

## Elfriede Jelinek – Positionen zu Leben und Werk

Anna BABKA / Peter CLAR (Wien)

### 1. *Elfriede Jelinek – Leben und Werk*<sup>1</sup>

Nicht erst seit dem Literaturnobelpreis ist Elfriede Jelinek eine hochdekorierte, vielgespielte und in unzählige Sprachen übersetzte Autorin von Romanen und Theater texts, von zahlreichen Essays, Hörspielen, Filmdrehbüchern, Opernlibretti etc. Überdies sorgt Jelinek immer wieder für rege, oft auch erregte Diskussionen, zum einen in Bezug auf ihr Schreibverfahren und die äußerst polarisierenden Inhalte ihrer Texte, zum anderen und stärker noch im Hinblick auf ihre politische Positionierung. Letztere wird sowohl in Texten, die explizit als ‚literarisch‘<sup>2</sup> ausgewiesen sind, lesbar, erreicht aber auch über Leserbriefe und Interviews eine breitere Öffentlichkeit. Selbst die Tatsache, dass sie – neben allen wichtigen Literaturauszeichnungen für deutschsprachige Literatur und einigen internationalen Preisen – den Literaturnobelpreis gewann, ließ einflussreiche LiteraturkritikerInnen wie Marcel Reich-Ranicki oder Iris Radisch, aber auch jene rechtspopulistischen bis rechtsextremen PolitikerInnen Österreichs, die sich gewöhnlich gerne mit Auszeichnungen von KompatriotInnen

- 1 Für diesen Text stützen wir uns vor allem auf die Informationen der Homepage des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums ([www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com](http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com); eingesehen am 13.5.2013), den Bestandskatalog des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums (<http://unidam.univie.ac.at/Login?easydb=oms3pu754jfqen4e6t2ucf6e7&ts=1368449254>; eingesehen am 13.5.2013), sowie auf Pia Janke, *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*. Salzburg 2002, Pia Janke (Hg.), *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, Wien 2004, Pia Janke (Hg.), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, Wien 2005 und Peter Clar / Christian Schenkermayr, *Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theater Texte in Europa*. Wien 2009 sowie auf die vom (ehemaligen) Team des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums (Peter Clar, Stefanie Kaplan, Christoph Kepplinger, Teresa Kovacs und Christian Schenkermayr) seit dem Erscheinen des Werkverzeichnis weiterhin geführten Recherchen.
- 2 Wenn wir ‚literarisch‘ unter Anführungszeichen stellen, so deshalb, weil dieser Unterschied in der dekonstruktiven Denk- und Textbewegung, die Jelinek wie kaum ein/e andere/r AutorIn mitvollzieht und mitträgt, aufgrund des Verwischens der Genres – nach Jacques Derrida und Paul de Man – nicht bedeutsam ist.

‚schmücken‘, in ihrer Kritik nicht verstummen. Das Spektrum der Kritik umfasst Vorwürfe der Provinzialität, der Pornographie bis hin zur vielbemühten ‚Nestbeschmutzung‘. Dabei zeigt es sich, dass sowohl die KritikerInnen als auch die mittlerweile zahlreichen ‚Fans‘ der Autorin oftmals ‚Jelinekstereotype‘ wiederholen, anstatt sich, wissenschaftlich fundiert, eingehend und objektiv mit dem umfangreichen Werk der Autorin zu beschäftigen.

Gerne wird etwa die Biographie als Ausgangspunkt der Betrachtung und Bewertung der literarischen Texte herangezogen und Jelineks feministische Positionen, die sich über die Jahrzehnte ihres Schaffens immer wieder veränderten, auf einen Essentialismus zurückgeführt, den Jelinek, wenn überhaupt, nur in satirischer Form strategisch einsetzt (zum Beispiel in ihrem Interview *Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen*<sup>3</sup>). Ähnliches gilt für Begriffe wie ‚postmodern‘ und ‚dekonstruktiv‘, die von der Forschung oft als reine Schlagworte und zugleich Worthülsen verwendet werden, geradeso als gäbe es *die* Postmoderne oder *die* Dekonstruktion.

In unserem Beitrag werden wir Jelinek nun selbst biographisch verorten – dies um jenen LeserInnen, die nicht unbedingt im deutschsprachigen bzw. europäischen Umfeld ‚heimisch‘ sind, eine Orientierung zu ermöglichen. In erster Linie jedoch wollen wir eine Einführung in Jelineks Schreibverfahren geben und damit zugleich einen Einblick in ihr politisches Denken, das mit diesem eng verwoben ist. Keinesfalls wollen wir Jelineks Biographie als Grundlage für eine biographische Lesart ihrer Texte verstanden wissen – ist dies doch gerade in Bezug auf beide Kategorien, Person und Werk, ein beliebter Ansatz –, wiewohl nach Paul de Man „jedes Buch mit einem lesbaren Titelblatt in gewisser Hinsicht autobiographisch ist“<sup>4</sup>. Gerade aber deshalb, weil *jedes* Schreiben unvermeidlich das autobiographische Moment in sich trägt, ist die ausgewiesene autobiographische Lesart als Möglichkeit des Erkenntnisgewinns obsolet, oder, pointierter und direkter ausgedrückt: Was Paul de Man an Hand von Heinrich von Kleists *Der zerbrochene Krug* feststellt, nämlich wie unwahrscheinlich und vor allem unnachweisbar es ist,

3 Sigrid Löffler, *Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen*, in: *profil*, 28.3.1989.

4 Paul de Man, *Autobiographie als Maskenspiel*, in: Paul de Man, *Die Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main 1993, S. 131-146, S. 134.

dass „Kleists Schicksal als Person und Schriftsteller durch das Faktum besiegelt wurde, daß ein gewisser Doktor der Philosophie zufällig den lächerlichen Namen Krug trug“<sup>5</sup>, kann auch auf Jelinek umgelegt werden. Die Tatsache – als ein Beispiel unter vielen – dass Elfriede Jelinek gleich wie die Heldin Erika Kohut aus *Die Klavierspielerin* Musik studierte (und ein OrganistInnen-Diplom erwarb), erlaubt keinerlei literaturwissenschaftlich relevante Aussage über den Text selbst.

#### *1946-1974: Kindheit, Jugend und erste literarische Erfolge*

Elfriede Jelinek wurde am 20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag (Steiermark) als Tochter des Chemikers Friedrich Jelinek und seiner aus dem Wiener Großbürgertum stammenden Ehefrau Olga geboren. Jelinek wuchs in Wien auf, erhielt auf Betreiben der Mutter bereits als Kind Musikunterricht und kam als Dreizehnjährige ans Konservatorium. Parallel zur Musik studierte Elfriede Jelinek nach der Reifeprüfung (1964) einige Zeit Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften – bis sie es wegen ihrer Angstzustände nicht mehr wagte, das Elternhaus zu verlassen. 1967 erschien Jelineks Lyrikband *Lisas Schatten*. Bereits 1969 erhielt sie ihre ersten Preise, wie jenen der Österreichischen HochschülerInnenschaft für ihre Lyrik. Wichtiger jedoch war, dass sie auf der 20. Österreichischen Jugendkulturwoche in Innsbruck sowohl für ihre Lyrik als auch für ihre Prosa, nämlich für *Aus einem Illustriertenroman*, dem unveröffentlichten Manuskript von *wir sind lockvögel baby!*, ausgezeichnet wurde. 1971 schloss Jelinek ihr Musikstudium mit einem OrganistInnendiplom ab, drei Jahre später heiratete sie Gottfried Hüngsberg, der in München lebt. Sie selbst pendelte – und pendelt bis heute – zwischen Wien und München. Olga Jelinek lebte bis zu ihrem Tod mit sechsundneunzig Jahren im Jahr 2000 im selben Haushalt in Wien.

