

**„Wer ist denn schon zu Hause bei sich, wer ist
denn schon sein eigener
Elfriede Jelineks Diskussion
von Gewaltverhältnissen
im Kontext der deutschsprachigen Literatur und
Öffentlichkeit**

Ortrun Niethammer
(Osnabrück)

Abstract: Anhand verschiedener Beispiele erörtert die Verf., daß Jelinek konkrete und symbolische Bilder von Männern und Frauen ins Zentrum ihrer Erörterungen stellt, die sich jeweils mit Gewaltverhältnissen auseinandersetzen müssen. Krasse Überzeichnungen und intertextuelle Bezüge gehören zu den formalen Mustern ihrer Verfahren.

Elfriede Jelinek, 1946 geboren, publiziert seit etwa dreißig Jahren, spätestens seit der Veröffentlichung von *Lust*, also seit 1989, ist sie als feministische Pornographin - was das auch immer sei - verschrien, seit 1986 bekommt sie literaturwissenschaftliche Preise, im Oktober des letzten Jahres den hochdotierten „Büchner-Preis“. Es scheint in der Wahrnehmung von Jelinek eine deutliche Differenz zu geben zwischen ihrer möglichen Intention und der öffentlichen Wirkung. Wenn Sie z.B. an die Kampagne PorNo von Alice Schwarzer u.a. denken, die fast gleichzeitig mit dem Roman *Lust* an die Öffentlichkeit getreten ist und an die vielfältigen Auseinandersetzungen in der *ZEIT* und *FAZ* darüber, was Jelinek eigentlich beschreibt, entsteht die Frage: welcher Mittel sich Jelinek bedient, wie sie stilistisch-rhetorisch vorgeht und welche Formen sie benutzt? Sind es die des modernen Romans, oder sind es ausschließlich mimetisch kopierende Texte der Trivialliteratur?

Jelinek hat einen, hat ihren Ruf. Ivan Nagel schreibt in der Büchner-Preisrede: „Mehr Feindschaft hat wohl, außer den deklarierten

Staatsfeinden totalitärerer Regime, kein Schriftsteller dieser zweiten Jahrhunderthälfte auf sich gezogen.“¹ Wenn man etwa an den vorletzten Bundestagswahlkampf des Jörg Haider in Österreich denkt, der demonstrativ auf Plakatwänden nachfragte, ob Peymann und Jelinek überhaupt Kultur verträten, und gleichzeitig an die Nachfrage des Salzburger Weihbischofs, der Jelinek als eine Gottes- und Christenlästerin beschimpfte, als sie während der Festspiele gewürdigt wurde. Das überlebensgroße Bild der Jelinek, das neben 12 anderen vor der Salzburger Festspielhalle hing, verunziere die Stadt. Letztendlich sind wohl rechtsradikalen Rowdys (so Ivan Nagel) aktiv geworden und haben das Bild der Autorin heruntergerissen. Die Festspielleitung wiederum redete vom „Sturm über Salzburg“, dem aber eigenartigerweise nur ein einziges Objekt zum Opfer gefallen ist. Dieses dokumentiert das öffentliche, in dem Fall politische und geistliche, Interesse an Jelinek, das in jedem Fall auch erheiternde, komische und skurile Seiten zeigt.

Das wissenschaftliche Interesse hat sich, so Marlies Janz 1995, noch nicht umfassend etabliert, weil die politische, d.h. die marxistische Seite Jelineks außerhalb der Wahrnehmung liege:

Die satirischen Mythendestruktionen, die ihr Werk mit wechselnden Gegenständen und sich ausdifferenzierenden ästhetischen Verfahrensweisen leistet, sind stets bezogen auf ihre materialistischen Gesellschaftsanalysen und verstehen sich als aufklärerische Ideologiekritik.²

Wenn man auch die letzten drei Jahre verfolgt, ist es auffällig, wie zurückhaltend Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen das Werk von Jelinek diskutieren, andererseits reagiert die öffentliche Kritik polarisiert. Sicherlich hängt es auch mit dem Vor-urteil zusammen, daß Jelinek feministisch schreibe. Ivan Nagel behauptet hingegen in der Rede zum Büchner-Preis, daß die Romane oder Theaterstücke nicht feministisch orientiert seien - wohl aber ihre Essays und Interviews.³ Er führt aus:

¹ Ivan Nagel: *In der Mitte bebt und zuckt die Lüge. Elfriede Jelinek und der Schrecken der Montage: Die Rede zur Verleihung des Büchner-Preises*. In FAZ, 10.10.1998, S. 49.

² Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart/Weimar 1995, S. VII.

³ Nagel 1999, S. 49.

