Regeln der Kunst‘ zu Distinktionsinstrumenten, so dass sie im Ergebnis immer eine singuläre Positionierung begründen. Das Anknüpfen an aktuelle Positionsnahmen im literarischen Feld garantiert die Aktualität der Jelinek’schen Poetik, die zuweilen ins Polemisch-Aggressive getriebene Abgrenzung und die Neigung zu Extremen ihre Eigenständigkeit. Mit dieser literarischen *posture* hat sich Jelinek über Jahrzehnte eine immer dominantere Position am autonomen Pol des literarischen Feldes erstritten und dieses durch eine Vielfalt literarischer Inventionen bereichert. Intertextuelle Praktiken sind ein wichtiger Part ihrer Positionierungen, wobei historische Wiederaufnahmen (Hölderlin, Musil, Kraus, Kafka, Brecht) nicht als „Rückwendungen“ auf alte Positionen zu verstehen sind,<sup>1</sup> sondern im Gegenteil in ihrer Aktualisierungsmöglichkeit als häretische Waffe bedeutsam werden. Jelineks Lust am produktiven Streit und an ‚para-doxer‘ Positionsnahme entwickelt rezeptionsästhetische Strategien, die einen nicht geringen Teil der ästhetischen Innovativität ihrer Literatur ausmachen. Das Prinzip der provozierten Anagnorisis steht dabei im Zentrum. Die Aberkennung von Fiktionalität, wie sie am Beispiel von *Burghtheater* deutlich wurde, aber analog in den metafikcionalen<sup>2</sup> Leser\*innenansprachen der Erzähltexte zu beobachten ist, fordert die Rezipient\*innen immer wieder heraus, provoziert sie zur Selbstreflexion und letztlich dazu, selbst Position zu beziehen.

Die rezeptionsästhetische Dringlichkeit entspringt dabei der paradoxen Gleichzeitigkeit eines Wunsches nach politischem Engagement, einer Skepsis bezüglich der literarischen Möglichkeiten in diesem Punkt und eines Festhaltens am Prinzip ästhetischer Autonomie. Jelineks Poetik versteht sich in eminenten Weise als Kri-

---

1 Vgl. Pierre Bourdieu: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. von Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999, S. 259.

2 „Metafiktionale Texte [...] thematisieren selbstreflexiv ihre eigene Textualität und reflektieren oder durchkreuzen dabei nicht selten die Opposition von Fiktionalem und Nichtfiktionalem“. Thomas Wegmann: Beschriebenes beschreiben oder Nach dem Erzählen. Narratologische Anmerkungen zu Elfride Jelineks früherer Prosa. In: Der Präsenzroman. Hg. v. Armen Avanesian u. Anke Hennig. Berlin/Boston: De Gruyter (= Narratologia, Bd. 36), S. 224–236, hier S. 234.



tik. Die zentrale Bedeutung eines Modells von literarischem Realismus, welcher in der Lage ist, gesellschaftskritische und literarisch avancierte Dimensionen paradox miteinander zu verschränken, erklärt sich aus diesem kritischen Literaturverständnis. Im Rückgriff auf Peter Weiss unterscheidet Jelineks Ästhetik zwischen Kritik und Politik. Politische Wirksamkeit kann nicht zur literarischen Didaxe werden, sondern nur von den Rezipient\*innen ausgehen. Ob und wie deren Aktivierung möglich ist, bleibt in Jelineks Schaffen bis zum heutigen Tag eine insistierend thematisierte Frage. Das Interesse an ästhetischer Innovativität und die Lust an der ständigen Provokation der literarischen Doxa<sup>3</sup> scheinen sich gegenüber diesem kritischen Engagement wiederholt zu verselbständigen. Sie können nach den hier vorgelegten Lektüren aber als Praktiken verstanden werden, die Jelineks Positionierung am autonomen Pol des literarischen Feldes garantieren, denn sie performieren immer von Neuem eine Unverfügbarkeit, die für Jelineks Autorschaftsverständnis zentral ist.

### „Wunderbare Streitereien“

An Jelineks vielbeachtetem Drama *Ulrike Maria Stuart* (Uraufführung 2006) lässt sich abschließend zeigen, wie Jelinek auch in ihrem Theaterschaffen die gerade skizzierte autorschaftliche *posture* erneuert.<sup>4</sup> Bereits zur Zeit der Arbeit an dem Stück spricht sie 2005 enthusiastisch von der „Sprech-Wut“ der Schiller’schen Figuren und erwähnt explizit die „wunderbaren Streitereien“<sup>5</sup> zwischen Maria Stuart und Elisabeth – eine Anspielung auf die berühmte „große Szene“<sup>6</sup> im dritten Akt von *Maria Stuart*, in der die „beiden Großen Frauen“ aufeinandertreffen.<sup>7</sup> Wie nicht zuletzt das Kapitel zum Feminismus gezeigt hat, versteht Jelinek selbst ihre Literatur als eine ‚wunderbare Streiterei‘ – die Szene birgt daher für sie ein großes Identifikationspotential. Maria gelingt es in der Szene, durch rhetorische Kunst aus einer Position der Unterlegenheit ihre Gegnerin zu verletzen:

3 Vgl. hierzu Elfriede Jelinek: *Provokationen der Kunst*. Hg. v. Uta Degner und Christa Gürtler. Berlin: De Gruyter 2021.

4 Ausführlicher zu der Bedeutung des Stücks als Reflexion der Jelinekschen Position im literarischen Feld des neuen Jahrtausends vgl. Uta Degner: „Mit einem kleinen Daunenkissen auf den Marmor einschlagen. Klassik und Avantgarde in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*“. In: *Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Hg. v. Daniel Ehrmann und Norbert Christian Wolf. Brill Fink: Paderborn 2021, S. 249–263.

5 Elfriede Jelinek: *Sprech-Wut* (ein Vorhaben). Über Friedrich Schiller. In: *Literaturen special 1/2* (2005), S. 12–15, hier S. 12.

6 Juliane Vogel: *Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts*. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002 (= *Litterae*, Bd. 94); zu *Maria Stuart* S. 211–235.

7 Jelinek: *Sprech-Wut*, S. 12.

Spreng endlich deine Bande, tritt hervor  
 Aus deiner Höhle, langverhaltner Groll –  
 Und du, der dem gereizten Basilisk  
 Den Mordblick gab, leg' auf die Zunge mir  
 Den gift'gen Pfeil.<sup>8</sup>

Marias rhetorische Kraft macht ihre Worte zu höchst effektiven Waffen; der „gift'ge [ ] Pfeil“<sup>9</sup> auf ihrer Zunge verletzt ihre Konkurrentin nachhaltig, so dass diese – trotz ihrer souveränen Machtposition – am Ende geschwächt aus der Auseinandersetzung hervorgeht. Bereits 1960 hat Paul Böckmann eine solche illokutionäre Kraft als ein Spezifikum der Schiller'schen Dramensprache charakterisiert:

Die Sprache besitzt [für Schiller] Bedeutung nicht als individuell bestimmte Sprachgebärde oder durch die Vielsinnigkeit der Sprachbilder und des Sprachgefüges, sondern zunächst und vor allem durch die handelnde Kraft des Wortes. Das Wort gewinnt für ihn erst dramatische Bedeutung, sofern es zwischen Gedanke und Tat, Charakter und Handlung vermittelt [...]. So geht es bei dem Verständnis dieser Sprache um den Anteil des Wortes am Handlungsvorgang, nicht um stilistische Figuren; nicht um die Sprache als Diktion, sondern um das Wort als Aktion. Schillers Dramen entwickeln ihre Konflikte nicht schon aus dem Zusammentreffen gegensätzlicher Charaktere oder aus der geschichtlichen Situation als solcher, sondern entfalten sich aus den an Sprache gebundenen Handlungen.<sup>10</sup>

Gerade in der entscheidenden vierten Szene des dritten Aktes, in der beide Königinnen um ihre politische Souveränität kämpfen, wird diese performative Macht des Wortes deutlich. Vor der Folie von Böckmann zeigt sich freilich auch ein ‚Brechungseffekt‘: Denn Marias ‚Wortpfeil‘ verletzt ihre Opponentin zwar so massiv, dass diese sich defensiv zurückzieht – ihr verbaler Sieg besiegelt jedoch zugleich ihr Todesurteil: Ihre rhetorische Souveränität führt zur realen Auslöschung. Dies deckt sich mit Jelineks Wahrnehmung der Szene: „Die Figuren sprechen aufeinander ein, als gälte es ihr Leben. Und dieses Sprechen bedeutet ja auch, daß es ihr Leben gilt.“<sup>11</sup>

In Jelineks *Ulrike Maria Stuart* ist dieser Glaube an die Handlungsmacht der Sprache Vergangenheit. Die Überblendung mit der Figur Ulrike Meinhof ‚belegt‘

8 Friedrich Schiller: *Maria Stuart*. (= Schillers Werke. Nationalausgabe. Neue Ausgabe, Bd. 9, Teil 1. Hg. v. Nikolaus Immer. Weimar/Stuttgart: Hermann Böhlaus Nachfolger 2010), S. 103, V. 2439–2443; Herv. i.O.

9 Ebd.

10 Paul Böckmann: *Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen* [1960]. In: Schiller. *Zur Theorie und Praxis der Dramen*. Hg. v. Klaus L. Berghahn u. Reinhold Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972 (= *Wege der Forschung*, Bd. 323), S. 274–324, hier S. 277f.

11 Jelinek: *Sprech-Wut*, S. 14.

diesen Sprachmachtverlust am Beispiel einer realen Figur, hat diese doch ihren Schritt in den terroristischen Untergrund damit gerechtfertigt, dass sie erkannt habe, dass verbaler Protest nichts bewirke:

Die Grenze zwischen verbalem Protest und physischem Widerstand ist bei den Protesten gegen den Anschlag auf Rudi Dutschke [...] erstmalig massenhaft, [...] tatsächlich, nicht nur symbolisch – überschritten worden. [...] Nun, nachdem gezeigt worden ist, daß andere Mittel als nur Demonstrationen, Springer-Hearings, Protestveranstaltungen zur Verfügung stehen, andere als die, die versagt haben, weil sie den Anschlag auf Rudi Dutschke nicht verhindern konnten, nun, da die Fesseln von Sitte & Anstand gesprengt worden sind, kann und muß neu und von vorne über Gewalt und Gegengewalt diskutiert werden.<sup>12</sup>

Ulrike Meinhof ist in Jelineks Stück eine intellektuelle Autorin, für deren Schreiben die Wut über die gesellschaftlichen Verhältnisse leitend war. Der Hauptakzent liegt jedoch auf der Tempusform Präteritum. Jelineks Stück setzt in einer Gegenwart ein, in der die Rote Armee Fraktion (RAF) „nur noch als Folklore weiterlebt“<sup>13</sup> und das gesellschaftliche Klima sich so verändert hat, dass deren politische Anliegen vollends unverständlich und lächerlich geworden sind:<sup>14</sup>

[W]o wir einst saßen und diktierten, bis man uns gelesen oder nicht, das blieb sich gleich, obwohl ich sagen muß, daß damals echte Menschen uns gelesen haben, Information war damals Diskussion, heut ist sie Ware an den Tischen, wo wir einstmals, noch bevor wir es dann niederschrieben, bis es nicht mehr aufstand, miteinander sprachen endlos [...]. Tiefer Sinn wohnt wohl in diesen alten Bräuchen, doch sie

12 Ulrike Meinhof: Vom Protest zum Widerstand. In: konkret 5 (1968), S. 5.

13 N.N.: Jelinek exklusiv im NEWS-Interview: Jahrelange Pause als Theaterautorin! In: News, 31.5.2006. <http://www.news.at/a/jelinek-news-interview-jahrelange-pause-theaterautorin-141938> (28.1.2016).

14 Die bereits recht umfangreiche Forschung zu *Ulrike Maria Stuart* hat wiederholt darauf hingewiesen, dass Jelinek dabei auch den Standpunkt ihres eigenen literarischen Projekts reflektiert. Vgl. Anne Fleig: Königinnendrama und Postdramatisches Theater: Zur Eskalation der Rede in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und Elfriede Jelineks/Nicolas Stemmanns *Ulrike Maria Stuart*. In: Spielräume des Anderen und Alterität im postdramatischen Theater. Hg. v. Nina Birkner, Andrea Geier u. Urte Helduser. Bielefeld: transcript 2014 (= Theater, Bd. 38), S. 143–163, hier S. 158; Brigitte E. Jirku: Weibliche Herrschaft im ‚Königinnendrama‘ Ulrike Maria Stuart. In: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Hg. v. Stefanie Kaplan. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 9), S. 46–62. Weitere Literatur und einen Überblick bietet Inge Arteil: Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Euridike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 174–185, S. 179–181.

waren schon immer sinnlos, oder besser: sinnentleert, wir haben uns bloß eingebil-  
det, etwas hätte einen Sinn, doch wußten wir schon lang nicht, was das sein wohl  
könnte: Menschen glücklich machen. Einkaufen, essen, dann zum Italiener, noch  
mal essen, ja, auch wenn man gar nichts braucht, holt man sichs trotzdem, und wärs  
nur ein Porsche oder ein Mercedes. Essen gehen, Essen gehen. Dann ist es zu Ende,  
doch hat man immerhin gegessen vorher, um die Zustimmung der Massen zum  
bewaffnet dann geführten Kampf bewirken wohl zu können und damit die Emanzi-  
pation der Massen in die Gänge kann gebracht sein endlich, wann ist endlich end-  
lich? Ist es denn das Gegenteil von zeitlich? Denn nur mit Gequatsche kann man die  
Szene des Politischen doch nicht verändern, jedenfalls nicht grundlegend[.]<sup>15</sup>

Hier vermischen sich die Hoffnung auf eine „Emanzipation der Massen“ mit der  
Einsicht in deren reale Unmöglichkeit unter den gegenwärtigen gesellschaftlichen  
Bedingungen. Die spezifische Kraft des Wortes bei Schiller findet in *Ulrike Maria  
Stuart* nur mehr ein sentimentalisiertes Echo – dies wird gerade dort sichtbar, wo  
Schiller wörtlich zitiert und ergänzt wird:

[Ulrike:] Mein Alles hängt, mein Leben, mein Geschick, an meinen Worten, die ich  
hier so schön geschrieben habe, doch du hast sie nicht geduldet, nimmst mir noch  
mein Wort, mit dem ich mich an die Genossen richte, doch schon wider bessres Wis-  
sen[.]<sup>16</sup>

[Schillers Maria Stuart: Mein Alles hängt, mein Leben, mein Geschick,  
An meiner Worte, meiner Thränen Kraft!]<sup>17</sup>

[Ulrike:] Gott, gib meiner Rede Kraft und nimm ihr jeden Stachel, der verwunden  
könnte, doch die Wahrheit bleibt, ich kann sie nicht mehr ändern, und die Wahrheit  
ist die Kapitulation.<sup>18</sup>

[Schillers Maria Stuart: O Gott, gib meiner Rede Kraft, und nimm  
Ihr jeden Stachel der verwunden könnte!]<sup>19</sup>

Gudrun (Ensslin) als Adressatin von Ulrikes Rede konstatiert deren Kraftlosigkeit:  
„Das ist es, was du mir zu sagen hast? Viel ist es nicht, das mußst du selber zuge-

15 Elfriede Jelinek: Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama. In: E.J.: Das schweigende Mädchen.  
Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015, S. 7–149, hier  
S. 24f.

16 Jelinek: Ulrike Maria Stuart, S. 121.

17 Schiller: Maria Stuart, S. 98, V. 2272f.

18 Jelinek: Ulrike Maria Stuart, 127.

19 Jelinek: Ulrike Maria Stuart, S. 98, V. 2291f.

ben. Du willst mich sprechen, doch wenn du mich dann siehst, so laberst du daher nur endlich, aber du sagst nichts“.<sup>20</sup> Die verbalen Referenzen auf den Jargon der Jahrtausendwende (,labern‘) bilden hier ein Echo auf Vorwürfe, die Jelineks Literatur selbst öfter gemacht wurden.<sup>21</sup> Ulrike hat in dem Stück jedoch buchstäblich nicht das letzte Wort: „Der Engel in Amerika [...] tritt auf, [...] mit dem Rücken zum Publikum“.<sup>22</sup> Der Engel deklariert sich als Film- und Fernsehfigur: „Ich habe das in einem Film gesagt, ich habe das im Fernsehen gesagt, ich sag es jetzt noch einmal: Des Waldes Dunkel zieht mich an. Doch muß zu meinem Wort ich stehn und Meilen gehen, bis ich schlafen kann.“<sup>23</sup> In dieser letzten Szene verkapselt sich ein poetologischer Geheimcode, der gegenüber Ulrikes Absage an die Kraft der Sprache ein rezeptionsästhetisches ‚Erweckungsmodell‘ vertritt, das die performative Reaktivierung des „gift‘gen Pfeils“ den Leser\*innen bzw. Zuschauer\*innen überantwortet: „Bitte legen Sie jetzt auf die Zunge mir einen gift‘gen Pfeil!“<sup>24</sup> Gemäß Benjamins Allegorie des „Angelus Novus“,<sup>25</sup> die hier aufgenommen wird, wird der Engel – mit dem Rücken voran – in die Zukunft geweht, also in Richtung des Publikums, das er direkt anspricht. Das poetische Robert-Frost-Zitat (aus *Stopping by Woods on a Snowy Evening*) erscheint hier aber nicht als Reminiszenz an die ‚gute alte Literatur‘, sondern ist quasi mit einer Zeitbombe versehen: Es fungiert in dem amerikanischen Agentenfilm *Telefon* von Don Siegel aus dem Jahr 1977 (der also zur selben Zeit entstanden ist, in der Meinhof sich umgebracht hat) als eine Geheimbotschaft, die Terrorakte ausführen lässt.<sup>26</sup> Die Metapher der Bombe führt zurück zu Jelineks Frühwerk: Dort war die Literatur ein „Kampfgas“ mit häretischer Kraft – ob und wie es nun noch zünden kann, diese Entscheidungsmacht wird am Ende von *Ulrike Maria Stuart* dem Publikum der Zukunft überantwortet.