#### *1975-1984: Literarischer Durchbruch und ‚Jelineks Feminismus‘*

Ihr literarischer Durchbruch gelang Jelinek 1975 mit dem Roman *Die Liebhaberinnen*. Es sind dies die Jahre, Mitte der 1970er bis Mitte der 1980er, in de-

5 Paul de Man, *Ästhetische Formalisierung: Kleists Über das Marionettentheater*, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*. Frankfurt am Main 1988, S. 205-233, S. 226.

nen Jelineks Ruf als ‚Feministin‘ begründet liegt, und dies sicherlich zu recht, stehen doch ‚feministische Themen‘ bereits in *Die Liebhaberinnen* deutlich im Vordergrund. Auch arbeitete sie von 1977 bis 1987 für das feministische Journal *Die schwarze Botin* und 1979 wurde Jelineks erstes Stück, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, in Graz aufgeführt, ein Stück, in dem sie die Geschichte von Ibsens *Nora* aus *Nora oder ein Puppenheim* weiter erzählt. Nicht zuletzt die Rezeption dieses Textes zeigt jedoch, dass die Einordnung von Jelinek als ‚Feministin‘ so einfach nicht funktioniert. Denn gerade in *Nora* kritisiert Jelinek den „Radikalfeminismus der 70er Jahre“<sup>6</sup> und konfrontiert diesen mit der Frage nach der Verbindung von ökonomischer Abhängigkeit und Gleichberechtigung der Geschlechter, eine Frage, die sie im Übrigen bereits in *Die Liebhaberinnen* thematisiert. Trotzdem wurde diese Kritik, zumindest bis in die 90er Jahre, in der Rezeption gerne übersehen.<sup>7</sup> Ebenfalls übersehen wird oft die Weiterentwicklung der Frage nach der Gleichbehandlung der Frau, die in Jelineks Texten auch nach den drei Texten, die manchmal als ‚feministische Trilogie‘<sup>8</sup> bezeichnet werden (neben *Nora* (1979) auch *Clara S.* (1982) und *Krankheit oder Moderne Frauen* (1984)), verhandelt wird, wenngleich, mit Ausnahme von *Lust* (1989) und den *Prinzessinnendramen* (1999-2003), mit etwas anderer Schwerpunktsetzung. Eine Analyse von Jelineks Texten mit Ansätzen aus dem dekonstruktiven Feminismus, der *écriture féminine* oder aber aus der zeitgenössischen Gender- und Queertheorie fehlt bis heute fast vollständig – einen Versuch, zumindest einen Teil dieser Lücke zu schließen, soll daher in diesem Band der Beitrag von Anna Babka leisten.<sup>9</sup>

6 Marlies Janz, Elfriede Jelinek. Stuttgart 1995, S. 32.

7 Vgl. Ebenda, S. 36. Vgl. zu dieser Thematik auch den Aufsatz von Peter Clar und Arnhilt Höfle in diesem Band: Peter Clar / Arnhilt Höfle, *Was geschah, nachdem Nora international gelesen wurde*.

8 Vgl. Peter Clar / Christian Schenkermayr, *Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theater Texte in Europa*, a.a.O. S. 203.

9 Vgl. Anna Babka, *Frauen.Schreiben-Jelinek.Lesen. Aspekte einer (allo-)écriture féminine in Texten Elfriede Jelineks* (nach Hélène Cixous, Luce Irigaray und Julia Kristeva) hier im Band.

In jenen Zeitraum, genauer ins Jahr 1983, fiel außerdem die Publikation des, für die Bekanntheit der Autorin im In- wie im Ausland sicherlich wichtigsten Textes *Die Klavierspielerin*.<sup>10</sup> Dieser machte Elfriede Jelinek auch einem breiten Publikum bekannt, bis heute ist es der meist übersetzte und wohl auch am meisten verbreitete Text der Autorin. Wesentlich zur internationalen Bekanntheit beigetragen hat dabei die Verfilmung von Michael Haneke, die 2001 erfolgte und bei den Filmfestspielen in Cannes die ‚Goldene Palme‘ sowie die Preise für die beste Hauptdarstellerin (Isabelle Huppert) und den besten Hauptdarsteller (Benoît Magimel) gewann.

#### *1985-1999: Jelinek als Skandal*

Vielfältig zeigen sich die Facetten der Zuschreibungen an die ‚skandalträchtige‘ Autorin. Neben jener als ‚Feministin‘ und ‚Kommunistin‘ – Jelinek war lange Zeit Mitglied der KPÖ (1974-1991) und vertrat politisch durchaus kommunistisches/marxistisches Gedankengut, allerdings immer auch verbunden mit der Ablehnung totalitärer Tendenzen –, kamen in den 1980er Jahren zwei weitere hinzu, die jedoch zumeist ebenso schablonenartig verwendet wurden und werden, wie die erstgenannten: Die der ‚pornographischen Autorin‘ und jene der ‚Nestbeschmutzerin‘. Für letztere Zuschreibung, die bis heute, vor allem von der rechtsextremen FPÖ, aber auch von rechtspopulistischen Zeitungen wie der *Kronen Zeitung* und zum Teil auch von konservativen Kreisen zu hören ist, waren mehrere Ereignisse verantwortlich. Einer der wichtigsten Anlässe war die 1985 in Bonn erfolgte Aufführung des Theaterstücks *Burghtheater*. Dieser Text zeigt, wie tief Österreich in den Nationalsozialismus verstrickt war und vor allem, wie viele der zu Zeiten des nationalsozialistischen Regimes zur Elite gehörenden Gruppen auch im Nachkriegsösterreich nichts an Einfluss und Bedeutung verloren hatten. Exemplifiziert wurde das am Beispiel einer in Österreich sehr bekannten und beliebten SchauspielerInnendynastie. Als Jelinek 1986, als erste Frau, mit dem Heinrich-Böll-Preis ausgezeichnet wurde,

10 Zur Rezeption Elfriede Jelineks vgl. u.a. Daniela Bartens / Paul Pechmann, Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption. Graz 1997 und Peter Clar / Christian Schenkermayr, Theatrale Grenzgänge. Jelineks Theatertexte in Europa, a.a.O.

blieb sie diesem Thema treu, kritisierte in ihrer Dankesrede *In den Waldheimen und auf den Haidern*<sup>11</sup> die fremdenfeindliche österreichische Politik und wies ein weiteres Mal auf den Umstand hin, wie schwer der österreichischen Gesellschaft und Politik die Aufarbeitung der österreichischen nationalsozialistischen Vergangenheit fällt.

Ihr Roman *Lust*, der 1989 erschienen war und der die sexuelle Ausbeutung einer Frau in ihrer Ehe zum Thema hat, wurde ebenfalls sehr polemisch aufgenommen und diskutiert, diesmal aber auf Grund des angeblich ‚pornographischen Inhalts‘. Dass der Roman die Sprache der Pornographie zu vereinnahmen, umzudeuten und damit zu subvertieren versucht und somit alles andere als ‚erotisch‘ oder ‚anregend‘ ist, wurde dabei von seinen KritikerInnen gerne übersehen. Dabei gilt für die Frage nach dem ‚pornographischen‘ Gehalt von *Lust* wohl noch mehr, was der polnische Übersetzer Ryszard Turczyn in einem e-mail-Interview über die Sexszenen in *Die Klavierspielerin* so pointiert wie treffend zum Ausdruck gebracht hatte: „Was den beabsichtigten künstlerischen Zweck betrifft: definitiv ja, es ist ihr durchaus gelungen, das Schauerliche mit unheimlicher Präzision zu diagnostizieren und darzustellen! Mit einem Wort, die Sexszenen in der *Klavierspielerin* würden wohl auch dem hartgesottesten Wichser jede Lust nehmen, sich bei der Lektüre zu befriedigen.“<sup>12</sup> Nichtsdestotrotz, oder wohl gerade wegen der Schubladisierung des Romans als ‚pornographische‘ Literatur, war *Lust* ein Bestseller, auch weit über die Grenzen des deutschen Sprachraums hinaus.

Jelineks intensives öffentliches Eintreten für politische Belange, vor allem gegen ausländerfeindliche, rechtsextreme Tendenzen, verbunden mit ihrem

11 Elfriede Jelinek, *In den Waldheimen und auf den Haidern*, in: *Die Zeit*, 5.12.1986. „Waldheime“ spielt dabei auf den 1986 zum Bundespräsidenten gewählten ÖVP-Politiker Kurt Waldheim (1918-2007) an, der während der NS-Zeit u.a. Teil der SA-Reiter-Standarte gewesen war, einen Umstand, den er lange Zeit zu vertuschen suchte. „Haidern“ ist eine Anspielung auf den rechtspopulistischen FPÖ-Politiker Jörg Haider (1950-2008), der 1986 mit Hilfe des deutschnationalen Flügels die Führung der FPÖ übernommen hatte.

12 N. N., *Neun Fragen an internationale ÜbersetzerInnen des Romans: Die Klavierspielerin – Gesellschaftliche Machtverhältnisse oder Die Sprache der Sexualität*, in: Pia Janke (Hg.), *Jelinek[Jahr]Buch 2010*. Wien 2010, S. 131-158, S. 138.

provozierenden literarischen Themenspektrum und einer insbesondere in Bezug auf das Theater radikal modernen Ästhetik führte dazu, dass sie 1995, in jenem Jahr, als sie *Die Kinder der Toten* veröffentlichte – ihrem, wie sie immer wieder betonte, wichtigsten Roman – von der extremen Rechten im Wahlkampf scharf attackiert wurde. In einer Plakatkampagne stellte die Wiener FPÖ die Frage: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur?“ War schon die namentliche Nennung der PolitikerInnen Rudolf Scholten, zu dieser Zeit Bundesminister für Wissenschaft, Forschung und Kunst, Michael Häupl, Bürgermeister von Wien, und Ursula Pasterk, damals Stadträtin für Kultur in Wien, zumindest fragwürdig, überschritt die Nennung von Claus Peymann, dem damaligen Direktor des Wiener Burgtheaters, noch mehr aber jene der Schriftstellerin Elfriede Jelinek, eine Grenze. Zwar reagierten österreichische Intellektuelle und JournalistInnen kritisch auf die Diffamierung durch die FPÖ, größere Proteste blieben aber aus.<sup>13</sup> Als Reaktion darauf verbot Jelinek die Aufführung ihrer Texte in Österreich und kehrte erst 1998, im Triumph, zurück: Einar SchleeFs Inszenierung von *Ein Sportstück* am wichtigsten österreichischen Theater, dem Wiener Burgtheater, wurde zum totalen Erfolg. Zudem wurde ihr 1998 der Georg-Büchner-Preis zugesprochen.

#### *2000-2013: Theaterautorin und (Nobel-)Preisträgerin*

Auf die so genannte ‚Wende‘ im Jahr 2000 und der damit einhergehenden Beteiligung der extremen Rechten von Jörg Haider an der Regierung reagierte Jelinek mit ihrem Stück *Das Lebewohl* und erneut mit einem Aufführungsverbot ihrer Stücke in Österreich, welches sie allerdings 2002 wieder aufhob. Die Geschichte wiederholte sich, denn die Aufführung von *Das Werk* (2003), welches ursprünglich für Einar SchleeF geschrieben worden war, nach dessen Tod allerdings von Nicolas Stemann inszeniert wurde, wurde ebenfalls zu einem großen Erfolg. Stücke über den Irakkrieg folgten, *Bambiland* (2004 veröffentlicht, uraufgeführt 2003) und *Babel* (2004, uraufgeführt 2005).

13 Vgl. Pia Janke, *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek und Österreich*, a.a.O., S. 88.

Am 7. Oktober 2004 gab Horace Engdahl, der ‚Ständige Sekretär‘ der Schwedischen Akademie in Stockholm bekannt, dass Elfriede Jelinek den Nobelpreis für Literatur erhalten werde. Die ab diesem Zeitpunkt vielzitierte Begründung lautete: „für den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen“. Ferner hieß es, dass die österreichische Schriftstellerin „mit einzigartiger Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht sozialer Klischees“<sup>14</sup> entlarve. Die Verleihung des Nobelpreises war aber nur einer der Preise, wenn natürlich mit Abstand der wichtigste, die Jelinek bis dahin und auch danach bekommen sollte. So wurde sie alleine in den Jahren 2000 bis 2013 sechzehn Mal ausgezeichnet, unter anderem 2002 mit dem Heinrich-Heine-Preis, 2004 mit dem Hörspielpreis der Kriegsblinden, gleich vier Mal mit dem Mülheimer Dramatikerpreis (2002 für *Macht Nichts*, 2004 für *Das Werk*, 2009 für *Rechnitz (Der Würgeengel)* und 2011 für *Winterreise*. Letzteres Stück wurde, ebenfalls 2011, von der einflussreichen Theaterzeitschrift *Theater Heute* zum Theaterstück des Jahres gewählt. Sie selbst wurde 2007 und 2009 von *Theater Heute* zur Dramatikerin des Jahres ausersehen.

Der Grund für die verhältnismäßig große Zahl an Auszeichnungen für ihre Theaterarbeit ist dabei sicherlich auch Jelineks zunehmende Abwendung vom ‚Roman‘ hin zum Theater. So erschienen zwischen 2000 und 2012 über 30 Stücke und nur ein Roman in Buchform, *Gier* (2000), sowie ihr bloß im Internet veröffentlichter Roman *Neid* (erschien in Folgen von 2007 bis 2008). Zu den Theatertexten dieser Zeit zählen unter anderem *Ulrike Maria Stuart* (2006), ein Stück über die deutsche Terroristengruppe RAF, *Über Tiere* (2007), das sich mit dem Frauenhandel auseinandersetzt, *Rechnitz (Der Würgeengel)*, erschienen in 2008 und erneut ein Text über Österreichs nationalsozialistische Vergangenheit, vor allem über den Umgang damit in der Gegenwart. 2009 erschien die zahlreiche (österreichische) Finanzskandale thematisierende Komödie *Die Kontrakte des Kaufmanns*, 2011 *Winterreise*, ein Text, der sich an Wilhelm Müllers heute vor allem durch Schuberts Vertonung bekannten Ge-

14 Pia Janke (Hg.), Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek, a.a.O., S. 19.



dichtzyklus *Die Winterreise*<sup>15</sup> entlang schreibt, 2012 wurde *FaustIn and Out* aufgeführt, 2013 *Rein Gold* publiziert.

#### *Jelinek als literarisches Phänomen*

Selbst dieser kurze Überblick also, der aufgrund der Fülle der Publikationen, Aufführungen, Interviews und Preise notgedrungen sehr viel aussparen muss, zeigt bereits, welche Ausmaße Jelineks Werk annimmt. Zur Illustration einige stichwortartige Anmerkungen:

- Jelinek schreibt und publiziert nicht ‚nur‘ Lyrik, Prosa und Theaterstücke, sondern auch Essays, Reden, Libretti, Hörspiele, Rezensionen etc. Zudem hat sie selbst, wenn auch nur am Beginn ihrer Karriere, komponiert, u.a. zwei eigene Gedichte vertont, *Klage* (1965) und *meine liebe* (1966). Das *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*, das 2004 zeitgleich mit dem Nobelpreis erschien, umfasst 659 Seiten. Es berücksichtigt nicht den damit einhergehenden, sprunghaften Anstieg der Rezeption und umfasst zudem ‚nur‘ die deutschsprachige Rezeption systematisch.
- Jelineks Texte wurden in mehr als 40 Sprachen übersetzt, u.a. ins Chinesische, Japanische, in Hindi, Marathi aber auch in Kleinsprachen, wie Galizisch oder Katalanisch.
- Das *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek* führt, bis inklusive dem Nobelpreis Ende 2004, gleich 25 Preise und Förderungen auf, darunter alle wichtigen österreichischen, wie z.B. den Würdigungspreis für Literatur des Bundesministeriums für Unterricht und Kunst (1983) sowie deutsche Preise, wie den Heinrich-Böll-Preis (1986), den sie als erste Frau erhielt, den Bremer Literaturpreis (1996), den Georg-Büchner-Preis (1998) oder den Heinrich-Heine-Preis (2002), aber auch internationale Preise wie den schwedischen Stig-Dagerman-Preis (2004) oder den Tschechischen Franz-Kafka-Literaturpreis (2004). Auch nach 2004 erhielt Jelinek zahlreiche Auszeichnungen.

15 Pia Janke (Hg.), *Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek*, a.a.O., S. 19.

- Jelineks Werke wurden verfilmt (u.a. *Die Ausgesperrten* (1982), *Die Klavierspielerin* (2001)), fürs Tanztheater adaptiert (u.a. *Die Klavierspielerin*, 1983), vertont (u.a. *Wolken.Heim* (1989)), waren Vorlagen für Comics (*Die Klavierspielerin*, 2003), ferner existieren Hörspielfassungen ihrer Texte, Dramatisierungen etc. Die Rezeption beschränkt sich also nicht ‚nur‘ auf den journalistischen und wissenschaftlichen Bereich – dieser ist ja, vor allem im deutschsprachigen Raum, ohnehin geradezu unübersichtlich geworden – sondern findet auch im künstlerischen Bereich statt.

## 2. Zur Frage der Dekonstruktion in Texten Elfriede Jelineks

„[D]ie Dekonstruktion [ist] gleichsam die (sprach-)philosophische Grundierung der jelinekschen Literatur: Die dekonstruktive Bedeutungsverschiebung entspricht der jelinekschen sprachlichen Assoziationskunst.“<sup>16</sup> So formuliert es Bärbel Lücke entschieden und nachdrücklich. Die Frage nach der Dekonstruktion gibt dem Forschungsstand zu Jelinek Kontur<sup>17</sup>, wobei der Begriff oft recht beliebig bleibt und manchmal auch zur Worthülse verkommt, also vorkommt, ohne als theoretische Brille, als Lektürewiese wirksam zu werden. Deshalb an dieser Stelle einige wenige Bemerkungen zur Dekonstruktion, wie wir sie hier für unseren Text verstanden wissen wollen: „Dekonstruktion findet statt“, sie ist ein „Ereignis“, so formuliert es Derrida, um zugleich zu betonen, dass sie, die Dekonstruktion, nicht von der ‚Organisation‘ oder vom ‚Bewusstsein‘ eines Subjekts abhängt. Derrida unterläuft damit Versuche, Dekonstruktion zu definieren und methodologisch festzuschreiben. Und nicht

16 Bärbel Lücke, Elfriede Jelineks ästhetische Verfahren und das Theater der Dekonstruktion. Von Bambiland/Babel über Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach) (für Christoph Schlingensiefs *Area 7*) zum ‚Königinnendrama‘ Ulrike Maria Stuart, in: Pia Janke & Team (Hg.), Elfriede Jelinek, „ICH WILL KEIN THEATER.“ Mediale Überschreitungen. Wien 2007, S. 61-83, S. 61-62.