20 Jelinek: *Ulrike Maria Stuart*, S. 122.

21 Vgl. das in der Einleitung zitierte Urteil von Hans-Gert Roloff, S. 12 dieser Arbeit.

22 Jelinek: *Ulrike Maria Stuart*, S. 148.

23 Ebd.

24 Ebd.; vgl. zur ‚Appellfunktion‘ an das Publikum die Überlegungen von Jirku: *Weibliche Herrschaft*, S. 48.

25 Walter Benjamin: Über den Begriff der Geschichte. In: W.B.: *Gesammelte Schriften*. Erster Band, zweiter Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schwepenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691–704, hier S. 697.

26 Bereits Jelineks Essay *Sprech-Wut* endet mit der Ansprache der Leser\*innen im Bild eines Telefonanrufs: „Sprechen Sie nach dem Signalton, aber sprechen Sie auch sonst immer, damit Sie den Signalton nicht hören müssen oder damit Sie ihn besonders deutlich hören können, weil er sich abhebt von allem. Es ist ja sonst keiner da, der abheben könnte.“ Jelinek: *Sprech-Wut*, S. 15.

# LITERATURVERZEICHNIS

## Jelinek-Texte

- Jelinek, Elfriede: „Ich möchte seicht sein“. In: Theater Heute Jahrbuch (1983), S. 102.
- Jelinek, Elfriede: Atemlos. In: Die Zeit, 7.2.1989. <https://www.zeit.de/1989/09/atemlos> (4.3.2019).
- Jelinek, Elfriede: Burgtheater. In: E.J.: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>8</sup>2008, S. 129–189 [Erstdruck in: manuskripte 76 (1982)]. *Sigle B*.
- Jelinek, Elfriede: Dankesrede anlässlich der Verleihung der Roswitha-Gedenkmedaille der Stadt Bad Gandersheim 1978. In: Die schwarze Botin 9 (1978), S. 6–8.
- Jelinek, Elfriede: Dankesworte [Verleihung des Peter-Weiss-Preises der Stadt Bochum 1994 an die Schriftstellerin Elfriede Jelinek]. In: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 32f.
- Jelinek, Elfriede: Das Hundefell. In: profil 38 (1991), S. 108.
- Jelinek, Elfriede: DER FREMDE! störenfried / der ruhe eines sommerabends / der ruhe eines Friedhofs. In: Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Hg. v. Peter Handke. Salzburg: Residenz 1969, S. 146–160.
- Jelinek, Elfriede: Der Krieg mit anderen Mitteln. Über Ingeborg Bachmann. In: Die schwarze Botin 21 (1983), S. 149–153.
- Jelinek, Elfriede: Der Sinn des Obszönen. Vorrede / Der Sinn des Obszönen. In: Frauen und Pornographie. Hg. v. Claudia Gehrke Tübingen: Konkursbuch 1988, S. 101–103.
- Jelinek, Elfriede: Die Ausgesperrten [Auszug]. In: Die schwarze Botin 12 (1979), S. 8–10.
- Jelinek, Elfriede: Die Ausgesperrten. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>10</sup>2004. *Sigle A*.
- Jelinek, Elfriede: Die endlose Unschuldigkeit. In: Trivialmythen. Hg. v. Renate Matthaei Frankfurt a.M.: März 1970, S. 40–66.
- Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1986. [1983]. *Sigle K*.
- Jelinek, Elfriede: Die Liebhaberinnen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>34</sup>2014. *Sigle LI*.
- Jelinek, Elfriede: Eine Versammlung. In: Die schwarze Botin 2 (1977), S. 30f.
- Jelinek, Elfriede: Emma. Kurzprosa. In: Die schwarze Botin 13 (1979), S. 29–30.
- Jelinek, Elfriede: Friedensbewegung und Männerkultur. In: Kulturpolitisches Forum der KPÖ. Protokoll der Konferenz abgehalten am 24. Juni 1978. Hg. v. der Kommission des ZK der KPÖ für Intellektuellenarbeit. O.O.: O.J., S. 77–79.
- Jelinek, Elfriede: Ich schlage sozusagen mit der Axt drein. In: TheaterZeitschrift 7 (1984), S. 14–16.
- Jelinek, Elfriede: Im Abseits (Nobelpredigt). In: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit von Peter Clar u.a. Wien: Praesens 2005 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 1), S. 227–238.

- Jelinek, Elfriede: Isabelle Huppert in „Malina“. Ein Filmbuch. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.
- Jelinek, Elfriede: Ist die Schwarze Köchin da? Ja, ja, ja! Zu Gisela Elsner. In: Die letzte Kommunistin. Texte zu Gisela Elsner. Hg. v. Christine Künzel. Hamburg: KVV konkret 2009 (= Konkret. Texte, Bd. 49), S. 23–28.
- Jelinek, Elfriede: Elfriede Jelinek: Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern. Süddeutscher Rundfunk 1974. Regie: Otto Düben.
- Jelinek, Elfriede: Lust. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>11</sup>2004. *Sigle L*.
- Jelinek, Elfriede: Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>7</sup>2004 [1972].
- Jelinek, Elfriede: Neid. <http://www.elfriedejelinek.com> (11.10.2016). *Sigle N*.
- Jelinek, Elfriede: Nora. In: Die schwarze Botin 6 (1978), S. 11–17.
- Jelinek, Elfriede: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1985.
- Jelinek, Elfriede: Paula Wessely [aus einem Telefoninterview mit dem Magazin Format (erschienen am 15.5.2000)]. <https://www.elfriedejelinek.com/fwessely.htm> (26.3.2019)
- Jelinek, Elfriede: Paula. In: Die schwarze Botin 3 (1977), S. 38–42 [Erstdruck unter dem Titel: paula, bei der rezeption eines buches, das am land spielt, und in dem sie die hauptrolle spielt. In: manuskripte 50 (1974), S. 49–51].
- Jelinek, Elfriede: Sergeant Pepper Kunst. In: profil 17 (25.4.2005), S. 132–133.
- Jelinek, Elfriede: Sprech-Wut (ein Vorhaben). Über Friedrich Schiller. In: Literaturen special 1/2 (2005), S. 12–15.
- Jelinek, Elfriede: Statement. In: Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Hg. v. Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 215f.
- Jelinek, Elfriede: udo zeigt wie schön diese welt ist wenn wir sie mit kinderaugen sehen. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten. In: E.J., Ferdinand Zellwecker u. Wilhelm Zobl: Materialien zur Musiksoziologie. München/Wien: Jugend & Volk 1972, S. 7–14.
- Jelinek, Elfriede: Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama. In: E.J.: Das schweigende Mädchen. Ulrike Maria Stuart. Zwei Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2015, S. 7–149
- Jelinek, Elfriede: Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. In: E.J.: Theaterstücke. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>8</sup>2008, S. 7–78.
- Jelinek, Elfriede: wir sind lockvögel baby! Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>6</sup>2004 [1970]. *Sigle LV*.
- Jelinek, Elfriede: WIR STECKEN EINANDER UNTER DER HAUT. konzept einer television des innen raums. In: protokolle 1 (1970), S. 129–134.
- Jelinek, Elfriede/Lecerf, Christine: Lentreten. Paris: Seuil 2007.
- Jelinek, Elfriede/Zobl, Wilhelm: Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke. In: manuskripte 27 (1996), S. 3–4.

## Interviews Jelinek

- Becker, Peter von: „Wir leben auf einem Berg von Leichen und Schmerz“. In: Theater heute (1992), H. 9, S. 1–8.
- Bei, Neda/Wehowski, Branka: Die Klavierspielerin. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Die schwarze Botin 24 (1984), S. 3–9 u. 40–46.
- Friedl, Harald/Peseckas, Hermann: Elfriede Jelinek. In: Die Tiefe der Tinte. Wolfgang Bauer, Elfriede Jelinek u.a. im Gespräch. Hg. v. H.F. Salzburg: Grauwerte 1990, S. 27–51.
- Fuchs, Gerhard/Jelinek, Elfriede: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus“. Ein E-Mail-Austausch. In: Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Hg. v. Daniela Bartens u. Paul Pechmann. Graz: Droschl 1997 (= Dossier, Extra), S. 9–25.
- Gropp, Rose-Maria: Dieses Buch ist kein Buch. Gespräch mit Elfriede Jelinek über ihren Internetroman. In: FAZ, 17.4.2007, S. 35.
- Heinrich, Jutta/ Jelinek, Elfriede/ Meyer, Adolf-Ernst: Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg: Klein 1995, S. 7–74.
- Hofer, Brigitte: Gespräche mit Elfriede Jelinek über ihr neues Buch „Lust – Frust an Lust“. Ö1 Mittagsjournal, 5.4.1989. <https://www.mediathek.at/unterrichtsmaterialien/suche/detail/atom/1B358DAB-0D1-0032C-0000CF0-1B3464C7/pool/BWEB/> (15.2.2018).
- Hoffmeister, Donna: Access Routes into Postmodernism: Interviews with Innerhofer, Jelinek, Rosei and Wolfgruber. In: Modern Austrian Literature 20 (1987), H. 2, S. 97–130 [Interview mit Elfriede Jelinek: S. 107–117].
- Jandl, Paul/Villiger Heilig, Barbara: Auch Kafka hat wahnsinnig gelacht. Ein Gespräch mit der Büchnerpreisträgerin Elfriede Jelinek. In: Neue Zürcher Zeitung, 17./18.10.1998, S. 49.
- Jelinek, Elfriede: Mehr Haß als Liebe. In: Provinz sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Hg. v. Ernst Grohotolsky. Graz: Droschl 1995, S. 63–76.
- Jelinek, Elfriede/Janke, Pia: Hinter dem Lachen stecken die Brutalität und die Grausamkeit. In: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. P.J., Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Praesens 2018 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 18), S. 19–25.
- Lachinger, Renate: Kinder, Marsmenschen und Frauen. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Salz 15 (1990), H. 60, S. 40–46.
- Lahann, Birgit: „Männer sehen in mir die große Domina“. In: Stern 37 (8.9.1988), S. 76–85.
- Löffler, Sigrid: Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen“. In: profil 13 (28.3.1989), S. 83–85.
- Müller, André: „Das kommt in jedem Porno vor“. Die Schriftstellerin Elfriede Jelinek im Gespräch über ihre Bücher, ihr Leben, ihre Gefühle und ihre politischen Ansichten. In: profil 26 (25.6.1990), S. 80–82.



- Müller, André: „Ich bin die Liebesmüllabfuhr“. Interview mit Elfriede Jelinek. In: profil 35 (2004), H. 49, S. 130–137. <http://elfriedejelinek.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html> (20.3.2019).
- Müller, André: Ich lebe nicht. André Müller spricht mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: Die Zeit Nr. 26 (22.6.1990), S. 55f.
- münchener literaturarbeitskreis: gespräch mit elfriede jelinek. In: mamas pfirsiche – frauen und literatur 9/10 (1978), S. 171–181.
- N.N.: Jelinek exklusiv im News-Interview: Jahrelange Pause als Theaterautorin! In: News, 31.5.2006. <http://www.news.at/a/jelinek-news-interview-jahrelange-pause-theaterautorin-141938> (28.1.2016)
- Palm, Kurt: Elfriede Jelinek, Gespräch. In: Burgtheater. Zwölfeläuten. Blut. Besuchszeit. Vier österreichische Stücke. Hg. v. K.P. Wien: Frischfleisch & Löwenmaul 1987, S. 227–233.
- Presber, Gabriele: Elfriede Jelinek: „... das Schlimme ist dieses männliche Wert- und Normsystem, dem die Frau unterliegt ...“. In: Die Kunst ist weiblich. Gespräche mit Hanna Schygulla, Helma Sanders-Brahms, Barbara Sukowa, Elfriede Jelinek, Karin Brandauer, Ingrid Caven u.a. München: Knaur 1988, S. 106–131.
- Reininghaus, Alexandra: Die Lust der Frauen und die kurze Gewalt der Männer. In: Der Standard, 17.11.1988, S. 9.
- Roeder, Anke: Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater. Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Autorinnen: Herausforderungen an das Theater. Hg. v. A.R. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1989, S. 141–160.
- Sauter, Josef-Hermann: Interviews mit Barbara Frischmuth, Elfriede Jelinek, Michael Scharrang. In: Weimarer Beiträge 27 (1981), H. 6, S. 99–128 [Interview mit Elfriede Jelinek S. 109–117].
- Schwarzer, Alice: Ich bitte um Gnade. Alice Schwarzer interviewt Elfriede Jelinek. In: Emma 7 (1989), S. 50–55.
- Sucher, Bernd C.: „Was bei mir zu Scheiße wird, wird bei Handke kostbar“. Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek. In: Schauspiel Bonn, Erste Premieren Spielzeit 1986/87, Bonn 1986, S. 45–52.
- Tiedemann, Kathrin: Das Deutsche scheut das Triviale. Elfriede Jelinek im Gespräch mit Kathrin Tiedemann. In: Theater der Zeit (1994), H. 6, S. 34–39.
- Wendt, Gunna: „Es geht immer alles prekär aus – wie in der Wirklichkeit.“ Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens. In: Frankfurter Rundschau, 14.3.1992, SB, S. 3.

## Andere Quellen

- Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten (Hg.): Null-Nummer. Wien/München: Jugend & Volk 1971 (= edition literaturproduzenten).

- Aristoteles: Poetik. Griechisch / Deutsch. Übers. u. hg. v. Manfred Fuhrmann. Stuttgart: Reclam 1982.
- Bachmann, Ingeborg: Malina. In: I.B.: Werke 3: Todesarten: Malina und unvollendete Romane. Hg. v. Christine Koschel, Inge von Weidenbaum u. Clemens Münster. München/Zürich: Piper 1993, S. 9–337.
- Baumgart, Reinhart: Wozu Dichter? (über Hans Magnus Enzensbergers „Kursbuch 15“). In: Der Spiegel 51 (1968), S. 165–167.
- Benn, Gottfried: „Altern als Problem für Künstler“. In: G.B.: Sämtliche Werke. Stuttgarter Ausgabe. Hg. in Verbindung mit Ilse Benn v. Gerhard Schuster u. Holger Hof. Bd. 4: Prosa 4. Stuttgart: Klett Cotta 2001, S. 123–150.
- Berg, Gretchen: Nothing to lose. An Interview with Andy Warhol. In: Andy Warhol: Film Factory. Hg. v. Michael O’Pray. London: BFI 1989, S. 54–61.
- Bernhard, Thomas: Bernhard Minetti. Brief an Henning Rischbieter. In: Theater 1975: Bilanz und Chronik der Saison 1974/75 (= Sonderheft der Zeitschrift Theater heute), S. 38.
- Bernhard, Thomas: Die Berühmten. In: T.B.: Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 16: Dramen II. Hg. v. Manfred Mittermayer u. Jean-Marie Winkler. Berlin: Suhrkamp 2005, S. 257–358.
- Bernhard, Thomas: Minetti. In: T.B.: Werke. Hg. v. Martin Huber u. Wendelin Schmidt-Dengler. Bd. 17: Dramen III. Hg. v. Martin Huber u. Bernhard Judex. Berlin: Suhrkamp 2010, S. 7–66.
- Bernhard, Thomas/Fleischmann, Krista: Holzfällen (Wien 1984). In: Thomas Bernhard – eine Begegnung. Gespräche mit Krista Fleischmann. Wien: Edition S 1991, S. 159–200.
- Bischof, Rita: „Waren – Körper – Sprache“. In: Die Schwarze Botin 2 (1977), S. 23–28.
- Braun, Karlheinz: Das Verschwinden der Welt in den Wörtern. In: Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem Begriff. Hg. v. Peter Laemmle. München: edition text + kritik 1976.
- Brecht, Bertolt: Praktisches zur Expressionismusdebatte. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a. Bd. 2: Schriften 2. Teil 1. Berlin/Weimar/Frankfurt a.M.: Aufbau und Suhrkamp 1993, S. 419–423.
- Brecht, Bertolt: Der Dreigroschenprozeß. Ein soziologisches Experiment. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a. Bd. 21: Schriften 1. Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 448–514
- Brecht, Bertolt: Dreigroschenroman. Berlin/Weimar: Aufbau u. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (= Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a., Bd. 16: Prosa 1)
- Brecht, Bertolt: Über Schillers Gedicht „Die Bürgschaft“. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht, Jan Knopf u.a., Bd. 11: Gedichte 1. Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988, S. 271f.
- Brecht, Bertolt: Volkstümlichkeit und Realismus [1]. In: B.B.: Werke. Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Werner Hecht u.a. Bd. 22.1: Schriften 2. Berlin/Weimar: Aufbau und Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1992, S. 405–413.