17 Vgl. u.a. Bärbel Lücke, Der Krieg im Irak als literarisches Ereignis: Vom Freudschen Vatermord über das Mutterrecht zum islamistischen Märtyrer. Elfriede Jelineks *Bambiland* und zwei Monologe. Eine dekonstruktivistisch-psychoanalytische Analyse, in: Weimarer Beiträge. Zeitschrift für Literaturwissenschaft, Ästhetik und Kulturwissenschaften 3, 2004, 362-381; Monika Szczepaniak, Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main 1998; Evelyn Annuß, Theater des Nachlebens. München 2005.

nur das: „Sie dekonstruiert sich selbst. Sie kann dekonstruiert werden.“<sup>18</sup> *Eine* Möglichkeit der definatorischen Annäherung an die Dekonstruktion wäre, sie als subversive Strategie zu begreifen, als philosophisch-philologische Lektüre, Relektüre und Gegenlektüre, die sich auf die Problematik der Gedankenfigur des Zentrums konzentriert und auf die Dezentrierung, Demaskierung der problematischen ‚Natur‘ aller Zentren gerichtet ist. Ein bedeutsames Moment der Dekonstruktion ist die kritische In-Frage-Stellung des Systems binär hierarchisierter Oppositionen, das den Logozentrismus (d.h. die Privilegierung der metaphysischen Einheit von Wort und Sinn, Sprache und Denken) und die Metaphysik der Präsenz stützt; zugleich vermag die Dekonstruktion auf die Begriffe der Metaphysik nicht zu verzichten, wenn sie diese zu entlarven versucht. Darüber hinaus ist der Schwierigkeit Rechnung zu tragen, dass die Dekonstruktion der metaphysischen Begrifflichkeit selbst nicht entkommen kann, sondern diese lediglich auf andere Weise in die Philosophie wieder einzuschreiben vermag. Dies gilt natürlich auch für literarische Texte, wie die Jelineks, denn genau diese ‚andere Weise‘ des Schreibens, des Wiedereinschreibens ist es, die für die Literaturwissenschaft so bedeutsam ist.<sup>19</sup> Jelinek bedient sich der Begrifflichkeiten und diskursiver Strategien um sie, sprachlich neu verfasst, als besondere *écriture*, als Sprach- und Diskurskritik, ihren Texten wieder einzuschreiben.<sup>20</sup>

Derridas Dekonstruktion sei, so Lücke, die andere Seite von Jelineks literarischem Schreiben. Als ein zentrales Beispiel nennt sie eben die Dekonstruktion binärer Oppositionen, binärer Kodierungen der Wirklichkeit: „Man kann also sagen: Derrida in seiner Philosophie und Jelinek in ihrer Sprache heben beide die Oppositionen des metaphysischen Denkens, d.h. den einen Sinn, im Sowohl-als-Auch auf. [...] Die Dekonstruktion sieht Bedeutung als Dissemination [...], als Bildung und Zerstreung von Sinn im Wechsel.“<sup>21</sup> Die

18 Jacques Derrida, *Letter to a Japanese Friend*, Evanston, IL 1988, S. 4 (unsere Übersetzung).

19 Anna Babka/Gerald Posselt, Dekonstruktion (Glossareintrag), Glossar zur Dekonstruktion, in: produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung, <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=e>, 2002.

20 Vgl. zu den verschiedenen Facetten den Artikel von Anna Babka im Band.

21 Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn 2008.

Dekonstruktion kann in vielerlei Spielarten in Jelineks Texten nachgezeichnet werden, wie etwa im Stilmittel der Wiederholung, der Übertreibung und der Verfremdung, alles Mittel, die die Konstruiertheit von ‚Realität‘ offen legen. Die Dekonstruktion heißt für binäre Ordnungsschemata, seien diese bezogen auf Gesellschaftspolitisches wie Fremdes – Eigenes, Literaturtheoretisches wie z.B. *im* Kanon – *außerhalb* des Kanons etc.) usw., zunächst das Modell der Konstruktion zu exponieren. In Bezug auf die Geschlechteropposition schreibt Bettine Menke:

Die Opposition männlich / weiblich und die in ihr anscheinend sicheren Identitäten der Geschlechter (Männlichkeit wie Weiblichkeit) und was als naturgegebener Unterschied erscheint, werden als die ebenso ungesicherten wie langlebigen ›Effekte‹ von Differenzen und Relationen erkennbar – lesbar als ein Zusammenhang von figurativer Konstruktion und De-Figuration. Die zweiwertige Logik der Oppositionsbildung, der Opposition, die als reine Scheidung reiner Pole stets intern hierarchisiert ist, muß gelesen – exponiert werden. Und sie zu lesen heißt, sie zu subvertieren. Dekonstruktion ›operiert‹ als ein Wi(e)derlesen im doppelten Sinne des Erneut- und Gegenlesens der Konstruktionen.<sup>22</sup>

Dekonstruktion operiert demnach als ein Wieder- und Gegenlesen in Jelineks Texten selbst, die, in „Ablehnung eines mimetisch-referentiell-illusionären Realitätsbegriffs“<sup>23</sup> gleichermaßen ‚unlesbar‘ werden.<sup>24</sup> Unabhängig vom Sta-

22 Bettine Menke, Dekonstruktion der Geschlechteropposition, in: Erika Haas (Hg.), „Verwirrung der Geschlechter“. Dekonstruktion in der Wissenschaft. München u.a. 1995, S. 35-68, S. 38.

23 Bärbel Lücke, Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk, a.a.O., S. 24.

24 Ihre Lyrik weist überdies Parallelen zu AutorInnen der Wiener Gruppe (H.C. Artmann, Oswald Wiener, Konrad Bayer, Gerhard Rühm, Friedrich Achleitner) sowie der Grazer Gruppe auf. Letztere bildete sich rund um die Zeitschrift Manuskripte, zum Kreis der AutorInnen gehörten u.a. Alfred Kolleritsch, Gert Jonke und Peter Handke. Allen gemeinsam ist, dass sie in unterschiedlicher Intensität, mit verschiedenen Schwerpunkten einem poetischen Programm folgten, das Sprache als konstitutiv für die Hervorbringung von Wirklichkeit erachtet und nicht als mimetisches Instrument – eine der grundlegenden Vorannahmen des Poststrukturalismus und der Dekonstruktion.

dium der Entwicklung der Texte Jelineks lässt sich die Dekonstruktion bereits in ihren frühesten Veröffentlichungen lesen, wie wir, in aller Kürze, an Hand eines Beispiels aus ihrem literarischen Debut, der Gedichtsammlung *Lisas Schatten*, erschienen 1967, zeigen wollen.

DIE NACHT LISA

lisas  
schatten macht einen  
wehrlosen fleck  
    lisa wirft  
        wehrlos  
bettlern in den  
rattenschoß  
lisas schatten wo  
ist er  
ist er dort oder ist  
er nahe dort  
lisas schatten ist ein kind  
dunkle sohlen hat der wind

lisa erbricht sich und steht strauchvoll  
himbeer lisas schatten wirft das flußbett  
es schweigen die ratten in schoßes schat  
ten es springt der stern im himbeersaft  
der nacht der stern blüht am strauch lisas  
lisa ist rot aber lisa ist auch orangen  
fleischgelb

an der mauer steht RAUS mit weisender hand  
an der mauer auch ein himbeerstrauch ein  
hahn zerrinnt an lisa dem kind der schrei  
eines hahns zerfließt zu eigelb mitten  
in ein schwarzer hahn zerrinnt zu stern

lisas stern biegt sich kreis zu gelbgeschrei  
im himbeerstrauch  
der rote strauch reißt sein sternmaul auf

ein gelbes ei kräht zitternd  
ein herbstspaziergang stolpert  
in den schoß voll der ratten  
lisas schatten  
wo  
dort oder nahe hier  
schatten ist ein kind  
dunkle sohlen hat der wind<sup>25</sup>

Dekonstruktion bedeutet immer auch Rekonstruktion, Neuzusammensetzung, Neukontextualisierung. Dadurch erfolgt eine Aufladung mit neuen/zusätzlichen Bedeutungen. Verschiedene Strategien der Dekonstruktion werden in obigem Text lesbar. So wird die Syntax aufgebrochen („lisas stern biegt sich kreis zu gelbgeschrei“), die Metaphern ähneln zwar ‚herkömmlichen Metaphern‘, wie etwa Personifikationen, steigern diese aber ins Absurde: „ein gelbes ei kräht zitternd“, „ein herbstspaziergang stolpert“, „der rote strauch reißt sein sternmaul auf“. Satzzeichen sowie Groß- und Kleinschreibung werden ignoriert, Reimschemata dienen nur der Ironie und Parodie, erinnern z.B. an Kinderreime („lisas schatten ist ein kind / dunkle sohlen hat der wind“), tauchen unerwartet, wie zufällig als Binnenreime auf („an der mauer auch ein himbeerstrauch ein / hahn *zerrinnt* an lisa dem *kind* der schrei“). Der Inhalt scheint oft völlig sinnlos, scheint *Nonsense*.<sup>26</sup> Vor allem aber bleibt die Lyrik immer auch vieldeutig und ambivalent, lässt mehrere Deutungen zugleich zu, die einander zum Teil auch ausschließen. Kräht das Ei zitternd? Oder gehört „zitternd“ vielleicht doch eher schon zum „herbstspaziergang“ in der nächsten Zeile? Und