- Breicha, O[tto]: Lockvögel und sonstiges Getier. In: Kurier, 20.5.1970.
- Brinkmann, Rolf Dieter (Hg.): Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Angriff aufs Monopol. Ich hasse alte Dichter [1968]. In: Roman oder Leben. Postmoderne in der deutschen Literatur. Hg. v. Uwe Wittstock. Leipzig: Reclam 1994 S. 65–77.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. In: ACID. Neue amerikanische Szene. Hg. v. R.D.B. u. Ralf-Rainer Rygulla. Darmstadt: März 1969, S. 381–399.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Der Film in Worten. Prosa, Erzählungen, Essays, Hörspiele, Fotos, Collagen 1965–1974. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1982, S. 223–247.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Einübung einer neuen Sensibilität. Beitrag für den Hessischen Rundfunk innerhalb der Reihe Die Kunst ist tot – es lebe die Kunst, 22.6.1969 [Nachdruck in: Rolf Dieter Brinkmann. Hg. v. Maleen Brinkmann. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995 (= Literaturmagazin 36, Sonderheft), S. 147–155].
- Brinkmann, Rolf Dieter: Keiner weiß mehr. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt <sup>2</sup>2005.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Notizen 1969 zu amerikanischen Gedichten und zu dieser Anthologie. In: Silver Screen. Neue amerikanische Lyrik. Hg. v. R.D.B. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1969, S. 7–32.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Statement. In: Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre. Hg. u. mit einem Vorwort v. Renate Matthaehi. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 103–104.
- Brinkmann, Rolf Dieter: Vanille. In: März Text 1 (2004) [1969], S. 208–142.
- Brinkmann, Rolf Dieter/Rygulla, Ralf-Rainer (Hg.): ACID. Neue amerikanische Szene. Darmstadt: März 1969.
- C[lassen], B[rigitte]: editorische notiz. In: Die Schwarze Botin 32/33 (1986/87), S. 2.
- C[lassen], B[rigitte]: Vorteil. In: Die Schwarze Botin 18 (1983), S. 1.
- Capote, Truman: Kaltblütig. Wahrheitsgemäßer Bericht über einen mehrfachen Mord und seine Folgen. Übers. v. Kurt Heinrich Hansen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1969.
- Chorherr, Thomas: „Für seine Tat voll verantwortlich!“ In: Die Presse, 10.5.1966, S. 5.
- Chotjewitz, Peter O.: Zwei Sterne im Pulver. In: P.O.Ch.: Vom Leben und Lernen. Stereotexte. Darmstadt: März 1969, S. 1–29.
- Cixous, Hélène/Sell, Maren: Trennung. In: Die Schwarze Botin 2 (1977), S. 13–23.
- Classen, Brigitte/Goettle, Gabriele: *Häutungen*, eine Verwechslung von Anemone und Amazone. In: Courage 1 (1976), S. 46.
- Fiedler, Leslie A.: Das Zeitalter der neuen Literatur. In: Christ und Welt, 13.9.1968, S. 9–10 (= Teil 1) und 20.9.1968, S. 14–16 (= Teil 2).
- Fiedler, Leslie A.: Die neuen Mutanten. In: ACID. Neue amerikanische Szene. Hg. v. Rolf Dieter Brinkmann u. Ralf-Rainer Rygulla. Darmstadt: März 1969.
- Ginsberg, Allen: Planet News. Gedichte. München: Hanser 1969, S. 59–61.
- Ginsberg, Allen: Kral Majales. In: Akzente 3 (1968), S. 200–202.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Einfache Nachahmung der Natur, Manier, Stil. In: J.W.G.:

- Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 12: Schriften zur Kunst, Schriften zur Literatur, Maximen und Reflexionen. Hg. v. Herbert von Einem u. Erich Trunz. Hamburg: Wegener <sup>4</sup>1960, S. 30–34.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wanderers Nachtlied In: J.W.G.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 1.: Gedichte und Epen 1. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg: Wegener <sup>6</sup>1962, S. 142.
- Goethe, Johann Wolfgang von: Wilhelm Meisters Lehrjahre. Drittes Buch. In: J.W.G.: Goethes Werke. Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Bd. 7: Romane und Novellen II. Hg. v. Erich Trunz. Hamburg: Wegener <sup>4</sup>1959, S. 145–202.
- Goetz, Rainald: Abfall für alle. Roman eines Jahres. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= suhrkamp taschenbuch, Bd. 3542).
- Goetz, Rainald: Klage. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2008. (= und müsste ich gehen in dunkler Schlucht, Buch 6. Schlucht 1), S. 41 (24.2.2007).
- Handke, Peter: [Erwiderung]. In: manuskripte 26 (1969), S. 6.
- Handke, Peter: Ah, Gibraltar! Die 19. Internationalen Filmfestspiele Berlin 1969. In: ie Zeit Nr. 28 (11.7.1969), S. 13–14.
- Handke, Peter: Begrüßung des Aufsichtsrats. Prosatexte. Salzburg: Residenz 1967.
- Handke, Peter: Der Dramaturgie zweiter Teil. Die *experimenta* 3 der Deutschen Akademie der darstellenden Künste in Frankfurt. In: Die Zeit Nr. 24 (13.6.1969), S. 24.
- Handke, Peter: Der Rausch durch die Beatles. In: Ver Sacrum. Neue Hefte für Kunst und Literatur 5 (1974), S. 114–117.
- Handke, Peter: Deutsche Gedichte. Frankfurt a.M.: Euphorion 1969.
- Handke, Peter: Die Arbeit des Zuschauers. [1969]. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M.: Suhrkamp <sup>4</sup>1976, S. 88–125.
- Handke, Peter: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.
- Handke, Peter: Die japanische Hitparade vom 25. Mai 1968 [1968]. In: P.H.: Die Innenwelt der Außenwelt der Innenwelt. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969, S. 78–80.
- Handke, Peter: Die linkshändige Frau. In: P.H.: Peter Handke Bibliothek, Bd. 2: 1. Abteilung, Prosa 2. Berlin: Suhrkamp 2018, S. 325–402.
- Handke, Peter: Die Literatur ist romantisch [1966]. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. <sup>4</sup>1976, S. 35–50.
- Handke, Peter: Dummheit und Unendlichkeit [1969]. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M. <sup>4</sup>1976, S. 153–157.
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms [1967]. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M. <sup>4</sup>1976, S. 19–28.
- Handke, Peter: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. In: P.H.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969 (= Die Bücher der Neunzehn, Bd. 173), S. 263–272.
- Handke, Peter: Marcel Reich-Ranicki und die Natürlichkeit. [1968] In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M.: Suhrkamp. <sup>4</sup>1976, S. 203–207.

- Handke, Peter: Natur ist Dramaturgie. Beobachtungen bei den Aufführungen des Berliner Theatertreffens. In: *Die Zeit* 22 (30.5.1969), S. 16–18.
- Handke, Peter: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.
- Handke, Peter: Publikumsbeschimpfung. In: P.H.: Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke. Frankfurt a.M. 1996 (= edition Suhrkamp, Bd. 3312), S. 5–48.
- Handke, Peter: Statement. In: *Grenzverschiebung. Neue Tendenzen in der deutschen Literatur der 60er Jahre*. Hg. u. mit einem Vorwort v. Renate Matthaei. Köln: Kiepenheuer & Witsch 1970, S. 180–181.
- Handke, Peter: Zur Tagung der Gruppe 47 in USA [1966]. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M. <sup>4</sup>1976, S. 29–34.
- Handke: Straßentheater und Theatertheater. In: P.H.: Ich bin ein Bewohner des Elfenbeinturms. Frankfurt a.M.: Suhrkamp <sup>4</sup>1976, S. 51–55.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Dietrich E. Sattler, Suppl. 3.: Homburger Folioheft. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986.
- Hölderlin, Friedrich: Andenken: In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 188–189.
- Hölderlin, Friedrich: Blödigkeit. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 66.
- Hölderlin, Friedrich: Chiron. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 56–57.
- Hölderlin, Friedrich: Das Nächste Beste. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 234–236.
- Hölderlin, Friedrich: Der Einzige. Erste Fassung. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 153–156.
- Hölderlin, Friedrich: Die Titanen. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 217–219.
- Hölderlin, Friedrich: Friedensfeier. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 3: Hyperion. Stuttgart: Kohlhammer 1957, S. 531–538.
- Hölderlin, Friedrich: Hälfte des Lebens. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 117.
- Hölderlin, Friedrich: Hyperions Schicksaalslied. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 265.

- Hölderlin, Friedrich: Lebensalter. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 115.
- Hölderlin, Friedrich: Mnemosyne. Dritte Fassung. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 197–198.
- Hölderlin, Friedrich: Mnemosyne. Zweite Fassung. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 195–196.
- Hölderlin, Friedrich: Patmos. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 2: Gedichte nach 1800. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer <sup>2</sup>1987, S. 165.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Frankfurter Ausgabe. Hg. v. Dietrich E. Sattler, Suppl. 3.: Homburger Folioheft. Basel/Frankfurt a.M.: Stroemfeld/Roter Stern 1986.
- Hölderlin, Friedrich: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 6: Briefe. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer 1987.
- Hölderlin, Friedrich: Der Gesichtspunct aus dem wir das Altertum anzusehen haben. In: F.H.: Sämtliche Werke. Große Stuttgarter Ausgabe. Hg. v. Friedrich Beißner. Bd. 4: Der Tod des Empedokles, Aufsätze. Teil 1: Text. Stuttgart: Kohlhammer 1961, S. 221–222.
- Holzinger, Lutz: Autoren und Literaturproduzenten. In: Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1971 (= edition literaturproduzenten), S. 15–16.
- Jäger, Josef: Was er gestanden hat. In: Kurier, 21.12.1965, S. 3.
- Jäger, Josef: Dreifacher Mord: Täter blieb bei Lokalaugenschien eiskalt. In: Kurier, 23.12.1965, S. 3.
- Jünger, Ernst: Siebzig verweht I. Stuttgart: Klett Cotta <sup>3</sup>1995.
- K[olleritsch], A[lfred]: marginalie. In: manuskripte 25 (1969), unpaginiert.
- Kafka, Franz: „Hungerkünstlerheft“. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 371–459.
- Kafka, Franz: Aphorismen-Zettelkonvolut. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 113–140.
- Kafka, Franz: Brief an Oskar Pollak, 27. Januar 1904. In: Briefe 1902–1924. Hg. v. Max Brod. Frankfurt a.M.: Fischer 1966 (= F.K.: Gesammelte Werke. Hg. v. Max Brod), S. 27–28.
- Kafka, Franz: Der Proceß. Hg. v. Malcolm Pasley. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.).
- Kafka, Franz: Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 315–377.
- Kafka, Franz: Eine kleine Frau. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v.

- Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 321–333.
- Kafka, Franz: Erstes Leid. In: F.K.: Nachgelassene Schriften und Fragmente II. Hg. v. Jost Schillemeit. Frankfurt a.M.: Fischer 2002 (= F.K.: Schriften Tagebücher. Kritische Ausgabe. Hg. v. Jürgen Born u.a.), S. 317–321.
- Kerschbaumer, Marie-Thérèse: Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun. Gedanken zum Lesen und Schreiben von Literatur. Wien: Wiener Frauenverlag 1989 (= Reihe Frauenforschung, Bd. 12).
- Kraus, Karl: Notizen. In: K.K.: Die Fackel Nr. 151–153, S. 47–54.
- Laemmle, Peter: Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem Begriff. Hg. v. P. L. München: edition text + kritik 1976.
- Laemmle, Peter: Vorwort. In: Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem Begriff. Hg. v. P. L. München: edition text + kritik 1976, S. 7–10.
- Lichtblau, Heinz: Meidling: Sohn ermordete seine Eltern und den Bruder. In: Kurier, 20.12.1965, S. 3
- Lichtenstein, Roy/Warhol, Andy/Indiana, Robert: What is Pop Art? Interviews with Gene Swenson. I. 1963. In: Pop (Themes and Movements). Hg. v. Mark Francis. London: Phaidon 2005, S. 229–230; 232f.
- Linck, Dirck: „den Bereich des Mülls, des Abfalls, der Reste betreten.“ Gespräch mit Peter O. Chotjewitz. In: Abfälle. Stoff- und Materialpräsentationen in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Hg. v. Dirck Linck u. Gert Mattenklott. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 233–254.
- Lingens, Peter Michael: Schlüssel zur Kassette, Schlüssel zum Mord? In: Kurier, 20.12.1965, S. 3.
- Marcuse, Herbert: Versuch über die Befreiung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1969.
- Matejka, Peter/Trummer, Hans: Der kleine Mirko. Ein Mami-Roman. Wien/München: Jugend & Volk 1972 (= edition literaturproduzenten).
- Matussek, Matthias: Alle Macht den Wortequirlen! In: Der Spiegel, 11.10.2004, S. 178–182.
- Meinhof, Ulrike: Vom Protest zum Widerstand. In: konkret 5 (1968), S. 5.
- Meyer, Eva: Körpersprache oder „Körper“ der Sprache? In: Die Schwarze Botin 10 (1979), S. 33–35.
- Meyer, Eva: Theorie der Weiblichkeit. Heterogenität, Negativität, sujet zérologique. In: Die Schwarze Botin 6 (1978), S. 31–39.
- Minetti, Bernhard: Erinnerungen eines Schauspielers. Hg. v. Günther Rühle. Stuttgart: DVA 1985.
- Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften I. Erstes und zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1978.
- Musil, Robert: Ferdinand Raimund: Der Alpenkönig und der Menschenfeind. In: R.M.: Gesammelte Werke. Hg. v. Adolf Frisé. Bd. 9: Kritik. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1981, S. 1654–1655.
- N.N.: 17jähriger Schüler rottete seine Familie aus. In: Die Presse, 21.12.1965, S. 4.

- N.N.: „So im Gange“. In: Der Spiegel 25 (1968), S. 126.
- N.N.: „Unpolitischer Pazifismus ist nicht möglich ...“. In: Stimmen zur Zeit 107 (1986), S. 18–19.
- N.N.: Brief der Schwarzen Botin an die Teilnehmerinnen des Münchner Frauenkongresses (Frühjahr 1977). In: Die Schwarze Botin 3 (1977), S. 2–7.
- N.N.: Dreifacher Mord in Wien-Meidling. Sohn rottete die Familie aus. In: Kurier, 20.12.1965, S. 1.
- N.N.: Erste Erklärung des Arbeitskreises der österreichischen Literaturproduzenten. In: Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1971 (= edition literaturproduzenten), S. 5f.
- N.N.: Heute beginnt der Prozeß gegen Rainer Wachalovsky. In: Kurier, 9.5.1966, S. 5.
- N.N.: Kampf um Emma. In: Der Spiegel 49 (1967), S. 219 u. 221.
- N.N.: Kommt der dreifache Mörder vor Gericht? In: Die Presse, 22.12.1965, S. 4.
- N.N.: Schleim oder Nichtschleim, das ist hier die Frage. In: Die Schwarze Botin 1 (1976), S. 4f.
- N.N.: Die Republik fördert Obszönitäten: Skandal um Jugendkulturpreis. Salzburger Volksblatt vom 13.11.1969.
- Naumann, Bernd: Auschwitz: Bericht über die Strafsache gegen Mulka und andere vor dem Schwurgericht Frankfurt. Frankfurt a.M./Bonn: Athenäum 1965.
- Radisch, Iris: Die Heilige der Schlachthöfe. In: Die Zeit 43 (2004): [http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek\\_neu](http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek_neu) (15.3.2015)
- Rainald Hübl: Der Bursch, der seine Familie erschlug: Fünfzehn Jahre strengen Arrests. In: Kurier, 10.5.1966, S. 4.
- Reich, Wilhelm: Massenpsychologie des Faschismus. Zur Sexualökonomie der politischen Reaktion und zur proletarischen Sexualpolitik. Kopenhagen/Prag/Zürich: Verlag für Sexualpolitik 1933.
- Reich-Ranicki, Marcel: Die mißbrauchte Frau. In: Der Spiegel, 11.10.2004, S. 180.
- Rien, Mark W.: Nachbemerkung zur deutschen Ausgabe. In: Susan Sontag: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 296–297.
- Runte, Annette: Lippenblütlerinnen unter dem Gesetz. Über feministische Diskurse in Frankreich: Luce Irigaray, Helene Cixus [sic], Cathérine Clement, Julia Kristeva. In: Die Schwarze Botin 5 (1977), S. 35–42.
- Rygulla, Ralf-Rainer u. Rolf Dieter Brinkmann: Der joviale Russe (nach Apollinaire: La jolie rousse). In: März Texte 1 (2004), S. 70–73.
- Rygulla, Ralf-Rainer: Nachwort. In: Fuck you (!) Underground Gedichte. Hg. v. R.-R.R. Frankfurt a.M.: Fischer 1980 [1968], S. 115–120.
- Scharang, Michael: OFFENER BRIEF. In: manuskripte 25 (1969), S. 3–5.
- Scharang, Michael: Österreichische Literatur und österreichische Realität. In: Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem Begriff. Hg. v. Peter Laemmlle. München: text + kritik 1976, S. 109–111.



- Schiller, Friedrich: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd 1: Gedichte in der Reihenfolge ihres Erscheinens 1776–1799. Hg. v. Julius Petersen u. Friedrich Beißner. Weimar: Böhlau 1943, S. 421–425.
- Schiller, Friedrich: Maria Stuart (= Schillers Werke. Nationalausgabe. Neue Ausgabe, Bd. 9, Teil 1). Hg. v. Nikolaus Immer. Weimar/Stuttgart: Hermann Böhlau Nachfolger 2010.
- Schiller, Friedrich: Ueber naive und sentimentalische Dichtung. In: F. Sch.: Schillers Werke. Nationalausgabe. Bd. 20: Philosophische Schriften, Teil 1. Unter Mitwirkung v. Helmut Koopmann hg. v. Benno von Wiese. Weimar: Böhlau 1962, S. 413–503.
- Schmitt, Hans-Jürgen (Hg.): Die Expressionismusdebatte. Materialien zu einer marxistischen Realismuskonzeption. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1973 (= edition suhrkamp, Bd. 646).
- Schneider, Peter: Rede an die deutschen Leser und ihre Schriftsteller. In: Kursbogen zum Kursbuch 16 (1969) [Wiederabdruck in: P.Sch.: Ansprachen. Reden. Notizen. Gedichte. Berlin: Wagenbach 1970, S. 29–38].
- Schwarzer, Alice (Hg.): PorNO. Die Kampagne. Das Gesetz. Die Debatte. Emma, Sonderband 5 (1988).
- Sommer, Harald: Die Wirklichkeit und der Streit um den Realismus. In: Realismus – welcher? Sechzehn Autoren auf der Suche nach einem Begriff. Hg. v. Peter Laemmlé. München: text + kritik 1976, S. 89–91.
- Sontag, Susan: Against interpretation. In: S.S.: Against interpretation London: Vintage 2001, S. 3–15.
- Sontag, Susan: Anmerkungen zu ‚Camp‘. In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 269–284.
- Sontag, Susan: Die Einheit der Kultur und die neue Erlebnisweise (One Culture and the New Sensibility). In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1968, S. 285–295.
- Sontag, Susan: Die pornographische Phantasie. In: S.S.: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg 1968, S. 39–71.
- Sontag, Susan: Kunst und Antikunst. 24 literarische Analysen. Deutsch von Mark W. Rien. Reinbek bei Hamburg 1968.
- Stefan, Verena: Häutungen. München: Verlag Frauenoffensive <sup>20</sup>1984.
- VALIE EXPORT (Hg.): Magna: Feminismus: Kunst und Kreativität. Ein Überblick über die weibliche Sensibilität, Imagination, Projektion und Problematik, suggeriert durch ein Tableau von Bildern, Objekten, Fotos, Vorträgen, Diskussionen, Lesungen, Filmen, Videobändern und Aktionen. 7. März bis 5. April 1975. Wien: Galerie nächst St. Stephan 1975.
- VALIE EXPORT/Kaplan, Stefanie: Kunst als Überschreitung. In: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Hg. v. Stefanie Kaplan. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 9), S. 194–205
- Vormweg, Heinrich: Liebe inbegriffen. Elfriede Jelineks Roman „Liebhaberinnen“. In: Süddeutsche Zeitung, 26/27.5.1976, o.S.

- Warhol, Andy: A. A novel. New York: Grove Press 1968.
- Warhol, Andy: Die Philosophie des Andy Warhol von A bis B und zurück. Aus dem Amerikanischen v. Regine Reimers. Frankfurt a.M.: Fischer 2006.
- Warhol, Andy: Inside Andy Warhol. Sterling McIlhenny and Peter Ray, Cavalier, September, 1966. In: I'll be your mirror. The Selected Andy Warhol Interviews 1962–1987. Hg. v. Kenneth Goldsmith. New York: Carroll & Graf Publishers 2004
- Wehowski, Branka: Wem gehört Ingeborg Bachmann? In: Die Schwarze Botin 27 (1985), S. 35–36.
- Weibel, Peter: Von den Möglichkeiten einer nicht-affirmativen Kunst. In: P.W.: Kritik der Kunst. Kunst der Kritik. Es says & I say. Wien/München: Jugend & Volk 1973 (= edition literaturproduzenten), S. 35–50.
- Weiss, Peter: Notizen zum dokumentarischen Theater. In: P.W.: Rapporte 2. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1971 (= edition suhrkamp, Bd. 444), S. 91–104 [Erstdruck unter dem Titel: Das Material und die Modelle. Notizen zum dokumentarischen Theater. In: Theater Heute 3 (1968), S. 32–34].
- Wendt, Gunna: „Es geht immer alles prekär aus – wie in der Wirklichkeit“. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek über die Unmündigkeit der Gesellschaft und den Autismus des Schreibens. In: Frankfurter Rundschau (14. März 1992), Beilage Zeit und Bild, S. 3.
- Zimmer, Dieter E.: Gruppe 47 in Princeton. In: Die Zeit 19 (6.5.1966). <https://www.zeit.de/1966/19/gruppe-47-in-princeton/komplettansicht> (12.2.2019)

## Nachschlagewerke

<https://www.geschichtewiki.wien.gv.at> (15.1.2018)

- Bekes, Peter: Chotjewitz, Peter O. In: Munzinger Online / KLG – Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. <http://www.munzinger.de/dokument/16000000089> (13.1.2015).
- Brummack, Jürgen: Satire. In: Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte. Berlin/New York: De Gruyter 1975, Bd. 3, S. 601–614.
- Hughes, Peter u. R. W.: Bathos. In: Historisches Wörterbuch der Rhetorik. Hg. v. Gert Ueding. Bd. 1: A–Bib. Red. Gregor Kalivoda, Franz-Hubert Robling. Tübingen: Niemeyer 1992, S. 1366–1372.
- Scheichl, Sigurd Paul: Polemik. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd. 3: P–Z. Hg. v. Jan-Dirk Müller. Berlin/New York: De Gruyter 2003, S. 117–120.

## Allgemeine Forschungsliteratur

- Adorno, Theodor W.: Parataxis. In: T.W.A.: Gesammelte Schriften. Hg. v. Rolf Tiedemann. Bd. 11: Noten zur Literatur. Frankfurt a.M.: Suhrkamp <sup>7</sup>1998, S. 447–491.
- Antonic, Thomas: Artmann oder Brinkmann? Auf der Suche nach der prototypischen Pop-Literatur. In: Acht-Punkte-Proklamation des poetischen Actes. Weiteres zu H.C. Artmann. Hg. v. Alexandra Millner u. Marc-Oliver Schuster. Würzburg: Königshausen & Neumann 2018, S. 141–152.
- Anz, Thomas: Literatur und Lust. Glück und Unglück beim Lesen. München: dtv 2002.
- Arntzen, Helmut: Satirischer Stil. Zur Satire Robert Musils im *Mann ohne Eigenschaften*. Bonn: Bouvier <sup>2</sup>1970 (= Abhandlungen zur Kunst-, Musik- und Literaturwissenschaft, Bd. 9).
- Atzler, Elke: Beharren, Adaptieren, Neuorientieren – Aspekte zur literarischen Entwicklung der 70er Jahre in Österreich. In: Illusionen – Desillusionen? Zur neueren realistischen Prosa und Dramatik in Österreich. Hg. v. der Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln 1989 (= Walter-Buchebner-Literaturprojekt, Bd. 3), S. 56–65.
- Auerbach, Erich: Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur. Tübingen/Basel: Francke <sup>9</sup>1994.
- Auerochs, Bernd: Ein Hungerkünstler. Vier Geschichten. In: Kafka-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Manfred Engel u. Bernd Auerochs. Stuttgart: Metzler 2010, S. 318–329.
- Barthes, Roland: Der Wirklichkeitseffekt. In: R.B.: Das Rauschen der Sprache. Kritische Essays IV. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2006 (= edition suhrkamp, Bd. 1695), S. 164–172.
- Barthofer, Alfred: King Lear in Dinkelsbühl. Historisch-Biographisches zu Thomas Bernhards Theaterstück Minetti. In: Maske und Kothurn 23 (1977), H. 2, 159–172.
- Barton, Brian: Das Dokumentartheater. Stuttgart: Metzler 1987.
- Beilein, Matthias: 86 und die Folgen: Robert Schindel, Robert Menasse und Doron Rabinovici im literarischen Feld Österreichs. Berlin: Schmidt 2008 (= Philologische Studien und Quellen, Bd. 213).
- Benjamin, Walter: Der Autor als Produzent. Ansprache im Institut zum Studium des Faschismus in Paris am 27. April 1934. In: W.B.: Gesammelte Schriften. Zweiter Band, zweiter Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Suhrkamp: Frankfurt a.M. 1982, 1989, S. 683–701.
- Benjamin, Walter: Über den Begriff der Geschichte. In: W.B.: Gesammelte Schriften. Erster Band, zweiter Teil. Hg. v. Rolf Tiedemann u. Hermann Schweppenhäuser. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974, S. 691–704.
- Benveniste, Émile: Probleme der allgemeinen Sprachwissenschaft. Aus dem Französischen v. Wilhelm Bolle. München: List 1974 (= List-Taschenbücher der Wissenschaft, Bd. 1428: Linguistik).
- Betz, Uwe/Mittermayer, Manfred: Wirkung auf andere Autoren und Autorinnen. In: Bernhard-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Martin Huber u. M.M. Unter Mitarbeit v. Bernhard Judex. Stuttgart: Metzler 2018, S. 512–519.

- Bidwell-Steiner, Marlen: Trauma und Tabu im Wien der Nachkriegszeit. In: Lust und Laster. Was uns Filme über das sexuelle Begehren sagen. Hg. v. Parfen Laszig u. Lily Gramatikov. Berlin/Heidelberg: Springer 2017, S. 17–27.
- Böckmann, Paul: Gedanke, Wort und Tat in Schillers Dramen (1960). In: Schiller. Zur Theorie und Praxis der Dramen. Hg. v. Klaus L. Berghahn u. Reinhold Grimm. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1972 (= Wege der Forschung, Bd. 323), S. 274–324.
- Böschstein, Bernhard: Hölderlins späteste Gedichte. In: Hölderlin-Jahrbuch 14 (1965/66), S. 35f.
- Böttiger, Helmut: Die Gruppe 47. Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb. München: DVA, S. 378–395.
- Bourdieu, Pierre: Die männliche Herrschaft. Übers. v. Jürgen Bolder. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2013.
- Bourdieu, Pierre: Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes. Übers. v. Bernd Schwibs u. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Bourdieu, Pierre: Elemente einer soziologischen Theorie der Kunstwahrnehmung. In: P.B.: Zur Soziologie der symbolischen Formen. Übers. v. Wolfgang Fietkau. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1974 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 107), S. 159–201.
- Bourdieu, Pierre: Haute Couture und Haute Culture. In: P.B.: Soziologische Fragen. Frankfurt a.M. 1993, S. 187–196.
- Bourdieu, Pierre: Homo academicus. Übers. v. Bernd Schwibs. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1988.
- Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Aus dem Französischen von Hella Beister. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998 (= edition suhrkamp, Bd. 1985).
- Bourdieu, Pierre: Sozialer Sinn. Kritik der theoretischen Vernunft. Übers. v. Günter Seib. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1987 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1066).
- Bourdieu, Pierre: Über das Fernsehen. Aus dem Französischen v. Achim Russer. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1998.
- Brummack, Jürgen: Zur Begriff und Theorie der Satire. In: Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte 45 (1971), Sonderheft Forschungsreferate, S. 275–377.
- Buchheim, Iris: Heidegger. In: Hölderlin-Handbuch. Leben – Werk – Wirkung. Hg. v. Johann Kreuzer. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, S. 432–438.
- Bunia, Remigius: Überlegungen zum Begriff des Realismus. Am Beispiel von Uwe Johnsons *Jahrestage* und Rainald Goetz' *Abfall für alle*. In: Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik 35 (2005), H. 3, S. 134–152.
- Claßen, Ludger: Satirisches Erzählen im 20. Jahrhundert. Heinrich Mann. Bertolt Brecht. Martin Walser. F.C. Delius. München: Fink 1985 (= Literatur in der Gesellschaft. N.F., Bd. 10).
- Cotkin, George: Feast of excess. A cultural history of the New Sensibility. New York: Oxford University Press 2016.
- Degner, Uta: Heteronomie als *posture*. Brechts provokative Autorschaft. In: Poetologien des

- Posturalen. Autorschaftsinszenierungen in der Literatur der Zwischenkriegszeit. Hg. v. Clemens Peck u. Norbert Christian Wolf. Paderborn: Fink 2017, S. 69–87.
- Degner, Uta: Welcher Erfolg? Zur Differenz von ökonomischem und symbolischem Erfolg im 20. Jahrhundert. In: Erfolg – Entgrenzung – Erfahrung. Soziologische Perspektiven auf die Künste der Gegenwart. Hg. v. Michael Custodis. Berlin 2010. <http://www.sfb626.de/veroeffentlichungen/online/erfolg/aufsaeetze/deegner.pdf> (5.8.2021).
- Dieckmann, Walther: Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft, Bd. 65).
- Eco, Umberto: Das offene Kunstwerk. Übers. v. Günter Memmert. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990.
- Ehrlicher, Hanno: Ästhetik der Entblößung. Rolf Dieter Brinkmanns literarische Nacktheitsinszenierungen zwischen Sinnkrise und Sinnlichkeitsutopie. In: Nacktheit. Ästhetische Inszenierungen im Kulturvergleich. Hg. v. Kerstin Gernig. Köln/Weimar u.a.: Böhlau 2002 (= Literatur, Kultur, Geschlecht. Kleine Reihe, Bd. 17), S. 273–299.
- Endres, Ria: Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerporträts des Thomas Bernhard. Frankfurt a.M.: Fischer 1980.
- Estermann, Anna: Panther – Bild – Kraft. Zur Inszenierung (medien-)ästhetischer Konkurrenz in Kafkas *Ein Hungerkünstler*. In: Musil-Forum 32 (2011/12), S. 180–206.
- Estermann, Anna: Vom „bloß sprachlichen“ zu einem „allumfassenden Realismus“. Handkes ‚realistic turn‘ um 1970. In: Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handke-Forschung. Hg. v. A.E. u. Hans Höller. Wien: Passagen 2014, S. 97–134.
- Estermann, Anna/Höller, Hans (Hg.): Schreiben als Weltentdeckung. Neue Perspektiven der Handkeforschung. Wien: Passagen 2014.
- Fialik, Maria: Der konservative Anarchist. Thomas Bernhard und das Staats-Theater. Wien: Löcker 1991.
- Fuchs, Gerhard: Peter Handke: Sacramento. <http://www.literaturhaus-graz.at/peter-handke-sacramento/> (12.2.2019).
- Gamper, Herbert: Die Künstlerfiguren bei Grillparzer und Thomas Bernhard. In: „Stichwort Grillparzer“. Hg. v. Hilde Haider-Pregler u. Evelyn Deutsch-Schreiner. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 1994 (= Grillparzer-Forum, Bd. 1), S. 107–112.
- Gemünden, Gerd: The Depth of the Surface, or, What Rolf Dieter Brinkmann learned from Andy Warhol. In: The German Quarterly 68 (1995), H. 3, S. 235–250.
- Genette, Gerard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Mit einem Vorwort v. Harald Weinrich. Aus dem Französischen v. Dieter Hornig. Frankfurt a.M./New York: Campus 1992.
- Gilcher-Holtey, Ingrid/Kraus, Dorothea/Schößler, Franziska (Hg.): Politisches Theater nach 1968. Regie, Dramatik und Organisation. Frankfurt a.M.: Campus 2006 (= Historische Politikforschung, Bd. 8).
- Giles, Steve: Realism after Modernism: Representation and Modernity in Brecht, Lukács

- and Adorno. In: *Aesthetics and Modernity from Schiller to the Frankfurt School*. Hg. v. Jerome Carroll, S.G. u. Maïke Oergel. Oxford/Bern u.a.: Lang 2008, S. 275–296.
- Groddek, Wolfram: *Hölderlins Elegie *Brod und Wein* oder *Die Nacht**. Frankfurt a.M./Basel: Stroemfeld 2012 (= EditionTEXT, Bd. 8).
- Gschwandtner, Harald: Von Kollegen und Diktatoren. Bernhard, Jelinek und die literarische ‚Konkurrenz‘. In: Elfriede Jelinek und Thomas Bernhard. *Intertextualität – Korrelationen – Korrespondenzen*. Hg. v. Bastian Reinert u. Clemens Götze. Berlin/Boston: De Gruyter 2019 (= *Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte*, Bd. 154), S. 56–67.
- Gürtler, Christa: *Schreiben Frauen anders? Untersuchungen zu Ingeborg Bachmann und Barbara Frischmuth*. Stuttgart: Heinz 1985 (= *Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik*, Bd. 134/Salzburger Beiträge, Bd. 8).
- Heidegger, Martin: *Erläuterungen zu Hölderlins Dichtung*. Frankfurt a.M.: Klostermann 1971.
- Hellingrath, Norbert: *Pindarübertragungen von Hölderlin. Prolegomena zu einer Erstausgabe*. Jena: Diederichs 1911.
- Henke, Silvia: *Pornographie als Gefängnis*. In: *Eros & Literatur/Éros & littérature*. Hg. v. Roger Müller Farguella. Freiburg i.d. Schweiz: Universitätsverlag (= *Colloquium Helveticum*, Bd. 31, 2000), S. 239–264.
- Hermand, Jost: *Pop International. Eine kritische Analyse*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1971.
- Hermand, Jost: *Pop oder die These vom Ende der Kunst*. In: *Basis. Jahrbuch für deutsche Gegenwartsliteratur I (1970)*, S. 94–115.
- Hermand, Jost: *Wirklichkeit als Kunst. Pop, Dokumentation und Reportage*. In: *Basis. Jahrbuch für Gegenwartsliteratur 2 (1971)*, S. 33–52.
- Holler, Verena: *Autonomie und Heteronomie – das Profane und das Kulturelle. Überlegungen zum österreichischen Literaturbetrieb der letzten Jahre*. In: *LiTheS 1 (2008)*, H. 1, S. 52–71.
- Holler, Verena: *Felder der Literatur. Eine literatursoziologische Studie am Beispiel von Robert Menasse*. Frankfurt a.M.: Lang 2003.
- Höllner, Hans: *Ingeborg Bachmann. Das Werk. Von den frühesten Gedichten bis zum „Todesarten“-Zyklus*. Frankfurt a.M.: Athenäum 1987.
- Holzinger, Lutz: *Der Arbeitskreis der österreichischen Literaturproduzenten. In: die 68er. Eine Generation und ihr Erbe*. Hg. v. Bärbel Danneberg, Fritz Keller u. Aly Machalicky. Wien: Döcker Verlag 1998, S. 127–136.
- Holzinger, Lutz: *Warum und wozu „neue Autoren“? In: Neue Autoren I. Chobot. Kerschbaumer. Losch*. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1972.
- Holzinger, Lutz: *Zur Ökonomie von Matejka/Trummers MAMI-Roman*. In: Peter Matejka, Hans Trummer: *Der kleine Mirko. Ein Mami-Roman*. Wien/München: Jugend & Volk 1972 (= *edition literaturproduzenten*), S. 57–60.
- Honegger, Gitta: *The Stranger Inside the Word: From Thomas Bernhard's Plays to the Ana-*