25 Elfriede Jelinek, Die Nacht Lisa, in: Elfriede Jelinek, Lisas Schatten. München 1967, unpag.

26 Vgl. Elisabeth Spanlang, Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Wien 1992, 42-43.

zeigen sich, so sinnentleert die Zeilen, die Strophen zu sein scheinen, nicht doch immer wieder Einheiten, die, vor allem bei mitgedachter Interpunktion, Sinn ergeben („der schrei eines hahns“)? Bleibt nicht eine ‚Restbedeutung‘ über, jene Restbedeutung, die, wie Paul de Man in der Analyse eines Textes von Nietzsche schreibt, den/die LeserIn dazu zwingt, die Dekonstruktion des Textes, die eben in diesem schon angelegt ist, weiter voranzutreiben:

Sie [*Die Geburt der Tragödie*, Anm.] lässt einen Rest an Bedeutung übrig, der seinerseits in eine Aussage übersetzt werden kann, obschon die Autorität dieser zweiten Aussage nicht mehr so sein kann wie die der Stimme im Text, wenn er naiv gelesen wird. Die nicht-autoritäre, sekundäre Aussage, die aus der Lektüre resultiert, wird eine Aussage über die Begrenzungen textueller Autorität gewesen sein.<sup>27</sup>

#### *Die Dekonstruktion der Genres*

Die Einsicht in die Beschränktheit der Gattungsklassifikation und der Zweifel an strikten Gattungsgrenzen sowie an intrinsischen bzw. formalen Eigenschaften von Gattungen entstanden nicht erst im Poststrukturalismus. Dekonstruktive Ansätze kritisieren, dass klassifikatorische Festschreibungen immer ideologisch begründet sind und nur über letztlich nicht zu beherrschende Ausschlussmechanismen funktionieren (Derrida). Dagegen setzt die Dekonstruktion auf die Vervielfältigung von Genres jenseits essentialistischer Zuschreibungen und strenger Konventionen.<sup>28</sup> Entsprachen nun Jelineks früheste Texte noch in Ansätzen Genreinteilungen – Lyrik, Dramatik, Epik – so unterlaufen sie diese Einteilung spätestens seit Mitte, Ende der 1980er Jahre sehr konsequent. So heißt beispielsweise der 1987 erschienene Theater text *Krankheit oder Moderne Frauen* im Untertitel bereits „Wie ein Stück“<sup>29</sup> und dem 1988

27 Paul de Man, *Genese und Genealogie (Nietzsche)*, in: Paul de Man: *Allegorien des Lesens*, a.a.O., S. 118-145, S. 140.

28 Vgl. Anna Babka, *Genre (Glossareintrag)*. Glossar zur Dekonstruktion, in: *produktive differenzen. forum für differenz- und genderforschung*, <http://differenzen.univie.ac.at/glossar.php?sp=15>, 2002.

29 Elfriede Jelinek, *Krankheit oder Moderne Frauen*, in: *Elfriede Jelinek, Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 1992.

erschienenen *Wolken.Heim* fehlen jegliche Regieanweisungen, Szenen, Akte und Figuren, es handelt sich um einen einzigen, großen ‚Monolog‘, allerdings gesprochen von einem kollektiven ‚Wir‘.<sup>30</sup> Für *Abraumhalde* (2009) und *Faust-In and Out* (2011) erfand sie die Bezeichnung ‚Sekundär drama‘. Beide Texte seien, so ihre Begründung, eben im Anschluss an/als Antwort auf andere Texte zu verstehen und nach Möglichkeit auch gemeinsam zu spielen. Im ersten Fall gilt der Bezug Lessings *Nathan der Weise*, im zweiten Fall Goethes *Faust I* und *Faust II*. Ihren Text *Rein Gold* wiederum bezeichnet Jelinek als ‚Theateressay‘.

Auch ihre Romane bürsten die ‚klassischen‘ Formen gegen den Strich, enthalten theatralische Szenen und filmische Sequenzen und/oder sind, wie *Die Kinder der Toten*, eher ‚handlungsarm‘. Wie flexibel Jelinek mit den Genres umgeht, wie sehr die Grenzen ihrer Texte verschwimmen zeigt sich aber auch darin, dass sie ihre eigenen Texte immer wieder umarbeitet – Theater-texte werden zu Hörspielen (u.a. *Präsident Abendwind*, welcher 1988 als Theater-text, 1992 als Hörspielfassung veröffentlicht wurde), Lyrik wird vertont, Kurzprosatexte schreibt sie mit Bezug auf eigene längere Texte (u.a. ihr Text *paula, bei der rezeption eines buches, das am land spielt, und in dem sie die hauptrolle spielt* (1974)). Auch ihre mittlerweile, zählt man die Mehrfachveröffentlichungen mit, fast fünfhundert essayistischen Texte schwanken zwischen klassischen Essays, Briefen und politischen Kommentaren, vor allem ihre politischen Texte verändert sie, schreibt sie aufgrund aktueller Ereignisse um. Andererseits erfüllen ihre Theater-texte oft Charakteristika, die man dem Genre ‚Essay‘ zuschreibt.

Auf Jelineks Texte trifft also zu, was Jacques Derrida in seinem Text *Das Gesetz der Gattung* so eindringlich formuliert: „Texte können zu keiner Gattung gehören, sie haben Teil an einer oder mehreren Gattungen, jeder Text ist in gewisser Weise eine Gattung, die Teilhabe bedeutet jedoch keine Zugehörigkeit.“<sup>31</sup> Gerade aber die Unmöglichkeit, die ‚Reinheit‘ der Genres zu gewährleisten, führt zu einer Vielfalt von Genres, und diese Vielfalt zeigt sich

30 Vgl. Elfriede Jelinek, *Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 1997, S. 135-158.

31 Jacques Derrida, *Das Gesetz der Gattung*, in: Jacques Derrida, *Gestade*. Wien 1994, S. 245-283, S. 252.



nahezu exemplarisch in Jelineks Texten, die gewissermaßen fortwährend zu sich selbst differieren.

#### *Die Dekonstruktion des Theaters*

Am deutlichsten zeigt sich Jelineks Umgang mit den Genre Grenzen, oder besser, Jelineks stetes Überschreiten der Genre Grenzen, das Vermischen der Genres, in ihren ‚Theatertexten‘. Diese werden von der Kritik oft mit dem Begriff von Hans-Thies Lehmann<sup>32</sup> als ‚postdramatisch‘ bezeichnet und als ‚Text-Gewebe‘ beschrieben, ‚gewoben‘ aus Partikeln der Trivialliteratur, theoretischen und literarischen Texten, in denen sich, wie es Bärbel Lücke nicht müde wird zu betonen, eine gewaltige Sprach-, Form- und Sinnzertrümmerung ereignet.<sup>33</sup> Bereits in ihrem Text *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* spielt Jelinek mit den Formen des traditionellen Theaters. Zwar existieren Regieanweisungen, Szenen und Figuren, doch werden diese oftmals ironisch gebrochen, so z.B. wenn Nora, einer Regieanweisung gleich, ihre körperlichen Bewegungen beschreibt, um sie dann zu vollziehen: „NORA: Sag es! Sag es! Jetzt mache ich noch eine formvollendete Arabeske. *Tut es.*“<sup>34</sup>

Auch sind die Figuren bereits prototypisch angelegt, es geht nicht um das Zeigen einer individuellen Entwicklung, sondern die Figuren verhalten sich gemäß einer bestimmten Rolle, wie etwa der Personalchef, die Arbeiterin, der Konsul. Selbst die Liebesbekundungen sind holzschnittartig, klingen wie Sätze aus dem Fernsehen oder Radio: „NORA: Ich habe ein Ohr für das beinahe Unhörbare. Das Schicksal sagt, daß wir füreinander bestimmt sind. Man darf eine Beziehung nicht gleich hinwerfen, wenn eine Schwierigkeit auftritt.“<sup>35</sup> Im Laufe der Zeit entfernen sich Jelineks Texte immer weiter von einem ‚klassischen Theater‘, die späten Theatertexte sind eher monologisch als dialogisch

32 Vgl. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatisches Theater*. Frankfurt am Main 1999.

33 Bärbel Lücke, *Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk*, a.a.O. 26.

34 Elfriede Jelinek, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, in: *Elfriede Jelinek, Theaterstücke*. Reinbek bei Hamburg 2004, S. 38.