- tomical Theater of Elfriede Jelinek. In: *A Companion to the Works of Thomas Bernhard*. Hg. v. Matthias Konzett. Rochester: Camden House 2002 (= *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*), S. 137–148.
- Howald, Stefan: *Ästhetizismus und ästhetische Ideologiekritik. Untersuchungen zum Romanwerk Robert Musils*. München: Wilhelm Fink 1984 (= *Musil Studien* 9).
- Huber, Martin: Was war der „Skandal“ an Heldenplatz? Zur Rekonstruktion einer österreichischen Erregung. In: *Thomas Bernhard. Gesellschaftliche und politische Bedeutung der Literatur*. Hg. v. Johann Georg Lughofer. Wien/Köln u.a.: Böhlau 2012 (= *Literatur und Leben*. N.F., Bd. 81).
- Innerhofer, Roland: Experiment Aufklärung. Arbeiter, Angestellte und Bauern in der österreichischen Literatur seit 1945. In: *Arbeit und Protest in der Literatur vom Vormärz bis zur Gegenwart*. Hg. v. Iudita Balint u. Hans-Joachim Schott. Würzburg: Königshausen & Neumann (= *Konnex. Studien im Schnittbereich von Literatur, Kultur und Natur*, Bd. 16), S. 183–204.
- Internationales Archiv für Sozialgeschichte der Deutschen Literatur [IASL] 29 (1997), H. 2: Schwerpunkt: Die Literatur- und Kultursoziologie Pierre Bourdieus, S. 109–180.
- Iser, Wolfgang: *Die Appellstruktur der Texte. Unbestimmtheit als Wirkungsbedingung literarischer Prosa*. Konstanz: UVK 1970 (= *Konstanzer Universitätsreden*, Bd. 28).
- Jakobson, Roman/Lübbe-Grothues Grete: Ein Blick auf *Die Aussicht* von Hölderlin. In: *Roman Jakobson: Poesie der Grammatik und Grammatik der Poesie. Sämtliche Gedichtanalysen*. Hg. v. Hendrik Birus u. Sebastian Donat. Bd. 2: *Analysen zur Lyrik von der Romantik bis zur Modern*. Berlin/New York: De Gruyter 2007, S. 139–248.
- Jameson, Fredric: *Postmodernism, or The Cultural Logic of Late Capitalism*. Durham, NC: Duke Univ. Press 1991.
- Jurt, Joseph: *Das literarische Feld. Das Konzept Pierre Bourdieus in Theorie und Praxis*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1995.
- Kaprow, Allan: *Die Zukunft der Pop Art [1963]*. In: *Happenings. Fluxus, Pop Art, Nouveau Réalisme. Eine Dokumentation*. Hg. v. Jürgen Becker u. Wolf Vostell. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1965.
- Klein, Christian/Martínez, Matías: Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens. In: *Wirklichkeitserzählungen. Felder, Formen und Funktionen nicht-literarischen Erzählens*. Hg. v. C.K. u. M.M.: Stuttgart: Metzler 2009, S. 1–13.
- Klessinger, Hanna: *Postdramatik. Transformationen des epischen Theaters bei Peter Handke, Heiner Müller, Elfriede Jelinek und Rainald Goetz*. Berlin/Boston: De Gruyter 2015 (= *Studien zur deutschen Literatur*, Bd. 209).
- Koberg, Roland: *Claus Peymann. Aller Tage Abenteuer. Biographie*. Berlin: Henschel 1999.
- Kolkenbrock-Netz, Jutta/Schuller, Marianne: *Frau im Spiegel. Zum Verhältnis von autobiographischer Schreibweise und feministischer Praxis*. In: *Entwürfe von Frauen in der Literatur des 20. Jahrhunderts*. Hg. v. Irmela von der Lühe. Berlin: Argument Verlag 1982 (= *Literatur im historischen Prozess*. N.F., Bd. 5).
- Kosta, Barbara: *Muttertrauma. Anerzogener Masochismus*. In: *Mütter – Töchter – Frauen*.

- Weiblichkeitsbilder in der Literatur. H. v. Helga Kraft u. Elke Liebs. Stuttgart/Weimar: Metzler 1993, S. 243–265.
- Kreklin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst. Berlin/Boston: De Gruyter 2014 (= Studien zur deutschen Literatur, Bd. 206).
- Kresimon, Andrea: Ingeborg Bachmann und der Film. Intermedialität und intermediale Prozesse in Werk und Rezeption. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2004 (= Bochumer Schriften zur deutschen Literatur, Bd. 63), S. 75–85.
- Kreuzer, Helmut: Neue Subjektivität. Zur Literatur der siebziger Jahre in der Bundesrepublik Deutschland. In: Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen. Hg. v. Manfred Durzak. Stuttgart: Reclam 1981, S. 77–106.
- Kristeva, Julia: Die Revolution der poetischen Sprache. Übers. u. mit einer Einleitung versehen v. Reinold Werner. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1978 (= edition suhrkamp, Bd. 949).
- Krolop, Kurt: Sprachsatire als Zeitsatire bei Karl Kraus. Neun Studien. Berlin: Akademie Verlag 1987.
- Künzel, Christine: „Satiren [...] galten wie Bordellbesuche ausschließlich als Männersache.“ Zur prekären Stellung der Satirikerin (am Beispiel Gisela Elsners). In: Komik, Satire, Grotteske. Hg. v. Günter Häntzschel, Sven Hanuschek u. Ulrike Leuschner. München: edition text + kritik 2012 (= treibhaus, Bd. 8), S. 99–114.
- Lämmert, Eberhard: Der freie Schriftsteller als Phänotyp einer Epoche. Einführung. In: „Für Viele stehen, indem man für sich steht“. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Hg. v. Eckart Goebel u. E.L. Berlin: Akademie Verlag 2004 (= Literaturforschung), S. 1–8.
- Lange-Kirchheim, Astrid: Kein Fortkommen. Zu Franz Kafkas Erzählung *Eine kleine Frau*. In: Phantasie und Deutung. Hg. v. Wolfram Mauser, Ursula Renner u. Walter Schönau. Würzburg: Königshausen & Neumann 1986.
- Leitner, Leo: Von der Schule zum Nobelpreis. Bildungswege österreichischer NobelpreisträgerInnen. Von Robert Bárány über Erwin Schrödinger bis Elfriede Jelinek. Graz: Leykam 2009.
- Leppert-Fögen, Annette: Die deklassierte Klasse. Studien zur Geschichte und Ideologie des Kleinbürgertums. Frankfurt a.M.: Fischer 1974 (= Texte zur politischen Theorie und Praxis, Bd. 6523).
- Lettau, Reinhard (Hg.): Die Gruppe 47. Ein Handbuch. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1967.
- Ley, Catherine/Locker, Katrin/Rehmer, Gregor J.: „Courage“, „Emma“ und „Die schwarze Botin“: Einigkeit in der Differenz? In: Die Philosophin 16 (2005), H. 32, S. 43–58.
- Linck, Dirck: „Liking things“. Über ein Motiv des Pop. In: Abfälle. Stoff- und Materialpräsentationen in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Hg. v. Dirck Linck u. Gert Mattenklott. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 125–160.
- Linck, Dirck: Batman & Robin. Das „dynamic duo“ und sein Weg in die deutschsprachige Popliteratur der 60er Jahre. In: Forum Homosexualität und Literatur 45 (2004), S. 5–72.



- Lorscheid, Elena: Kunst als Krankheit und Tod. Künstlerfiguren bei Thomas Bernhard. In: Zeitgedanken. Beiträge zur Literatur(theorie) der Moderne und Postmoderne. Hg. v. Marion Preuss. Berlin: Bachmann 2015, S. 117–133.
- Luckscheiter, Roman: Der postmoderne Impuls. Die Krise der Literatur um 1968 und ihre Überwindung. Berlin: Duncker & Humblot 2001 (= Schriften zur Literaturwissenschaft, Bd. 16).
- Ludwig, Katja: Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*: Eine philosophische Interpretation in weltanschauungsanalytischer Hinsicht. Magisterarbeit zur Erlangung des Grades Magistra Artium der Philosophischen Fakultät der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf 2006. [http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/kl\\_musil.pdf](http://www.mythos-magazin.de/ideologieforschung/kl_musil.pdf) (31.7.2018).
- Lukács, Georg: Zur Frage der Satire. In: G.L.: Werke. Bd. 4: Probleme des Realismus 1: Essays über Realismus. Neuwied/Berlin: Luchterhand 1971, S. 83–107.
- Marschall, Brigitte: Politisches Theater nach 1950. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2010.
- Martens, Gunther: Beobachtungen der Moderne in Hermann Brochs *Die Schlafwandler* und Robert Musils *Der Mann ohne Eigenschaften*. Rhetorische und narratologische Aspekte von Interdiskursivität. München: Fink 2006 (= Musil-Studien 35).
- Martínez, Matías/Scheffel, Michael: Einführung in die Erzähltheorie. München: Beck 2012.
- Masanek, Nicole: Männliches und weibliches Schreiben? Zur Konstruktion und Subversion in der Literatur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005 (= Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft, Bd. 251).
- Matt, Peter von: Die Intrige. Theorie und Praxis der Hinterlist. München/Wien: Hanser 2006.
- Matt, Peter von: Verkommene Söhne, mißratene Töchter. Familiendesaster in der Literatur. München/Wien: Hanser 1995.
- Matzl, Siegfried: Ästhetik als Opposition. Elfriede Jelinek im Kontext der österreichischen Zeitgeschichte. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Hg. v. Sabine Müller u. Catherine Theodorsen. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 2), S. 37–50.
- Meizoz, Jérôme: Die ‚posture‘ und das literarische Feld. Rousseau, Céline, Ajar, Houellebecq. In: Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Hg. v. Norbert Christian Wolf u. Markus Joch. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 108), S. 177–188.
- Menninghaus, Winfried: Ekel. Theorie und Geschichte einer starken Empfindung. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999.
- Menninghaus, Winfried: Hälfte des Lebens. Versuch über Hölderlins Poetik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2005.
- Metzger, Stefan: „Auflösung“. In: Hölderlin-Jahrbuch 33 (2002/03), S. 79–119.
- Modern Language Quarterly 58 (1997), H. 4: Special Issue: Pierre Bourdieu and Literary History, S. 367–508.

- Möhring, Philipp: Verfassungsgerichtliche Wertentscheidungen. In: Dimensionen des Rechts: Gedächtnisschrift für René Marcic. Hg. v. Michael Fischer. Bd. 1. Berlin: Duncker & Humblot 1974, S. 575–590.
- Mozetič, Gerald/Kuzmics, Helmut: Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit. Konstanz: UVK 2003.
- Müller-Kampel, Beatrix: Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert. Paderborn/München u.a.: Schöningh 2003.
- N.N.: Weiss „Die Ermittlung“. In: Theater heute 12 (1966), S. 114.
- Neckel, Sighard: Achtungsverlust und Scham. Die soziale Gestalt eines existentiellen Gefühls. In: Zur Philosophie der Gefühle. Hg. v. Hinrich Fink-Eitel u. Georg Lohmann. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1993 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1074), S. 244–265.
- Neckel, Sighard: Status und Scham. Zur symbolischen Reproduktion sozialer Ungleichheit. Frankfurt a.M.: Campus 1991 (= Theorie und Gesellschaft, Bd. 21).
- Norbert Christian Wolf: Anklänge und Ansichten, ‚high‘ gegen ‚low‘. Intertextuelle und intermediale Bezüge in Kafkas Kurzprosastück *Auf der Galerie*. In: Jahrbuch der Deutschen Schillergesellschaft 58 (2014), S. 246–280.
- Pany, Doris: Doris Pany: Visualität und Wirklichkeit. Vom Realismus des 19. Jahrhunderts zum Realismus der Avantgarde. In: Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Hg. v. Susanne Knaller. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2008, S. 77–94.
- Patti, Lisa: Fascinating fashion. Visual pleasure in *Il Portiere Di Notte*. In: Forum Italicum 40 (2006), H. 1, S. 118–132.
- Paul, Markus: Sprachartisten – Weltverbesserer. Bruchlinien in der österreichischen Literatur nach 1960. Innsbruck: Inst. für Germanistik 1991 (= Innsbrucker Beiträge zur Kulturwissenschaft. Germanistische Reihe, Bd. 44).
- Perloff, Marjorie: Unoriginal Genius. Poetry by Other Means in the New Century. Chicago/London: University of Chicago Press 2010.
- Pinto, Louis/Schultheis, Franz (Hg.): Streifzüge durch das literarische Feld. Texte von Pierre Bourdieu, Christophe Charle, Mouloud Mammeri, Jean-Michel Péru, Michael Pollak, Anna-Marie Thiesse. Konstanz: UVK 1997 (= Édition discours, Bd. 4).
- Pompe, Anja: Peter Handke. Pop als poetisches Prinzip. Köln/Weimar/Wien: Böhlau 2009 (= Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 15).
- Pontzen, Alexandra/Preußner, Heinz-Peter (Hg.): Alternde Avantgarden. Heidelberg: Winter 2011 (= Jahrbuch Literatur und Politik, Bd. 6).
- Poschmann, Gerda: Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramaturgische Analyse. Tübingen: Niemeyer 1997 (= Theatron, Bd. 22).
- Pottbeckers, Jörg: Der Autor als Held. Autofiktionale Inszenierungsstrategien in der deutschsprachigen Gegenwartsliteratur. Würzburg: Königshausen & Neumann 2017.
- Preisendanz, Wolfgang: Negativität und Positivität im Satirischen. In: Das Komische. Hg. v. Wolfgang Preisendanz u. Rainer Warning. München: Fink 1976 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 413–416.

- Rakow, Christian: Fragmente des Realen. Zur Transformation des Dokuments in Peter Weiss „Die Ermittlung“. In: Weimarer Beiträge 50 (2004), H. 2, S. 266–279.
- Rebentisch, Juliane: Realismus heute. Kunst, Politik und die Kritik der Repräsentation. In: Blindheit und Hellsichtigkeit. Künstlerkritik an Politik und Gesellschaft der Gegenwart. Hg. v. Cornelia Klinger. Berlin: Akademie-Verlag 2013 (= Wiener Reihe, Bd. 16), S. 245–262.
- Riccabona, Christine/Wimmer, Erika/Meller, Milena: Ton Zeichen: Zeilen Sprünge. Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950–1969 in Innsbruck. Innsbruck/Wien/Bozen: StudienVerlag 2006.
- Rodenberg, Hans-Peter: Subversive Phantasie. Untersuchungen zur Lyrik der amerikanischen Gegenkultur 1960–1975. Giessen: Focus 1983.
- Röhnert, Jan Volker: Springende Gedanken und flackernde Bilder. Lyrik im Zeitalter der Kinematographie. Blaise Cendrars, John Ashbery, Rolf Dieter Brinkmann. Göttingen: Wallstein 2007.
- Röhnert, Jan: Einleitung zum Abschnitt „Die Pop-Periode (1967–1969)“. In: Rolf Dieter Brinkmann. Seine Gedichte in Einzelinterpretationen. Hg. v. Gunter Geduldig u. J.R. Berlin: De Gruyter 2012, S. 95–100.
- Sapiro, Gisèle: Le champ est-il national? La théorie de la différenciation sociale au prisme de l'histoire globale. In: Actes de la recherche en sciences sociales 200 (2013), S. 70–85.
- Schäfer, Jörgen: Neue Mitteilungen aus der Wirklichkeit. Zum Verhältnis von Pop und Literatur in Deutschland seit 1968. In: Pop-Literatur. Hg. v. Heinz Ludwig Arnold u. Jörgen Schäfer. München: edition text + kritik 2003 (= text + kritik Sonderband X/03), S. 7–25.
- Schäfer, Jörgen: Pop-Literatur. Rolf Dieter Brinkmann und das Verhältnis zur Populärkultur in der Literatur der sechziger Jahre. Stuttgart: M&P 1998.
- Scheichl, Sigurd Paul: Der Stilbruch als Stilmittel bei Karl Kraus. In: Karl Kraus in neuer Sicht. Londoner Kraus-Symposium. Hg. v. S.P.Sch. u. Edward Timms. München: edition text + kritik 1986 (= Kraus-Hefte, Sonderband), S. 128–141.
- Scheuer, Jürgen: Verlagerung des Mythos in die Struktur. Hölderlins Bearbeitung des Orpheus-Todes in der Odenfolge *Muth des Dichters – Dichtermuth – Blödigkeit*. In: Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft 45 (2001), S. 250–277.
- Schlaffer, Heinz: Poesie und Wissen. Die Entstehung des ästhetischen Bewußtseins und der philologischen Erkenntnis. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1990 (= suhrkamp taschenbuch wissenschaft, Bd. 1779).
- Schmidt-Dengler, Wendelin: Bruchlinien. Bd. 1: Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 bis 1990. Salzburg/Wien: Residenz 1995.
- Schmidt, Jochen: Hölderlins geschichtsphilosophische Hymnen *Friedensfeier, Der Einzige, Patmos*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft 1990.
- Schor, Gabriele: Feministische Avantgarde. Kunst der 1970er-Jahre aus der Sammlung Verbund. Übers. Sabine Eckert u.a. Wien/München u.a.: Prestel 2016.
- Schößler, Franziska: Die Sehnsucht nach „Wirklichkeit“ und ihre ästhetische Form. (Dokumentar-)Dramen und Anlassstücke nach 1989. In: Deutschsprachige Literatur(en) seit