35 Ebenda S. 69.

konstruiert, sie oszillieren zwischen Prosa und lyrischer Sprache. Viele ihrer Theatertexte kommen ohne szenische Anweisungen aus, ohne kongruente Erzählstränge, ohne Einteilung in Akte. Das gesamte dramatische Arrangement wird aufgelöst, selbst die langen Monologe werden unabhängig und entwickeln sich zu eigenwilligen Prosatexten, die dann wieder auseinanderdriften, proliferieren. Die handelnden Personen im Stück verlieren ihre Funktion als identifizierbare Bedeutungsträger.<sup>36</sup>

Jelineks Theaterarbeit ist innovatives Spiel mit der Form und unterläuft nicht nur das Genre Drama, sondern auch die Institution des Theaters selbst, wie es Jelinek programmatisch und vielzitiert formuliert hat: „Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater.“<sup>37</sup> Wobei diese Aussage bereits ein gutes Beispiel für den dekonstruktiven Impetus ihrer Texte, der selbst in ihren Interviews vorhanden ist, abgibt. Zum einen führt sich diese Aussage bereits dadurch ad absurdum, dass der zweite Satz dem ersten widerspricht – was den ohnehin mehrdeutigen Begriff ‚Theater‘ sofort in Frage stellt (ist damit die Institution, die Bühne gemeint, oder der Text?; welcher Definition von ‚Theater‘ folgt die Autorin eigentlich?). Das ‚strong statement‘ „Ich will kein Theater“ wird sogleich abgeschwächt, wie auch Jelineks ‚Theater‘ selbst ‚das Theater‘ zwar in Frage stellt, es aber trotzdem ‚braucht‘, um ebendies zu tun. Genau diese Spannung zwischen ‚einander bedingen‘ und ‚einander ausschließen‘, und zwar im selben Moment, ist, folgt man der dekonstruktiven Literaturtheorie, das genuin ‚literarische‘ (und doch immer auch das allgemein in der Spra-

36 Vgl. Dagmar von Hoff, Stücke für das Theater. Überlegungen zu Elfriede Jelineks Methode der Destruktion, in: Christa Gürtler, / Alexander von Bormann (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Neue Kritik. Frankfurt am Main 1990, S.118.

37 Anke Roeder, Ich will kein Theater. Ich will ein anderes Theater, in: Anke Roeder (Hg.), Autorinnen. Herausforderung an das Theater. Frankfurt am Main, S. 143-160. [Interview mit Elfriede Jelinek, Anm. der Verf.] Die im Titel aneinander gereihten Sätze sind im Gespräch getrennt, auf Seite 153 heißt es: „Den Wunsch, Leben zu erzeugen auf dem Theater, der fast alle Schriftsteller angezogen hat, lehne ich ab. Ich will genau das Entgegengesetzte: Unbelebtes erzeugen. Ich will dem Theater das Leben austreiben. Ich will kein Theater.“ Auf S. 156 heißt es dann: „Ich will die Risse sichtbar machen. Ich will, wenn ich überhaupt noch für das Theater schreibe, ein anderes Theater. Ich will von dem Theater, das mich bis jetzt zurückgestoßen hat, fortkommen und sehen, ob es mir nachkommt.“

che Vorhandene). Die Dekonstruktion (als Theorie) besagt, so Hamacher, „daß verschiedene Bedeutungen eines Textes, die aufeinander angewiesen sind, einander wechselseitig ausschließen und daß gerade diese aporetische Semantik der Literatur ihre Literarizität ausmacht [...]“.<sup>38</sup>

#### *Dekonstruktion, Poetik und Politik*

Wie kann nun der dekonstruktive Gestus, die Textbewegung der Texte Jelineks eng geführt werden mit dem politischen Impetus der Texte? Eine mögliche Antwort findet sich in Christoph Menkes Nachwort zu Paul de Mans *Ideologie des Ästhetischen*, wenn er eine Begriffsklärung vornimmt, denn „[d]er Begriff der ‚Dekonstruktion‘ [...] ist bei de Man, vor aller weiteren theoretischen Ausarbeitung, nichts anderes als das konsequente Bewußtsein der literarischen oder ‚rhetorischen‘ Verfaßtheit von Texten.“<sup>39</sup> Gerade die Erkenntnis der ‚literarischen‘ oder ‚rhetorischen‘ Verfasstheit der Texte ist dabei eine zutiefst politische, ideologiekritische:

Da [...] „Dekonstruktion“ [...] nichts anderes als Bewußtsein der Literarizität meint, ist dies zugleich die Frage nach dem Verhältnis von Ideologie und Literatur. [...] Literatur (und ihr Selbstbewußtsein, die Dekonstruktion) ist „politisch“, sofern sie zur Operationsbasis einer Kritik der Ideologie wird; gegen seine übereilten Kritiker vermeidet er dabei jedoch die Erhebung der Literatur zum Medium des Wahren und Richtigen – die Literatur (und ihr Selbstbewußtsein, die Dekonstruktion) ist „politisch“, sofern sie die Möglichkeit von Wahrheit und Richtigkeit in Frage stellt.<sup>40</sup>

Und so können Jelineks Texte nicht nur trotz, sondern gerade aufgrund ihrer spezifischen Verfasstheit, gerade aufgrund der scheinbaren Widersprüchlichkeit, aufgrund der Weigerung, die (eigene) „Literatur zum Medium des Wahren

38 Werner Hamacher, Unlesbarkeit, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, a.a.O., S. 7-26, S. 9.

39 Christoph Menke, Nachwort, in: Paul de Man, *Ideologie des Ästhetischen*. Frankfurt am Main 1989, S. 270.

40 Ebenda S. 273.

und Richtigen“ zu erheben, als zutiefst politisch betrachtet werden, dies immer im Hinblick auf ein breites Spektrum an Fragestellungen, wie etwa des Feminismus, der Ablehnung totalitärer oder diktatorischer Systeme, des Kampfes gegen Rassismus und Faschismus oder der Kritik am kapitalistischen System. Die Texte Jelineks nehmen *grundsätzlich* Bezug auf *aktuelle* politische Ereignisse, nicht ohne prinzipiell und stets sprachexperimentell angelegt zu sein.

In ihren ersten Romanen *wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) ist Kritik an der Kulturindustrie angelegt, in *Die Liebhaberinnen* (1975) fokussiert die Kritik auf Geschlechterstereotype, patriarchale und misogynen Strukturen vor allem der ländlichen Gesellschaft, in den 2004 erschienenen Theater texts *Bambiland* und *Babel* auf den Irakkrieg. In *Wolken.Heim* (1988) und *Ulrike Maria Stuart* (2007) wird der Mythos der terroristischen Gruppe RAF in den Blick genommen, in *Burgtheater* (1985), *Die Kinder der Toten* (1998) und *Rechnitz (Der Würgeengel)* die nationalsozialistische Vergangenheit und deren fehlende Aufarbeitung in der österreichischen Gesellschaft. In *Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) übt sie, in Form einer Komödie, Kritik an dem ausufernden Banken- und Spekulationssystem.

Schon frühzeitig, auch durch ihren Kontakt mit der StudentInnenbewegung, bekommt diese politische Dimension ihrer Texte eine besondere Bedeutung.<sup>41</sup> Am deutlichsten formulierte Jelinek ihre Einstellung für eine politische Kunst, die sie in einem Interview von 1995 als „rührend“ bezeichnete und auf ihre „kindliche Naivität“<sup>42</sup> zurückführte, in einer 1969 in der Literaturzeitschrift *manuskripte* ausgetragenen poetologischen Debatte.<sup>43</sup> In mehreren offenen Briefen und Erwidern diskutierten die AutorInnen Michael Scharang, Peter Handke, Klaus Hoffer, Alfred Kolleritsch und Elfriede Jelinek sowie der

41 Vgl. Elisabeth Spanlang, Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk. Wien 1992, 181f.

42 Ernst Grohotolsky, Elfriede Jelinek. Mehr Haß als Liebe, in: Ernst Grohotolsky (Hg.), Provinz, sozusagen. Österreichische Literaturgeschichten. Wien 1995, S. 63-76, S. 66. [Interview mit Elfriede Jelinek, Anm. der Verf.]

43 Vgl. dazu manuskripte 25 (1969), 26 (1969) und 27 (1969). Zur Debatte in den manuskripten sowie ähnlichen Debatten jener Zeit vergleiche außerdem Lea Müller-Danhausen, Zwischen Pop und Politik. Jelineks intertextuelle Poetik in *wir sind lockvögel, baby!*. Berlin 2011, S. 29-35.