1989. Norbert Otto Eke u. Stefan Elit. Berlin: Schmidt 2012 (= Zeitschrift für deutsche Philologie. Sonderheft 131), S. 79–94.
- Schreiber, Daniel: Susan Sontag. Geist und Glamour. Berlin: Aufbau 2007.
- Schumacher, Eckhard: Gerade Eben Jetzt. Schreibweisen der Gegenwart. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 2003 (= edition suhrkamp, Bd. 2282).
- Seiler, Sascha: „Das einfache wahre Abschreiben der Welt“. Pop-Diskurse in der deutschen Literatur nach 1960. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2006 (= Palaestra. Untersuchungen zur europäischen Literatur, Bd. 324).
- Siebert, Ralf: Heinrich Mann: Im Schlaraffenland, Professor Unrat, Der Untertan. Studien zur Theorie des Satirischen und zur satirischen Kommunikation im 20. Jahrhundert. Siegen: Börschen, 1999 (= Kasseler Studien. Literatur, Kultur, Medien, Bd. 3).
- Sonnleitner, Johann: Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl. In: Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie. Anton Joseph Stranitzky, Joseph Felix Kurz, Philipp Hafner, Joachim Perinet, Adolf Bäuerle. Hg. u. mit einem Nachwort v. Johann Sonnleitner. Salzburg/Wien: Residenz 1996, S. 331–389.
- Springer, Michael: Urheber oder Produzenten? In: Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1971 (= edition literaturproduzenten), S. 17–21.
- Stieg, Gerald: Die totale Satire. Von Johann Nestroy über K. Kraus zu Th. Bernhard. In: Österreich (1945–2000). Hg. v. Jeanne Benay u. Gerald Stieg. Bern/Wien u.a.: Lang 2002, S. 3–10.
- Stierle, Karlheinz: Glanz und Elend der Kunstsoziologie. In: Die Zeit 34, 19.8.1999. [http://www.zeit.de/1999/34/Glanz\\_und\\_Elend\\_der\\_Kunstsoziologie](http://www.zeit.de/1999/34/Glanz_und_Elend_der_Kunstsoziologie) (10.2.2018).
- Stoessel, Marleen: Ein Zeichen sind wir, deutungslos. Wunderwerk der Reproduktionstechnik: Friedrich Hölderlins *Homburger Folioheft* in einer eindrucksvollen Faksimile-Edition. In: Die Zeit 46 (6.11.1986).
- Streitler, Nicole: Musil als Kritiker. Bern u.a.: Lang 2006 (= Musiliana, Bd. 12).
- Thies-Lehmann, Hans: Postdramatisches Theater. Frankfurt a.M.: Verlag der Autoren 2001.
- Thies-Lehmann, Hans: Tragödie und dramatisches Theater. Berlin: Alexander 2013.
- Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. u. kommentiert v. Fotis Jannidis u.a. Stuttgart: Reclam 2000, S. 49–64.
- Tommek, Heribert: Der lange Weg in die Gegenwartsliteratur. Studien zur Geschichte des literarischen Feldes in Deutschland von 1960 bis 2000. Berlin/München/Boston: De Gruyter 2015.
- Tommek, Heribert/Bogdal, Klaus-Michael (Hg.): Transformationen des literarischen Feldes. Sozialstruktur – Medien-Ökonomien – Autorpositionen. Heidelberg: Synchron 2012 (= Diskursivitäten. Literatur. Kultur. Medien, Bd. 16).
- Topitsch, Ernst: Erkenntnis und Illusion. Grundstrukturen unserer Weltauffassung. Tübingen: Mohr 1988 [1979].
- Vogel, Juliane: Cutting. Schnittmuster weiblicher Avantgarde. In: Schluss mit dem Abend-

- land. Der lange Atem der österreichischen Avantgarde. Hg. v. Thomas Eder u. Klaus Kastberger Wien: Zsolnay 2000 (= Profile, Bd. 5), S. 110–132.
- Vogel, Juliane: Die Furie und das Gesetz. Zur Dramaturgie der „großen Szene“ in der Tragödie des 19. Jahrhunderts. Freiburg im Breisgau: Rombach 2002 (= Litterae, Bd. 94).
- Vyner, Harriet: Groovy Bob. The Life and Times of Robert Fraser. London: Faber & Faber 1999.
- Vukadinović, Vojin Saša (Hg.): Die Schwarze Botin: Ästhetik, Kritik, Polemik, Satire 1976–1980. Göttingen: Wallstein 2020.
- Wagenknecht, Christian J.: Das Wortspiel bei Karl Kraus. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 1965 (= Palaestra, Bd. 242).
- Wagner, Johannes Volker: Vorbemerkung [Verleihung des Peter-Weiss-Preises der Stadt Bochum 1994 an die Schriftstellerin Elfriede Jelinek]. In: Peter Weiss Jahrbuch 4 (1995), S. 31f.
- Wagner, Karl: Musil und Handke: kein Vergleich. In: Peter Handke. Freiheit des Schreibens – Ordnung der Schrift. Hg. v. Klaus Kastberger. Wien: Zsolnay 2009 (= Profile, Bd. 16), S. 294–305.
- Weder, Christine: Intime Beziehungen. Ästhetik und Theorien der Sexualität um 1968. Göttingen: Wallstein 2016.
- Wegmann, Thomas: 1968 und der Konflikt um Engagement, Literatur und Interesselosigkeit. In: Engagement. Konzepte von Gegenwart und Gegenwartsliteratur. Hg. v. Jürgen Brockhoff, Ursula Greitner u. Kerstin Stüssel. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht 2016 (= Literatur- und Mediengeschichte der Moderne, Bd. 1), S. 213–225.
- Wegmann, Thomas/Wolf, Norbert Christian (Hg.): „High“ und „low“. Zur Interferenz von Hoch- und Populärkultur in der Gegenwartsliteratur. Berlin/Boston: De Gruyter 2012 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 130).
- Weigel, Sigrid: Die Stimme der Medusa. Schreibweisen in der Gegenwartsliteratur von Frauen. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1989 (= rowohlt's enzyklopädie, Bd. 490), S. 170–195.
- Weingart, Brigitte: „Once you ‚got‘ Pop you could never see a sign the same way again“. Dinge und Zeichen in Pop-Texten (Warhol, Handke). In: Abfälle. Stoff- und Materialpräsentationen in der deutschen Pop-Literatur der 60er Jahre. Hg. v. Dirck Linck u. Gert Mattenklott. Hannover-Laatzten: Wehrhahn 2006, S. 191–214.
- Weiß, Christoph: Auschwitz in der geteilten Welt. Peter Weiss und die *Ermittlung* im Kalten Krieg. 2 Bände. Sankt Ingbert: Röhrig 2000.
- Weiss, Walter: Peter Handke „Wunschloses Unglück“ oder Formalismus und Realismus in der Literatur der Gegenwart. In: *Austriaca*. Beiträge zur österreichischen Literatur. Festschrift für Heinz Politzer zum 65. Geburtstag. In Zusammenarbeit mit Richard Brinkmann. Hg. v. Winfried Kudszus u. Heinrich C. Seeba. Tübingen: Niemeyer 1975, S. 442–459.
- Weissner, Carl (Hg.): Cut Up. Der seziierte Bildschirm der Worte. Darmstadt: Melzer 1969.
- Wellershoff, Dieter: Beipflichtendes und befreiendes Lachen. In: Das Komische. Hg. v. Wolf-

- gang Preisendanz u. Rainer Warning. München: Fink 1976 (= Poetik und Hermeneutik, Bd. 7), S. 425–426.
- Wendt, Erich: Was wird ermittelt? Peter Weiss' „Ermittlung“: Bogers Auschwitz oder unser Auschwitz? – gefragt am Beispiel von zwei Aufführungen. In: Theater heute 12 (1965), S. 14–18.
- Wolf, Norbert Christian: Der Mann ohne Eigenschaften (1930/1932/postum). In: Robert-Musil-Handbuch. Hg. v. Birgit Nübel u. N.C.W. Berlin/Boston: De Gruyter 2016, S. 224–319.
- Wolf, Norbert Christian: Goethe als Gesetzgeber. Die struktur- und modellbildende Funktion einer literarischen Selbstbehauptung um 1800. In: „Für viele stehen, indem man für sich steht“. Formen literarischer Selbstbehauptung in der Moderne. Hg. v. Eckart Goebel u. Eberhard Lämmert. Berlin: Akademieverlag 2004, S. 23–49.
- Wolf, Norbert Christian: High and Low: Mediale Dominanzbildungen bei Peter Handke. In: Der neue Wettstreit der Künste. Legitimation und Dominanz im Zeichen der Intermedialität. Hg. v. Uta Degner u. N.C.W. Bielefeld: transkript 2010, S. 77–97.
- Wolf, Norbert Christian: Kakanien als Gesellschaftskonstruktion. Robert Musils Sozioanalyse des 20. Jahrhunderts. Wien/Köln u.a.: Böhlau 2011 (=Literaturgeschichte in Studien und Quellen, Bd. 20).
- Wolf, Norbert Christian/Joch, Markus (Hg.): Text und Feld. Bourdieu in der literaturwissenschaftlichen Praxis. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 108).
- Wolf, Werner: Intermedialität. In: Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie. Ansätze – Personen – Grundbegriffe. Hg. v. Ansgar Nünning. Stuttgart/Weimar: Metzler 1998, S. 238f.
- Wölfel, Ute (Hg.): Literarisches Feld DDR. Bedingungen und Formen literarischer Produktion in der DDR. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005.
- Zanetti, Silvio: Avantgardismus der Greise? Spätwerke und ihre Poetik. Paderborn: Fink 2012
- Zangl, Veronika: Austria's Post-89: Staging Suppressed Memory in Elfriede Jelinek's and Thomas Bernhard's plays *Burghtheater* and *Heldenplatz*. In: European Studies 30 (2013), S. 271–299.
- Zell, Andrea: Valie Export. Inszenierung von Schmerz: Selbstverletzung in den frühen Aktionen. Berlin: Reimer 2000.
- Zeller, Jörg: Nicht Anpassung, sondern Emanzipation. In: Null-Nummer. Hg. v. Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten. Wien/München: Jugend & Volk 1971 (= edition literaturproduzenten), S. 12–14.
- Zeller, Rosmarie: Rosmarie Zeller: Sprachspielerei, Kalauer, Klischees, Intertextualität als Mittel der Satire. In: Österreich (1945–2000). Das Land der Satire. Hg. v. Jeanne Benay u. Gerald Stieg. Bern u.a.: Lang 2002, S. 183–206.
- Zymner, Rüdiger: Emphatische Sprachkunst. Zum Verhältnis von Rhetorik und Literatur bei Karl Kraus. In: Griffel 2 (1995), S. 32–41.

## Sekundärliteratur zu Jelinek

- Annuß, Evelyn: Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens. München: Fink <sup>2</sup>2007.
- Arteel, Inge u. Heidy Margrit Müller (Hg.): Elfriede Jelinek – Stücke für oder gegen das Theater? 9.–10. November 2006. Brüssel: Koninklijke Vlaamse Academie van België voor Wetenschappen en Kunsten 2008.
- Arteel, Inge: Der Tod und das Mädchen I–V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Euridike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 174–185.
- Arteel, Inge: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. Gent: Seminarie voor Duitse Taalkunde 1991 (= Studia Germanica Gadensia, Bd. 27).
- Babka, Anna: Frauen.Schreiben – Jelinek.Lesen. Aspekte einer allo-écriture (feminine) in Texten Elfriede Jelineks (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva). In: Frauen.Schreiben. Hg. v. Liu Wieu, Julian Müller. Wien: Praesens 2014 (= Österreichische Literatur in China, Bd. 2), S. 15–50.
- Bormann, Alexander von: Dialektik ohne Trost. Zur Stilform im Roman *Die Liebhaberinnen*. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik <sup>2</sup>2005, S. 56–74.
- Burdorf, Dieter: „Wohl gehn wir täglich, doch wir bleiben hier.“ Zur Funktion von Hölderlin-Zitaten in Texten Elfriede Jelineks. In: Sprache und Literatur in Wissenschaft und Unterricht 21 (1990), H. 66, S. 29–36.
- Burger, Rudolf: Dein Böser Blick, Elfriede. In: Forum Wien, 20.5.1983, S. 48–51.
- Caduff, Corinna: Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte. Bern/Berlin u.a.: Lang 1991 (= Zürcher Germanistische Studien, Bd. 25).
- Clar, Peter: „Ich bleibe, aber weg.“ Dekonstruktionen der AutorInnenfigur(en) bei Elfriede Jelinek\*. Bielefeld: Aisthesis 2017.
- Cornejo, Renata: „Das Kind ist der Abgott seiner Mutter, welche dem Kind dafür nur geringe Gebühr abverlangt: sein Leben“. Zum feministischen Postulat einer Ich-In-Beziehung in Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: Zagreber germanistische Beiträge 15 (2006), S. 157–179.
- Cornejo, Renata: Die Liebhaberinnen. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 85–89.
- Cornejo, Renata: Durch den Körper „sprechen“. Der anerzogene Masochismus in *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek. In: Unter Kanonverdacht. Beispielhaftes zur österreichischen Literatur im 20. Jahrhundert. Beiträge zur Jahrestagung der ehemaligen Welfel-StipendiatInnen unter dem Titel „Hauptwerke der österreichischen Literatur aus der Sicht der internationalen Literaturwissenschaft“ am 28./29.3.2008 in Wien. Hg. v. Arnulf Knafl u. Wendelin Schmidt-Dengler. Wien: Praesens 2009, S. 121–131.
- Critchfield, Anne L.: Dominant Dyads: Father-Son and Mother-Daughter. A Comparison

- of Franz Kafka and Elfriede Jelinek. In: *The Legacy of Kafka in Contemporary Literature*. Hg. v. Frank Pilipp. Riverside, California: Ariadne Press 1997.
- Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 2–8.
- Degner, Uta: Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbstmedialisierung bei Elfriede Jelinek. In: *Mediale Erregungen? Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*. Hg. v. Markus Joch, York-Gothart Mix u. Norbert Christian Wolf gemeinsam m. Nina Birkner. Tübingen: Niemeyer 2009 (= Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur, Bd. 118), S. 153–168.
- Degner, Uta /Gürtler, Christa (Hg.): *Elfriede Jelinek: Provokationen der Kunst*. Berlin: De Gruyter 2021
- Degner, Uta/Gürtler, Christa: Mode als ästhetische Praxis. Zur poetologischen Relevanz von Kleiderfragen bei Elfriede Gerstl und Elfriede Jelinek. In: *Kleiderfragen. Mode und Kulturwissenschaft*. Hg. v. C.G. u. Eva Hausbacher. Bielefeld: transcript 2015 (= Fashion Studies, Bd. 4), S. 97–116.
- Degner, Uta: Mythendekonstruktion. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 41–46.
- Degner, Uta: „Mit einem kleinen Daunenkissen auf den Marmor einschlagen“. Klassik und Avantgarde in Elfriede Jelineks *Ulrike Maria Stuart*. In: *Der Streit um Klassizität. Polemische Konstellationen vom 18. zum 21. Jahrhundert*. Hg. v. Daniel Ehrmann u. Norbert Christian Wolf. Brill Fink: Paderborn 2021, S. 249–263.
- Deutsch-Schreiner, Evelyn: „ein Matsch, der nach dem Krieg nie richtig trockengelegt worden ist“. Jelineks *Burgtheater* – Politik und Ästhetik. In: *Elfriede Jelineks Burgtheater – Eine Herausforderung*. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Präsens (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 18), S. 74–86.
- Drews, Jörg: Staunenswerter Haßgesang – aber auf wen? Elfriede Jelinek und die Gewalt der Lust. In: *Süddeutsche Zeitung*, 15./16.4.1989.
- Dröscher-Teille, Mandy: Autorinnen der Negativität. Essayistische Poetik der Schmerzen bei Ingeborg Bachmann – Marlene Streeruwitz – Elfriede Jelinek. Paderborn: Fink 2018
- Federmair, Leopold: Sprachgewalt als Gewalt gegen die Sprache. Zu Jelineks *Lust*. In: *Weimarer Beiträge* 52 (2006), H. 1, S. 50–62.
- Fiddler, Allyson: *Die Ausgesperrten*. Intermediale Blickpunkte und Hörweisen. In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke u. Peter Clar. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 3), S. 307–317.
- Fiddler, Allyson: Problems with Porn. Situating Elfriede Jelinek's *Lust*. In: *German Life and Letters* 44 (1991), H. 5, S. 404–415.
- Fiddler, Allyson: *Rewriting reality. An introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford/Providence: Berg 1994.
- Fiddler, Allyson: *There Goes That Word Again, or: Elfriede Jelinek and Postmodernism*.



- In: Elfriede Jelinek. *Framed by language*. Hg. v. Jorun B. Johns u. Katherine Arens. Riverside, CA: Ariadne Press 1994, S. 129–149.
- Fleig, Anne: Königinnendrama und Postdramatisches Theater: Zur Eskalation der Rede in Friedrich Schillers *Maria Stuart* und Elfriede Jelineks/Nicolas Stemanns *Ulrike Maria Stuart*. In: *Spielräume des Anderen und Alterität im postdramatischen Theater*. Hg. v. Nina Birkner, Andrea Geier u. Urte Helduser. Bielefeld: transcript 2014 (= Theater, Bd. 38), S. 143–163.
- Fleischanderl: Der Tod bin ich. Zur Literatur Elfriede Jelineks. In: *Kolik* 18 (2002), S. 45–58.
- Liedl, Konstanze: „Echt sind nur wir!“. Realismus und Satire bei Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler. Graz: Droschl (= Dossier, Bd. 2), S. 57–77.
- Liedl, Konstanze: Bühnendinge: Elfriede Jelineks Requisiten. In: *Ökonomie im Theater der Gegenwart. Ästhetik, Produktion, Institution*. Hg. v. Franziska Schößler u. Christine Bähr. Bielefeld: transcript 2009 (= Theater, Bd. 8), S. 313–330.
- Liedl, Konstanze: Natur und Kunst. Zu neueren Texten Elfriede Jelineks. In: *Das Schreiben der Frauen in Österreich seit 1950*. Hg. v. d. Walter-Buchebner-Gesellschaft. Wien/Köln: Böhlau 1991 (= Walter-Buchebner-Literaturprojekt. Bd. 5), S. 95–104.
- Franzen, Günther: Böse Menschen lesen Jelinek. *Taz*, 13.4.1991, S. 16. <http://www.taz.de/!1723960/> (5.3.2019).
- Gürtler, Christa: Der Böse Blick der Elfriede Jelinek. Dürfen Frauen so schreiben? In: *Frauenbilder – Frauenrollen – Frauenforschung*. Hg. v. Christa Gürtler, Brigitte Mazohl-Wallnig u.a. Wien/Salzburg: Geyer-Edition 1987 (= Veröffentlichungen des historischen Instituts der Universität Salzburg, Bd. 17), S. 50–62.
- Gürtler, Christa: Die Entschleierung der Mythen von Natur und Sexualität. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 120–134.
- Gürtler, Christa: Forschung. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 356–366.
- Haines, Brigid: Beyond Patriarchy: Marxism, Feminism, and Elfriede Jelinek's *Die Liebhaberinnen*. In: *The Modern Language Review* 92 (1997), H. 3, S. 643–655.
- Hanssen, Beatrice: Jelinek's Language of Violence. In: *New German Critique* 68, Special Issue on Literature (1996), S. 79–112.
- Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a.M.: Fischer 1998, S. 228–276.
- Hiebel, Hans S.: Elfriede Jelineks satirisches Prosagedicht *Lust*. In: *Sprachkunst* 23 (1992), S. 291–308.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: „A Hetz muaß sein!“ Elfriede Jelineks Demontage und Funktionalisierung österreichischer Theater- und Dramentraditionen. In: *Elfriede Jelineks Burgtheater – Eine Herausforderung*. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Praesens 2018 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 18), S. 123–135.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Mich hat Film immer mehr interessiert“. Zur „Malina“-Ver-

- filmung nach dem Drehbuch von Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke u. Peter Clar. Wien: Praesens 2007 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 3), S. 343–364.
- Hochholdinger-Reiterer, Beate: „Zeit 1941. Alles äußerst heiter!“ Zur Komik in Elfriede Jelineks „Burgtheater. Posse mit Gesang“. In: Komik. Ästhetik, Theorien, Strategien. Hg. v. Hilde Haider-Pregler. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2006 (= Maske und Kothurn, Bd. 51, H. 4), S. 447–456.
- Hochreiter, Susanne: „Die ‚Lust‘ in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane *Die Klavierspielerin* und *Lust*“. In: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Hg. v. Stefanie Kaplan. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 9), S. 136–151.
- Hoffmann, Yasmin: Elfriede Jelinek. Sprach- und Kulturkritik im Erzählwerk. Opladen/Wiesbaden: Westdeutscher Verlag 1990 (= Kulturwissenschaftliche Studien zur deutschen Literatur).
- Ienschmid, Andreas: „Trivialroman in experimenteller Tarnung“. In: Neue Zürcher Zeitung, 4./5.6.1989. [auch in: Elfriede Jelinek. Hg. v. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler. Graz: Droschl (= Dossier, Bd. 2), S. 239–243.
- Jäger, Christian: Marxismus, der zur Sprache kommt. Zur impliziten politischen Theorie bei Elfriede Jelinek. In: Weiblichkeit als politisches Programm? Sexualität, Macht und Mythos. Hg. v. Bettina Gruber u. Heinz-Peter Preußner. Würzburg: Königshausen & Neumann 2005, S. 97–106.
- Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2002.
- Janke, Pia: Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption. 2 Bd.. Wien: Praesens 2014 (= Diskurse. Kontexte.Impulse, Bd. 10).
- Janke, Pia/Kaplan, Stefanie: Politisches und feministisches Engagement. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 9–20.
- Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermayr, Christian (Hg.): Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Wien: Praesens 2018 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 18).
- Janke, Pia/Kovacs, Teresa/Schenkermeier, Christian (Hg.): „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Wien: Praesens 2015 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 11).
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. In: Romane des 20. Jahrhunderts. Interpretationen. Bd. 3. Stuttgart: Reclam 2003, S. 108–135.
- Janz, Marlies: Elfriede Jelinek. Stuttgart: Metzler 1995.
- Janz, Marlies: Falsche Spiegel. Über die Umkehrung als Verfahren bei Elfriede Jelinek. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 81–97.
- Janz, Marlies: Mythendestruktion und ‚Wissen‘. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*. In: Elfriede Jelinek. text + kritik 117 (1993), S. 38–50.

- Jirku, Brigitte E.: Weibliche Herrschaft im ‚Königinnendrama‘ *Ulrike Maria Stuart*. In: „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Hg. v. Stefanie Kaplan. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse. Kontexte. Impulse, Bd. 9), S. 46–62.
- Kaplan, Stefanie (Hg.): „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Unter Mitarbeit v. Anna Götsch u. Susanne Teutsch. Wien: Praesens 2012 (= Diskurse. Kontexte. Impulse, Bd. 9).
- Kargl, Elisabeth/Lacheny, Marc: „Wahrheitssucher in sprachlichen Angelegenheiten“. Elfriede Jelinek et Karl Kraus. In: *Germanica* 46 (2010): Des femmes en dialogue avec le siècle, S. 125–146. <https://journals.openedition.org/germanica/1055#abstract> (15.7.2018).
- Klein, Delphine: Elfriede Jelinek als Selbstverlegerin. Eine parasitäre Positionsbestimmung im literarischen Feld. In: „Machen Sie was Sie wollen!“ Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks. Hg. v. D.K. u. Aline Vennemann. Wien: Praesens 2017 (= Diskurse. Kontexte. Impulse, Bd. 13), S. 186–199.
- Klier, Walter: „In der Liebe ist die Frau schon nicht voll auf ihre Kosten gekommen, jetzt will sie nicht auch noch ermordet werden“. Über die Schriftstellerin Elfriede Jelinek. In: *Merkur* 41 (1987), H. 459, S. 423–427.
- Kocher, Ursula: Ein Bild ohne Worte. Bildersprache in der Prosa Elfriede Jelineks. In: Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005. Hg. v. Claus Zittel u. Marian Holona. Bern/Berlin u.a.: Lang 2008 (= Jahrbuch für Germanistik: Reihe A, Kongressberichte, Bd. 74), S. 123–140.
- Kovacs, Teresa: Drama als Störung. Elfriede Jelineks Konzept des Sekundärdrasmas. Bielefeld: transcript 2016.
- Krammer, Stefan: „Ich will ein anderes Theater“. Jelineks Theatertexte zwischen Tradition und Innovation. In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Hg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse. Kontexte. Impulse, Bd. 2), S. 109–121.
- Kremer, Detlef: Grotteske Inversionen. Elfriede Jelineks und Elfriede Czurdas Vernichtung des phallischen Diskurses. In: Im Bann der Zeichen. Die Angst vor Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft. Hg. v. Markus Heilmann u. Thomas Wägenbaur. Würzburg: Königshausen & Neumann 1998, S. 75–88.
- Lamb-Faffelberger, Margarethe: Austria's Feminist Avant-Garde: Valie Export's and Elfriede Jelinek's Aesthetic Innovations. In: Out from the shadows. Essays on contemporary Austrian women writers and filmmakers. Hg. v. M.L.-F. Riverside, California: Ariadne Press 1997, S. 229–241.
- Lamb-Faffelberger, Margarethe: Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption der feministischen Avantgarde Österreichs. New York/Berlin u.a.: Lang 1992 (= *Austrian Culture*, Bd. 7).
- Langhammer, Katharina: Fernsehen als Motiv und Medium des Erzählens. Elfriede Jelinek.

- In: Verkehrsformen und Schreibverhältnisse: Medialer Wandel als Gegenstand und Bedingung von Literatur im 20. Jahrhundert. Hg. v. Jörg Döring, Christian Jäger u. Thomas Wegmann. Opladen: Westdeutscher Verlag 1996, S. 187–203.
- Larsson, Kristian: Eine revolutionäre Solitärin? Frühe Grenzüberschreitungen Elfriede Jelineks im österreichischen Feld der Literatur 1966–1969. In: *Arcadia* 52 (2017), H. 1, S. 141–160.
- Liebrand, Claudia: Traditionsbezüge: Canetti, Kafka und Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin*. In: *Gegenwartsliteratur* 5 (2006), S. 25–49.
- Löffler, Sigrid: Die Unlust an der Männerlust. In: *profil* 13 (1989), 28.3.1989, S. 80–82.
- Löffler, Sigrid: Ohnmacht – ein Aphrodisiakum? In: *profil*, 28.2.1983, S. 72–73.
- Löffler, Sigrid: Spezialistin für den Haß. In: *Die Zeit* 45 (4.11.1983), S. 83.
- Lorenz, Dagmar C. G.: Die Ausgesperrten. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler, S. 89–94.
- Lorenz, Dagmar C. G.: Elfriede Jelinek's Political Feminism: *Die Ausgesperrten*. In: *Modern Austrian Literature* 23 (1990), H. 3/4: The Current Literary Scene in Austria, S. 111–119.
- Lücke, Bärbel: [www.todsuede.com](http://www.todsuede.com). Lesarten zu Elfriede Jelineks *Neid*. Wien: Praesens 2009 (= *Diskurse.Kontexte.Impulse*, Bd. 5).
- Mahler-Bungers, Annegret: Der Trauer auf der Spur. Zu Elfriede Jelineks *Die Klavierspielerin*. In: *Freiburger Literaturpsychologische Gespräche* 7 (1988), S. 80–95.
- Mayer, Verena/Koberg, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2007.
- Morgan, Ben: Elfriede Jelinek. In: *Landmarks in German Women's Writing*. Hg. v. Hilary Brown. Oxford u.a.: Lang 2007 (= *Britische und irische Studien zur deutschen Sprache und Literatur*, Bd. 39), S. 193–210.
- Müller-Dannhausen, Lea: Für und wider die Tradition. Intertextualität und Intermedialität in der frühen Prosa Elfriede Jelineks. In: *Elfriede Jelinek – Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung, 1.–3. Juni 2006 in Tromsø*. Hg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens 2008 (= *Diskurse.Kontexte.Impulse*, Bd. 2), S. 187–201.
- Müller-Dannhausen, Lea: Zwischen Pop und Politik. Elfriede Jelinek: Intertextuelle Poetik in „wir sind lockvögel baby!“ Berlin: Frank & Timme 2011 (= *Literaturwissenschaft*, Bd. 24).
- Nagel, Ivan: Vorwort. In: *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. Hg. v. Elfriede Jelinek u. Birgit Landes. München: Goldmann 1998, S. 9f.
- Neelsen, Sarah: Genealogie der Autorschaft. Elfriede Jelinek, die 1968er-Generation und das literarische Feld Österreichs. In: „Machen Sie was Sie wollen!“ Autorität durchsetzen, absetzen und umsetzen. *Deutsch- und französischsprachige Studien zum Werk Elfriede Jelineks*. Hg. v. Delphine Klein u. Aline Vennemann. Wien: Praesens 2017 (= *Diskurse.Kontexte.Impulse*, Bd. 13), S. 32–44.
- Neumann, Christian: Wer erzählt den modernen Roman? Eine Betrachtung zu den Ver-

- wandlungen der Erzählerfigur in Alfred Döblins *Berlin Alexanderplatz* und Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten*. In: *Literatur für Leser* 23 (2000), S. 141–158.
- Nüchtern, Klaus: Kinder, die Frau mit der Axt ist da! In: *Falter* 41, 11.10.2016.
- Osinski, Jutta: Satire auf einen Porno. *Lust* von Elfriede Jelinek. In: *Lustfallen. Erotisches Schreiben von Frauen*. Hg. v. Christina Kalkuhl u. Wilhelm Solms. Bielefeld: Aisthesis 2003, S. 41–44.
- Paulschin-Hovdar, Sylvia: Der Opfermythos bei Elfriede Jelinek. Eine historiografische Untersuchung. Wien/Köln/Weimar: Böhlau 2016 (= *Literatur und Leben*. N.F., Bd. 88).
- Pelka, Artur: „Roma zurück nach Indien“ oder wie man eine Autorin vertreibt. *Zu Stecken, Stab und Stangl; eine Handarbeit* von Elfriede Jelinek. In: *Flucht und Vertreibung in der deutschen Literatur*. Hg. v. Sascha Feuchert. Frankfurt a.M. u.a.: Lang 2001 (= *Gießener Arbeiten zur neueren deutschen Literatur und Literaturwissenschaft*, Bd. 21), S. 249–264.
- Pewny, Katharina: IMPORT EXPORT JELINEK. Einleitende Bemerkungen zu VALIE EXPORTS *Elfriede Jelinek. News from Home*. 18. 8. 88. In: *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Hg. v. Pia Janke u. Peter Clar. Wien: Praesens 2007 (= *Diskurse.Kontexte.Impulse*, Bd. 3), S. 365–373.
- Philippi, Klaus-Peter: Sprach-Lust, Körper-Ekel. In: *Rheinischer Merkur*, 12.5.1989. [Wiederabdruck in: *Elfriede Jelinek*. Kurt Bartsch u. Günther A. Höfler. Graz: Droschl (= *Dossier*, Bd. 2), S. 234–239.]
- Pizer, John: Modern vs. Postmodern Satire: Karl Kraus and Elfriede Jelinek. In: *Monatshefte* 86 (1994), H. 4, S. 500–513.
- Pommé, Michèle: Ingeborg Bachmann – Elfriede Jelinek. Intertextuelle Schreibstrategien in *Malina*, *Das Buch Franza*, *Die Klavierspielerin* und *Die Wand*. St. Ingbert: Röhrig 2009 (= *Kunst und Gesellschaft*, Bd. 6).
- Reichert, Ramón: Elfriede Jelinek. *News from Home* 18.8.88. Zum intermedialen Dialog zwischen VALIE EXPORT und Elfriede Jelinek. In: *Jelinek(Jahr)Buch* (2013), S. 244–257.
- Roloff, Hans-Gert: „Vorwürfe mache ich ja immer, das ist mein Markenzeichen“. Die Jelinek und ihr Theater. In: *Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz*, Olsztyn 2005. Hg. v. Claus Zittel u. Marian Holona. Bern/Berlin u.a.: Lang 2008 (= *Jahrbuch für Internationale Germanistik: Reihe A, Kongreßberichte*, Bd. 74), S. 141–164.
- Sapala, Barbara: „Paula“ von Elfriede Jelinek. Ein Interpretationsversuch. In: *Positionen der Jelinek-Forschung. Beiträge zur Polnisch-Deutschen Elfriede Jelinek-Konferenz Olsztyn 2005*. Hg. v. Claus Zittel u. Marian Holona. Bern u.a.: Lang 2008 (= *Jahrbuch für Germanistik: Reihe A, Kongressberichte*, Bd. 74), S. 39–51.
- Schestag, Uda: Sprachspiel als Lebensform. Strukturuntersuchungen zur erzählenden Prosa Elfriede Jelineks. Bielefeld: Aisthesis 1997.
- Schirmacher, Frank: Musik gehört einfach dazu. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 22.4.1989.

- Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989). Tübingen: Niemeyer 1994 (= Untersuchungen zur deutschen Literaturgeschichte, Bd. 71).
- Schmid-Bortenschlager, Sigrid: Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur ... „wir sind lockvögel baby“ und andere frühe Prosa. In: Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 30–43.
- Schößler, Franziska: Dramatik/Postdramatik, Theatralität und Installation: Elfriede Jelineks begehbbare Landschaften. In: „Postdramatik“. Reflexion und Revision. Hg. v. Pia Janke u. Teresa Kovacs (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 11), S. 297–307.
- Sonnleitner, Johann: „Raimund schau oba“. Zu Elfriede Jelineks *Burgtheater*. In: Elfriede Jelineks *Burgtheater* – Eine Herausforderung. Hg. v. Pia Janke, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Praesens 2018 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 18), S. 146–156 [zuerst in: „besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch“. Ferdinand Raimund in neuer Sicht. Beiträge zum Raimund-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen, 4.–5. Oktober 2004. Hg. v. Hubert Christian Ehalt u. Jürgen Hein. Wien: Lehner 2006 (= Wiener Vorlesungen. Konversatorien und Studien, Bd. 1), S. 95–108].
- Sonnleitner, Johann: Existentialismus im Nachkriegsösterreich. Zu Jelineks Roman *Die Ausgesperrten*. In: Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Hg. v. Françoise Rétif u. J.S. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008 (= Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft, Bd. 35), S. 79–88.
- Spanlang, Elisabeth: Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Wien: VWGÖ Wien 1992 (= Dissertationen der Universität Wien, Bd. 233).
- Stangel, Johann: Das annullierte Individuum. Sozialisationskritik als Gesellschaftsanalyse in der aktuellen Frauenliteratur. Zu Texten von Frischmuth, Jelinek, Mitgutsch, Schutting, Schwaiger und anderen. Frankfurt a.M./Bern u.a.: Lang 1988. (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1091).
- Stauf, Barbara: Schauriges Lachen. Komische Schreibweisen bei Christa Reinig, Irmtraud Morgner und Elfriede Jelinek. Sulzbach/Taunus: Helmer 2009.
- Strigl, Daniela: Neid. In: Jelinek-Handbuch. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 119–124.
- Strobel, Heidi: Gewalt von Jugendlichen als Symptom gesellschaftlicher Krisen. Literarische Gewaltdarstellung in Elfriede Jelineks *Die Ausgesperrten* und in ausgewählten Jugendromanen der neunziger Jahre. Frankfurt a.M. u.a. 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1655).
- Struve, Ulrich: „Denouncing the Pornographic Subject“. The American and German Pornography Debate and Elfriede Jelinek's *Lust*. In: Elfriede Jelinek. Framed by language. Hg. v. Jorun B. Johns u. Katherine Arens Riverside, CA: Ariadne Press 1994, S. 89–106.
- Svandrlík, Rita: Von der Unlust am Lesen, vom Genuss am Text: das Beispiel Elfriede Jelinek. In: Die Lust im Text. Eros in Sprache und Literatur. Hg. v. Doris Moser u. Kalina Kupczynska. Wien: Praesens 2009 (= Stimulus. Mitteilungen der Österreichischen Gesellschaft f. Germanistik 2008), S. 363–374.