Komponist Wilhelm Zobl über die Funktion von Kunst. Während v.a. Peter Handke, aber auch Alfred Kolleritsch für einen autonomen Kunstbegriff eintraten, bezog Jelinek deutlich und durchaus auch polemisch Stellung für eine gesellschaftsverändernde Literatur – freilich immer und in dieser Debatte nicht ausdrücklich betont auf der Basis ihrer spezifischen Poetik und Ästhetik. Gerichtet an Alfred Kolleritsch schreiben Jelinek und Zobl: „Du willst also die Kunst aus der soziologischen Wirklichkeit heraus schneiden um Deine eigene (Deine eigene) Kunst – Pseudorevolution zu machen und zu rechtfertigen. Die Kunst hat nicht versagt, da hast Du recht. Aber die Künstler, die unreflektierten Künstler wie Du und Deinesgleichen.“ Peter Handke hingegen werfen sie unmissverständlich vor, dass seine Kunst eine rein kommerzielle sei – Jelinek und Zobl argumentieren hier deutlich erkennbar aus Ihrer marxistischen Grundeinstellung heraus:

Deine [Peter Handkes; Anm.] hauptsächlichen Erfahrungen (welche sind es denn speziell?) mit dieser kapitalistischen Mini-Theorie, die Du hier deutlich und unmißverständlich lieferst, scheinen in einer beträchtlichen Steigerung Deines Einkommens zu liegen. Aber Hauptsache, Du selber machst Erfahrungen! [...] Eine Revolution ist wohl nötig. Aber keine, behüte, vom derzeitigen Erfolgsautor. (Der ja ohnehin keine will.)<sup>44</sup>

Ihre ersten Romane zeigen diese politische Grundeinstellung und lassen zugleich erkennen, dass es sich keineswegs um leicht verständliche, rein agitatorische Literatur handelt. *Wir sind lockvögel baby!* (1970) und *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972), die in ihrer sprachlichen Verfasstheit beide gegen Konventionen, wie etwa die Groß- und Kleinschreibung, die Kommasetzung etc. rebellieren und gleichzeitig mit und gegen die Populärkultur arbeiten, beziehen sich deutlich auf Roland Barthes Analyse des Mythos. Deutlich wird, wie Populärkultur funktioniert, um die unterdrückten Teile

44 Aus: Elfriede Jelinek, Wilhelm Zobl, Offener Brief an Alfred Kolleritsch und Peter Handke, in: manuskripte 27 (1969). Zitiert nach: Pia Janke (Hg.), *Die Nestbeschmutzerin*. Jelinek und Österreich, a.a.O., S. 18-19.

der Gesellschaft, sei es die ArbeiterInnenklasse oder, in ihrem Verhältnis zum Mann die Frau, zu ‚beruhigen‘.<sup>45</sup> Die Kulturindustrie, wie Jelinek nicht zuletzt auf Grund ihrer marxistischen Überzeugung in *Die endlose Unschuldigkeit*<sup>46</sup> betont, verfolge dabei eine Strategie der Dehistorisierung und Depolitisierung, um eine Gleichheit der Klassen, der Geschlechter etc. vorzutäuschen. An Stelle einer wirklichen, z.B. finanziellen Gleichstellung, rücke eine Illusion einer solchen.<sup>47</sup> Gleichzeitig zeigen Jelineks Texte aber auch, dass eben diese Populärkultur, lesbar über die ‚Mythen des Alltags‘, sich bei genauerer Betrachtung selbst unterläuft, sich selbst dekonstruiert. Indem in ihren Texten Elemente der Populärkultur satirisch wiederholt, in neue Kontexte gestellt, übertrieben werden, desavouieren sie sich selbst.

Auch darin ähnelt Jelineks Schreiben den grundlegenden Mechanismen der Dekonstruktion. Wenn etwa Paul de Man im Hinblick auf Derridas Rousseauinterpretation davon spricht, dass Derrida zeige, dass Rousseaus Texte selbst „die stärksten Argumente gegen die von ihm vertretene Doktrin“<sup>48</sup> enthielten, wenn er also hervorhebt, dass jeder Text die eigene Dekonstruktion bereits in sich trägt und wenn man, ebenfalls mit de Man, davon ausgeht, dass jeder Text in gewisser Weise ‚literarisch‘, weil sprachlich, rhetorisch verfasst ist, dann bedeutet dies, dass die in den Texten angelegte ‚Selbstdekonstruktion‘ auch in nicht-literarischen Texten vorhanden ist. Die Dekonstruktion, die „nicht zwischen Behauptungen statt[findet], wie in einer logischen Erwiderung oder in einer Dialektik, sondern [...] sich stattdessen zwischen metasprachlichen Aussagen über die rhetorische Natur der Sprache einerseits und einer rhetorischen Praxis andererseits [vollzieht], die diese Aussagen in Zweifel zieht“, findet demnach in allen Texten statt, ist in allen Texten angelegt, lässt aber „Restbedeutung“ übrig, die den/die LeserIn dazu zwingt, die Dekonstruktion des Textes weiter voranzutreiben. Jelineks Texte betreiben nun nicht nur die

45 Vgl. Elisabeth Spanlang, Elfriede Jelinek. Studien zum Frühwerk, a.a.O. S. 158-166.

46 Vgl. Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*. Schwifting 1980.

47 Vgl. Ebenda, S. 49; Vgl. Allyson Fiddler, *Rewriting Reality. An Introduction to Elfriede Jelinek*. Oxford/Providence (USA) 1994, S. 40-42.

48 Paul de Man, *Genese und Genealogie (Nietzsche)*, in: Paul de Man, *Allegorien des Lesens*, a.a.O., S. 200.

Dekonstruktion ihrer selbst, sondern auch jener Texte, derer sie sich bedienen, auf die sie verweisen, die sie zitieren, die sie collageartig verarbeiten etc. Ihre Texte nehmen also zum einen die Rolle der LeserInnen ein, lesen also in ihren Intertexten die darin vorhandene Dekonstruktion (und dekonstruieren sie somit weiter), und sind zum anderen schlicht und ergreifend selbst Texte, tragen also auch schon ihre eigene Dekonstruktion in sich.

Doch kehren wir zurück zum ‚Mythos‘, einem der wichtigsten ‚Angriffsziele‘ der Jelinekschen Dekonstruktion. Barthes These besagt, dass der Mythos Geschichte in Natur transformiere, das heißt, dass all das, was wir als ‚natürlich‘ empfinden in Wahrheit durch die Sprache und die Diskurse zu einem bestimmten Zeitpunkt geformt wurde. Die Diskrepanz zwischen der ‚Realität‘ und ihrer Repräsentation in der Sprache sei es, die von dem Mythos überdeckt würde. Jelinek bleibt eng bei Barthes, wenn sie schreibt: „es kann nämlich alles *mitös* werden [...].“ Und deutlich warnt sie davor: „ich spreche von den dingen die sich in den begriffen einnisten.“<sup>49</sup> Die Begriffe beschreiben nicht die Dinge, die Dinge „nisten sich ein“, es ist eine parasitäre und damit gewaltsame Beziehung, keine ‚natürlich übereinstimmende‘, die zwischen dem Ding und dem Begriff, der es beschreiben soll, besteht. Jelinek dekonstruiert den Mythos, indem sie dessen Bedeutung übernimmt, in neue Kontexte setzt, die Bedeutung erweitert, leicht variiert und somit ‚den Mythos‘ unterwandert. Dabei wird der Mythos nicht entmystifiziert, sondern vielmehr durch seine Zuspitzung denunziert, lächerlich gemacht. Diese Art ‚künstlicher Mythos‘, den Jelinek somit erschafft, übertreibt, überspitzt und pervertiert den ideologischen Mythos und deckt so auf, was Roland Barthes die ‚Naivität‘ des Mythos nennt.<sup>50</sup>

Textuelle und politische Strategien gehen, wie dargelegt, in Jelineks Texten Hand in Hand. Dies zeigt sich auch im Text *Die endlose Unschuldigkeit*, wenn

49 Elfriede Jelinek, *Die endlose Unschuldigkeit*, a.a.O., S. 49.

50 Vgl. Alexandra Heberger, *Der Mythos Mann in ausgewählten Prosatexten von Elfriede Jelinek*. Osnabrück 2002, S. 27. Marlies Janz nennt Jelineks Zugang Mythen- destruktion. Marlies Janz, *Mythendestruktion und Wissen. Aspekte der Intertextualität in Elfriede Jelineks Roman Die Ausgesperrten*, in: Heinz Ludwig Arnold, *Elfriede Jelinek*. München 1993, S. 38-50.

sie etwa mit Neologismen, wie dem Wort „mütös“ in der Passage „es kann nämlich alles *mütös* werden“, arbeitet. Durch einen kleinen ‚linguistischen Trick‘, der Verwendung des Suffixes ‚ös‘, welches im Deutschen oftmals dazu dient, Worten eine negative Bedeutung zu geben (wie in komatös, maliziös, porös etc.), verändert sie die Semantik des ‚Mythos‘ in eine deutlich negative Richtung. Der Ziel des Textes, den ‚Mythos‘ neu zu besetzen, wird zudem durch die Verwendung der phonetischen anstatt der korrekten orthographischen Schreibweise (‚ü‘ statt ‚y‘) verfolgt.

Inhalt, politische Anliegen, Stil, aber auch die formalen Elemente der Texte Jelineks gehen fließend ineinander über, bedingen und beeinflussen einander. Klassische Strukturmerkmale wie Zeit und Raum verlieren an Bedeutung, monologische oder dialogische Strukturen in den Theater texts lösen sich auf, auf Regieanweisungen wird verzichtet. Grenzen werden systematisch aufgehoben, egal ob es sich, wie bereits gezeigt, um Grenzen zwischen den Genres handelt, um Grenzen zwischen ‚Hoch-‘ und ‚Populärkultur‘ (indem Techniken der Populärkultur in die Hochkultur transferiert werden)<sup>51</sup> oder aber um jene zwischen Wissenschaft und Kunst, wenn sie z.B. in *Babel* die physikalischen Eigenschaften von Raketen beschreibt, oder wie in *Rechnitz (Der Würgeengel)* auf psychoanalytische Texte zurückgreift. Mehr noch, Jelinek kreiert eine Art ‚neue Sprache‘ oder besser, eine neu zusammengesetzte Sprache, allerdings im steten Bewusstsein, dass diese neue Sprache immer notwendig auf Basis der alten (aber eben nicht ‚naturgegebenen‘) Sprache entstehen muss. Diese Sprache performiert den Text und vermittelt damit nicht nur die Botschaft, sondern ist Teil der Botschaft. Da es keine Ausdrucksmittel abseits der Sprache oder ähnlich funktionierender semiotischer Systeme gibt, reizt Jelinek die in der Sprache angelegten und durch die Sprache vermittelten Klischees bis zum Extrem aus und macht diese durch Übertreibung sichtbar, bemächtigt sich der Klischees und deutet sie um, mehr noch, deutet sie mehrfach um, sodass die

51 Vgl. Sigrid Schmid-Bortenschlager, Gewalt zeugt Gewalt zeugt Literatur... ‚wir sind lockvögel baby!‘ und andere frühe Prosa, in: Christa Gürtler / Alexander von Bormann (Hg.), Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt am Main 1990hg. von Christa Gürtler und Alexander von Bormann, Frankfurt (Main), S. 30-43, S. 32.



Klischees, die Sprachbilder schlussendlich ihrer (,mythischen‘) Bedeutung entleert werden.

Peter Weibel sieht diese literarische Strategie als eine an, die beispielsweise Peter Handke diametral entgegengesetzt scheint – womit wir, mehr als 40 Jahre nach dem *manuskripte*-Streit, wieder zu ihm zurück kommen – und bezieht eindeutig Stellung, welche ‚Methode‘ er bevorzugt, wenn es darum geht, den ‚Mythos‘ zu unterlaufen:

Ist es zielführend, wie Handke zu versuchen, eine poetische, individuelle Gegen-sprache zur Welt der kollektiven Bilder, der kollektiven Sprache, der Redenschreiber zu schaffen? Oder muss man wie Jelinek diese kollektiven Bilder aufgreifen und dekonstruieren? Meines Erachtens ist die Methode von Jelinek die bessere. Die erste Variante funktioniert nicht mehr. Es ist eine schöne Vision, zu glauben, dass es gelingen kann, eine Sprachwirklichkeit zu entwerfen, die man den Ergebnissen der kollektiven Welt der Bilder und der Sprache entgegensetzen kann. Diese Vision müssen wir aufgeben. Was man jedoch versuchen kann, ist die Strategie der Subversion, gerade diese Bilder und Texte zu zerlegen, sie zu dekonstruieren und mit allen möglichen Sprachtechniken zu bearbeiten. Dadurch kann es gelingen, hinter die Fassade zu kommen. Denn der Schleier kann verschleiern, aber auch entschleiern. Das ist die Möglichkeit, die man als Dichter oder als Bildkünstler heute hat: die öffentlichen Bilder, die öffentliche Sprache, die Journalistensprache zu verarbeiten und zu entschleiern. Im Gegensatz zu Jelinek entschleiert Handke nicht, sondern entwirft seinen eigenen neuen Schleier durch seine Privatsprache. Dadurch kommt er zu seinem bedauerlichen Fehltrail in Bezug auf Serbien. Das ist kein politisch schlechter Wille, sondern die Konsequenz seiner Methode. Denn wenn jemand seine eigenmächtige, private Sprache hat, kann er die politische Wirklichkeit gar nicht mehr verstehen. [...] Wie kann dann ein Dichter mehr wissen? Jelinek war nicht im Krieg, und Handke war es ebenfalls nicht. Alles, was sie wissen, wissen sie durch die Medien. Jelinek kennt die Bilder und die Texte aus den Medien. Das Einzige, was sie machen kann, ist damit zu arbeiten.<sup>52</sup>

52 Peter Weibel, Performative Medien. Von der Simulation zum Fake, in: Pia Janke (Hg.), Jelinek[Jahr]Buch 2011. Wien 2011, S. 155-165.

### 3. Resümee

Peter Weibels Konfrontation und Kontrastierung von Handkes „Gegensprache zur Welt“, seiner „Privatsprache“, mit Jelineks „Methode“ der Dekonstruktion als „Entschleierung“, erscheint uns ein gelungener Versuch (unter vielen möglichen), sich Jelineks Textverfahren anzunähern. Wir wollen jedoch hier weiterhin nicht von ‚Methoden‘ schreiben, sondern von Textbewegungen, von textuellen Strategien, die im jelinekschen Oeuvre lesbar werden. Der Begriff der Methode legt eine auf die Autorin zurückgehende Intention nahe, die schon mit Roland Barthes Konzeption der Autorenschaft unvereinbar wäre. Texte führen ihr Eigenleben, AutorInnen erweisen sich als ‚écrivains‘, die aus dem unendlichen Intertext schöpfend jeweils ihre eigene Form einer écriture entwickeln.<sup>53</sup> Auch in der de Manschen Dekonstruktion sind, in Auseinandersetzung mit Derrida, Argumente gegen eine Begrifflichkeit im Feld der *Selbstgewissheit* oder des *Bewusstseins* der AutorInnen angelegt.<sup>54</sup> Und trotz oder

53 In seinem Text *Écrivains et écrivants*, unterscheidet Barthes zwischen eben diesen beiden Formen von SchriftstellerInnen – wobei Jelinek, per definitionem, in die Reihe der *écrivains* einzuordnen wäre. Die Handlungen der *écrivains* richten sich primär auf die Sprache selbst, sie unterlassen jene Sprechweisen, die bezeugend oder doktrinär sind, weil Sprache immer schon mehrdeutig ist, kein ‚naives Bewußtsein‘ mehr denkbar ist, während die *écrivants* Sprache für bestimmte Ziele direkt einsetzen. Vgl. Roland Barthes, *Écrivains et écrivants* (1960), in: *Essais Critiques* (1964). Paris 1981, S. 150.

54 Vgl. dazu z.B. Paul de Man, der über Derridas Rousseauanalyse schreibt: „[Derridas] Ziel ist es [...] zu zeigen, daß ein wichtiger Teil von Rousseaus Aussage nicht mit den Kategorien von Anwesenheit und Abwesenheit erfaßt werden kann. Bei der entscheidenden Frage nach dem kognitiven Status der Sprache von Rousseau versagen diese Kategorien völlig. Derridas Absicht, ihren absoluten Wert als Grundlage metaphysischer Einsichten in Mißkredit zu bringen, ist damit erreicht. Solche Begriffe wie „passiv“, „bewußt“, „absichtlich“ etc., die alle ein als Selbstanwesenheit gedachtes Ich voraussetzen, stellen sich als gleichermaßen relevant oder irrelevant heraus, wenn sie auf beiden Seiten der Unterscheidung von Anwesenheit oder Abwesenheit Anwendung finden. Dies spricht gegen die Begriffe und nicht gegen den Autor, der sie in einer der Parodie ähnlichen Absicht verwendet, um ihren Anspruch zu widerlegen, eine allgemeine Unterscheidungsfunktion zu besitzen. Der Schlüssel zu dem Status der Sprache Rousseaus ist nicht in seinem Bewußtsein zu suchen, nicht darin, ob ihm sein Wissen mehr oder weniger bewußt war oder wie groß seine Kontrolle über die kognitiven Kraft seiner Sprache war. Der Schlüssel kann nur in dem Wissen gefunden werden, das diese Sprache als Sprache über sich

gerade wegen dieser Form der *écriture* erweist sich das jelineksche Oeuvre als ein genuin politisches insofern, als, wie wir gezeigt haben, binäre Oppositionen, wie Innen – Außen, Mann – Frau, Natur – Kultur auf dem Prüfstand stehen, grundsätzlich unterlaufen und letztlich aufgelöst, dekonstruiert werden. Jelineks Texte dekonstruieren die Sprache selbst, die Genres, die Institution ‚Theater‘ etc. Ziel der dekonstruktiven Textbewegung ist dabei letztlich immer auch der ‚Mythos‘ im Sinne Roland Barthes, also jener Mythos, der uns das, was durch Sprache zu einem bestimmten Zeitpunkt geformt, hervorgebracht, konstruiert wurde, als ‚naturegeben‘ präsentiert. Diese Dekonstruktion des Mythos erreichen Jelineks Texte durch rhetorische Zuspitzung, Übertreibung und variierende Wiederholung vermeintlicher ‚Realitäten‘. Der Mythos wird nicht von außen entmystifiziert, er entlarvt sich selbst, indem seine sprachliche Funktionsweise aus- und bloßgestellt wird.

selbst mitteilt, womit sie die Priorität der Kategorie der Sprache über die Kategorie der Anwesenheit behauptet – was genau die These Derridas ist.“ Paul de Man, Rhetorik der Blindheit, in: Paul de Man, Die Ideologie des Ästhetischen. Frankfurt am Main 1989, S. 185-230, S. 203.