- Szczepaniak, Monika: Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M./Bern u.a.: Lang 1998 (= Europäische Hochschulschriften: Reihe 1, Deutsche Sprache und Literatur, Bd. 1695).
- Tacke, Alexandra: Zwischen LEseLUST und PorNO: Zum Vor- und Nachspiel von Elfriede Jelineks *Lust* (1989). In: Elfriede Jelinek: Tradition, Politik und Zitat. Ergebnisse der Internationalen Elfriede Jelinek-Tagung, 1.–3. Juni 2006 in Tromsø. Hg. v. Sabine Müller u. Cathrine Theodorsen. Wien: Praesens 2008 (= Diskurse.Kontexte.Impulse, Bd. 2), S. 229–250.
- Tuschling, Jeanine: The Face of the Brand: Author and Book Market in Elfriede Jelinek's Prose of the Noughties. In: *Austrian Studies* 19 (2011): The Austrian Noughties: Texts, Films, Debates, S. 82–97.
- Tuschling-Langewand, Jeanine: Autorschaft und Medialität in Elfriede Jelineks Todsündenromanen *Lust*, *Gier* und *Neid*. Marburg: Tectum 2016.
- Vedder, Ulrike: „Längst im dunklen Wasser unter dem Eis“. Elfriede Jelinek: Kältelehren der Winterreise. Antrittsvorlesung, 11. Januar 2012, Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II, Institut für Deutsche Literatur (= Humboldt-Universität zu Berlin. Öffentliche Vorlesungen, Bd. 176). Berlin: Humboldt-Universität 2012.
- Vennemann, Aline: Zwischen Postdramatik und Postdokumentarismus. Peter Wagner, Elfriede Jelinek und das Dokumentartheater. In: *Germanica* 54 (2014): *Renouveau du théâtre de langue allemande? Situation et perspectives*, S. 25–37.
- Vogel, Juliane: Batman in Amstetten. Jelineks *wir sind lockvögel baby!* In: Elfriede Jelinek: *wir sind lockvögel baby*. Hg. u. mit einem Nachwort v. J.V. Salzburg/Wien: Jung und Jung 2017, S. 261–274.
- Vogel, Juliane: Intertextualität. In: *Jelinek-Handbuch*. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit v. Christian Schenkermayr u. Agnes Zenker. Stuttgart/Weimar: Metzler 2013, S. 47–55.
- Vogel, Juliane: Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm. In: *Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek*. Hg. v. Christa Gürtler. Frankfurt a.M.: Neue Kritik 2005, S. 142–156.
- Vogel, Juliane: Wasser, hinunter, wohin, Elfriede Jelineks *Die Kinder der Toten* – ein Flüssigkeitstext. In: *Literaturmagazin* 39 (1997), S. 172–180.
- Wegmann, Thomas: Beschriebenes beschreiben oder Nach dem Erzählen. Narratologische Anmerkungen zu Elfriede Jelineks früher Prosa. In: *Der Präsensroman*. Hg. v. Armen Avanesian u. Anke Hennig. Berlin/Boston: De Gruyter (= Narratologia, Bd. 36), S. 224–236.
- Weiss, Christina: Lockvogel für Voyeure. Die Geschichte einer Begegnung mit „Lust“ auf der Hamburger Reeperbahn. In: *stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Theater der Zeit. Arbeitsbuch* (2006), S. 79–81.
- Wirth, Andrzej: Vom Dialog zum Diskurs. Versuch einer Synthese der nachbrechtschen Theaterkonzepte. In: *Theater heute* 1 (1980), S. 16–19.
- Wolf, Norbert Christian: „In seiner Kitschigkeit und Verlogenheit nicht mehr zu überbieten“. Zum Österreich-Kitsch in Elfriede Jelineks Posse *Burgtheater*. In: *Kitsch und Nation. Zur kulturellen Modellierung eines polemischen Begriffs*. Hg. v. Kathrin Ackermann

u. Christopher Laferl. Bielefeld: transcript 2016 (= Edition Kulturwissenschaft, Bd. 60), S. 65–97.

Wolf, Norbert Christian: *Lust im journalistischen Feld, Unlust an der Lektüre. Zur Funktion der Werkpolitik und Kritik an Jelineks Roman*. In: Elfriede Jelinek: *Provokationen der Kunst*. Hg. v. Uta Degner und Christa Gürtler. Berlin: De Gruyter 2021, S. 133–161.

Wolf, Norbert Christian: *Pop, Ästhetik und Politik 1969 – und ihr Nachspiel: Handke gegen/mit Jelinek*. In: *Literatur – Politik – Kritik. Beiträge zur Österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Klaus Amann. Hg. v. Harald Jele u. Elmar Lenhart. Göttingen: Wallstein 2014, S. 141–151.

Wright, Elizabeth: *Eine Ästhetik des Ekels. Elfriede Jelineks Roman Die Klavierspielerin*. In: *Elfriede Jelinek. text + kritik* 117 (21999), S. 83–91.

## Audiovisuelle Medien, Webpages

Audioaufzeichnung der Tagung der Gruppe 47 in Princeton [1966]. <http://german.princeton.edu/landmarks/gruppe-47/recordings-agreement/recordings/> (1.7.2014) [ab Min. 15:00 in Anschluss an die Lesung von Hermann Piwitt].

Auskunft der ÖNB zum „Arbeitskreis österreichischer Literaturproduzenten“: <https://www.onb.ac.at/bibliothek/sammlungen/literatur/bestaende/institutionen/sonstiges/arbeitskreis-oesterreichischer-literaturproduzenten-edition-literaturproduzenten/> (27.7.2018).

Brus, Günter zur Aktion *Wiener Spaziergang* vor der Galerie *Junge Generation* [1989]. <https://www.museum-joanneum.at/neue-galerie-graz/sammlung/sammlungsbereiche/bruseum/guenter-brus> (5.8.2021).

*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*. 1964, Inszenierung v. Rudolf Steinboeck. Kommentar. <https://www.hoanzl.at/25-der-alpenkonig-und-der-menschenfeind-ferdinand-raimund.html> (13.7.2018).

Der Nobelpreis in Literatur des Jahres 2004. Pressemitteilung. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/7959-elfriede-jelinek-2004-2/>. (28.2.2019).

Feldhaus, Timo: Rainald Goetz. „Ich glaube, keiner von uns will irgendwann von irgendetwas nichts mehr wissen.“, 10.7.2015. <https://de-bug.de/blog/musik/reinald-goetz> (10.2.2019).

Homepage von Elfriede Jelinek. [www.elfriedejelinek.com](http://www.elfriedejelinek.com).

Interview mit Peter Handke 1988. <http://elfriedejelinek.com/andremuller/peter%20handke%201988.html>

Peter Handke im Gespräch mit Friedrich Luft [1969]. [https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m\\_gZc](https://www.youtube.com/watch?v=fMPW00m_gZc) (12.2.2019).

Jelinek, Elfriede: *Im Abseits*. <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/2004/jelinek/25215-elfriede-jelinek-nobelvorlesung/> (20.2.2019).



- Jelinek, Elfriede: Sich vom Raum eine Spalte abschneiden. Zu den Video-Installationen Valie Exports. <https://www.elfriedejelinek.com/fvalie-1.htm> (15.3.2019).
- Jelinek, Elfriede: Textflächen (2013). <https://www.elfriedejelinek.com/ftextf.htm> (1.2.2019).
- Künzel, Christine: „Die Axt im Text erspart das Zimmermädchen“. Zum Tabu aggressiver Schreibweisen bei Autorinnen. In: TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek. <https://jelinektabu.univie.ac.at/politik/taeterinnen-und-opfer/christine-kuenzel/> (20.03.2019).
- Müller, André: Interview mit Bernhard Minetti: <http://elfriedejelinek.com/andremuller/interview%20mit%20bernhard%20minetti.html> (14.1.2019).
- N.N.: 27. Februar 2014 ELFRIEDE JELINEK. <http://fiktion.cc/elfriede-jelinek/> (20.1.2019).
- N.N.: Prosa, Gedichte, Theaterstücke, Hörspiel, Aufsätze. Entstehungskontext. <https://handkeonline.onb.ac.at/node/1336>. (26.6.2018).
- N.N.: Thomas Bernhards *Minetti* in Stuttgart uraufgeführt. In: Ö1 Mittagsjournal, 1.9.1976. <https://www.mediathek.at/portaltreffer/atom/0B892D24-326-00011-000003A0-0B888562/vol/10816/pool/BWEB/> (12.1.2019).
- VALIE EXPORT Center Linz. Forschungszentrum für Medien und Performancekunst. <https://www.valieexportcenter.at/> (20.3.2019).
- VALIE EXPORT: Body Sign Action. Kommentar. [http://www.medienkunstnetz.de/werke/body-sign-aktion/\(20.3.2019\)](http://www.medienkunstnetz.de/werke/body-sign-aktion/(20.3.2019)).

# PERSONENREGISTER

## A

Adorno, Theodor W. 54, 228, 268  
Albee, Edward 61  
Andersen, Hans Christian 132, 133  
Aristoteles 21, 146, 160, 278

## B

Bachmann, Ingeborg 166, 174, 189  
Bacon, Francis 214  
Baldwin, James 61  
Baumgart, Reinhart 41  
Bäumler, Hans-Jürgen 63  
Becker, Jürgen 41  
Becker, Peter von 275  
Bellmer, Hans 214  
Benjamin, Walter 78, 89, 332  
Benning, Achim 303  
Bentley, Eric 38  
Bernhard, Thomas 19, 25, 121, 234, 235,  
236, 237, 294, 295, 301, 302, 303, 304,  
305, 306, 307, 308, 319, 320  
Bertolucci, Bernardo 165  
Bischof, Rita 181  
Black, Roy 63  
Bogarde, Dirk 165  
Bourdieu, Pierre 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17,  
20, 23, 39, 44, 80, 81, 89, 90, 142, 161,  
162, 163, 185, 189, 220, 306, 314, 315,  
323  
Brandauer, Klaus-Maria 292  
Brecht, Bertolt 78, 94, 95, 97, 99, 100, 103,  
104, 105, 106, 108, 109, 112, 115, 118,  
227, 228, 229, 234, 317, 327  
Breicha, Otto 36, 37, 38, 45, 56, 61, 64,  
292, 293, 300  
Brinkmann, Rolf Dieter 37, 38, 39, 40, 41,  
42, 43, 44, 47, 48, 50, 52, 53, 54, 55, 56,

60, 62, 63, 64, 65, 66, 71, 271

Brus, Günter 210, 211, 212, 213, 214, 215,  
216, 217, 220, 221  
Buñuel, Luis 168  
Burroughs, William S. 42, 50, 60

## C

Camus, Albert 134, 146, 152, 154  
Capote, Truman 151  
Cavani, Liliana 165, 167, 168  
Cézanne, Paul 76  
Chotjewitz, Peter O. 38, 42, 43, 44, 45,  
47, 98  
Cixous, Hélène 181  
Clement, Cathérine 181  
Conner, Bruce 214  
Creeley, Robert 43

## D

Dylan, Bob 215

## E

Elsner, Gisela 236  
Enzensberger, Hans Magnus 42  
EXPORT, VALIE 83, 184, 185, 186, 187,  
188, 190, 191, 192, 193, 214

## F

Ferlinghetti, Lawrence 43  
Fiedler, Leslie A. 38, 40, 41, 42, 47, 51,  
60, 63  
Flaubert, Gustave 14, 15, 16  
Fleischmann, Krista 235  
Freud, Sigmund 167  
Freytag, Gustav 146  
Frisch, Max 121

**G**

Gehrke, Claudia 171  
 Genet, Jean 61  
 Genette, Gérard 93  
 Gerstl, Elfriede 83  
 Ginsberg, Allen 36, 38, 57, 58, 59, 61, 62, 66  
 Giorno, John 42  
 Goethe, Johann Wolfgang von 96, 104, 112  
 Goetz, Rainald 25, 315, 316, 317, 318, 319, 320, 321, 322, 323, 324  
 Gottschalk, Joachim 133  
 Grass, Günter 38, 42, 45, 46  
 Grillparzer, Franz 310  
 Gründgens, Gustaf 292

**H**

Handke, Peter 11, 18, 19, 25, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 38, 40, 43, 44, 46, 47, 48, 51, 52, 53, 60, 64, 65, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 79, 86, 99, 100, 101, 102, 103, 104, 105, 117, 118, 121, 122, 125, 229, 230, 231, 234, 271, 272, 273, 275, 276, 279, 288, 289, 290, 291, 297, 319  
 Heißenbüttel, Helmut 41  
 Hendrich, Herrmann 83  
 Hermand, Jost 35, 39, 47, 52, 53, 54, 55, 56  
 Higgins, Dick 214  
 Hitler, Adolf 302  
 Hoffmann, Yasmin 122  
 Hölderlin, Friedrich 233, 254, 256, 257, 258, 259, 260, 261, 262, 263, 264, 265, 266, 267, 268, 269, 271, 273, 327  
 Holzinger, Lutz 86, 87, 88, 89, 90  
 Hörbiger, Attila 292, 293, 295, 298, 303, 310, 311  
 Hörbiger, Paul 292, 295, 310, 311  
 Horkheimer, Max 54

**I**

Irigaray, Luce 172, 181, 182, 255

**J**

Jandl, Ernst 223  
 Jürgens, Udo 56, 63, 65

**K**

Kafka, Franz 69, 200, 205, 206, 207, 208, 209, 219, 224, 225, 327  
 Kalinowski, Horst Egon 214  
 Kerouac, Jack 43  
 Kerschbaumer, Marie-Thérèse 46, 83, 87, 184  
 Kilius, Marika 63  
 Klein, Yves 215  
 Knef, Hildegard 63  
 Kolleritsch, Alfred 18, 29, 30, 31, 32  
 Koselleck, Reinhart 97  
 Kraus, Karl 125, 234, 253, 258, 270, 271, 294, 295, 298, 327  
 Kristeva, Julia 180, 181, 182, 183  
 Kubrick, Stanley 168  
 Kupferberg, Tuli 36, 42, 43, 56, 57, 59, 61

**L**

Laemmle, Peter 98  
 Lahann, Birgit 246  
 Lichtenstein, Roy 76  
 Lukács, Georg 95, 104, 227, 228, 229, 234

**M**

Majakowski, Wladimir 215  
 Malanga, Gerry 77  
 Mann, Klaus 292  
 Mann, Thomas 42  
 Manzoni, Pietro 214  
 Marcuse, Herbert 46, 49  
 Matejka, Peter 83, 88, 89, 90, 91, 104  
 Matthaei, Renate 34, 43, 72  
 Matussek, Matthias 317  
 Medalla, David 57, 66  
 Meizoz, Jérôme 13, 14  
 Meyer, Eva 182  
 Meyer, Susi 318  
 Minetti, Bernhard 302, 303, 304

Mühl, Otto 214, 215  
 Müller, André 221, 324  
 Musil, Robert 97, 124, 125, 126, 127, 128,  
 129, 137, 138, 140, 142, 145, 149, 150,  
 154, 310, 311, 312, 327

## N

Nestroy, Johann 234, 309  
 Nitsch, Hermann 214

## P

Pany, Doris 97  
 Pasolini, Pier Paolo 165  
 Pataki, Heidi 83  
 Peymann, Claus 53, 288, 291, 301, 305,  
 306  
 Presber, Gabriele 19

## Q

Quinn, Freddy 133, 151

## R

Radisch, Iris 317, 324, 325  
 Raimund, Ferdinand 301, 309, 310, 311,  
 312  
 Rampling, Charlotte 165, 168  
 Rebentisch, Juliane 281, 287  
 Reed, Carol 166  
 Reich-Ranicki, Marcel 100, 101, 105, 318  
 Reich, Wilhelm 59, 128, 134, 140, 163  
 Robertson, Bryan 57  
 Rocholl, Karin 245, 246, 248  
 Runte, Annette 181  
 Rygulla, Ralf-Rainer 41, 55, 59

## S

Sade, Marquis de 246  
 Sanders, Ed 42  
 Sapiro, Gisèle 25  
 Sartre, Jean-Paul 69, 70, 122, 123, 124,  
 134, 146, 154  
 Scharang, Michael 31, 32, 33, 69, 71, 83,  
 99, 100, 101, 105, 119, 234

Schiller, Friedrich 112, 270, 328, 329, 331  
 Schneider, Peter 30, 32, 71  
 Schwaiger, Brigitte 182  
 Schwarzer, Alice 175, 176, 236  
 Sinatra, Frank 63  
 Sommer, Harald 98  
 Sontag, Susan 38, 46, 47, 48, 49, 50, 51,  
 52, 54, 55, 56, 64, 67, 68, 70, 165  
 Springer, Michael 83, 86, 87  
 Stefan, Verena 121, 176, 177, 181, 182,  
 222, 223, 224  
 Steinboeck, Rudolf 310  
 Strauß, Botho 319  
 Struck, Karin 121, 182

## T

Tiller, Nadja 63  
 Trummer, Hans 88, 89, 90, 91

## V

Visconti, Luchino 165

## W

Walser, Martin 41, 42, 54  
 Warhol, Andy 42, 51, 55, 77, 78, 79, 80,  
 81, 87  
 Weibel, Peter 83, 214, 215, 216  
 Weiss, Peter 48, 275, 276, 277, 278, 280,  
 281, 282, 283, 284, 285, 286, 288, 290,  
 296, 297, 298, 300, 328  
 Welles, Orson 166  
 Wessely, Paula 292, 293, 295, 298, 300,  
 301, 303, 305, 311  
 Wittig, Monique 182  
 Wolf, Christa 121

## Z

Zeller, Jörg 85  
 Zellwecker, Ferdinand 83  
 Zobl, Wilhelm 29, 32, 33, 34, 47, 64, 71,  
 83, 217