Das Selbstverständliche ist: Wir Menschen sind Männer oder Frauen. Das Befremdliche ist: Es gibt Mann und Frau, den Menschen gibt es nicht. [...]. Im Grund hat Elfriede Jelinek aus dem Sammelbegriff „Mensch“ die Frau, aus dem Sammelbegriff Frau die Österreicherin herausgebrochen“. Aber „das Ende der Menschen ist nicht, [nach Jelinek, O.N.] der Triumph der Frau - sondern ihr Sturz ins Ungewisse. Jelineks Romane, Theaterstücke führen es beweiskräftig vor: Wird die Rolle Frau abgeworfen, verworfen, dann ist die Frau erst einmal nichts. Nichts als eine Rolle.¹

Wie schaut es nun mit dem Feminismus von Jelinek aus, argumentiert sie feministisch oder nicht, warum setzten sich Medien immer wieder mit ihrem feministischen Ansatz auseinander? Ist das die einfachste Methode, Autorinnen zu diffamieren?

Feminismus war ein Modewort, inzwischen scheint/ist es altmodisch, man könnte auch sagen politisch unklug, sich mit feministischen Theorien zu beschäftigen. Der deutsche bzw. amerikanische Begriff der Differenz ist schon so integriert in den Diskurs, daß es obsolet wird, die Unterschiede zwischen Männern und Frauen zu beschreiben, obwohl wie Ivan Nagel behauptet hat, es den Menschen nicht gibt. Über was wird dann gesprochen? Das ist die eine Seite, die andere ist, daß die ökonomische und biologische Macht der symbolisch Stärkeren über Markt und Schrift immer wieder ins Spiel kommt. Jelinek setzt bei diesem System an und charakterisiert die ökonomische Differenz, die körperliche, symbolische und kommunikative Macht, die in ihren Texten als intertextuelles Moment zum Tragen kommt. Im Gespräch über das Drehbuch *Malina* (1993)² bezeichnet Jelinek diesen Text als Montageroman, ein Muster, das auch seit ihren ersten Romanwerken vorliegt. Als sie das Drehbuch verfaßt, kopiert sie gleichzeitig Zitate aus und in ihr dramatisches Schaffen *Krankheit oder Moderne Frauen*, wodurch die intertextuelle Ausrichtung Jelineks deutlich nachvollziehbar wird. Jelinek wertet dieses intertextuelle Gefüge, diese Fortschreibung von Bachmanns „Werken“ möglicherweise auch als

¹ Nagel 1999, S. 49.

² Dorothee Römhild: *Zur Verfilmung von Ingeborgs Bachmanns „Malina“*. Ein Gespräch mit der Drehbuchautorin Elfriede Jelinek. In: *Diskussion Deutsch*, 142, Juli 1995, S.136-142, S.137.

ironischen Beleg dafür, daß „Frauen ja immer die Geschichte ihrer Unterdrückung endlos fortschreiben müssen, während Männer völlig frei in der Wahl ihrer Themen sind, [d.i.] eine weitere schreckliche Zurücksetzung der Frauen und ihrer Themen.“¹

In diesem literarischen Spektrum muß jedes Kraftverhältnis letztendlich bezeichnet werden, wer wann und wie über welche Produktionsmittel verfügt und welche Konsequenzen dies hat. Das ist die Faktizität der Beschreibung, die sich in materialistischen Literaturkonzepten niederschlägt. Komplimentäre Aspekte liegen im Symbolgehalt der Sprache. Jede Versprachlichung muß sich zwangsläufig auf VorgesprecherInnen und -schreiberInnen beziehen.

Die schriftstellerische Sprache ist seit der Antike über Sprachmuster geprägt, die in der Regel im männlichen Kontext entstanden sind. Von daher sind alle sprechenden und schreibenden Frauen gezwungen, einen „schielenden Blick“ zu entwerfen (Weigel/ Stephan). Das eine Auge schießt auf das Skript, das andere auf die Tradition. Dadurch wird die Identität der Schreiberin per se und grundsätzlich gespalten. Das ist aber nicht feministisch, sondern grundsätzlich so bei hierarchisch Unterdrückten (etwa in der proletarischen Kultur, dort bei Frauen doppelt verschränkt). Wenn wir andererseits unter Berücksichtigung von Lacan, Sixous und Irigaray die französische Auseinandersetzung um die feministische Tradition aufgreifen, wo ein konkretes, historisch verifizierbares Ich nicht mehr existiert, sondern in ein Spannungsverhältnis zwischen je und moi eingeblendet ist, und die Sprache nur Ausdruck des Sprachbegehrens von Männern und Frauen wird, paßt der Vorwurf der „Feministin“ überhaupt nicht mehr in die Nomenklatur der Auseinandersetzung und löst sich schon dadurch auf.

Bleibt man in der amerikanisch-deutschen feministischen Traditionslinie, in der nur die Vorwürfe angesiedelt sein können, und denkt weiterhin über das Bedingungsverhältnis von Jelinek und Feminismus nach, dann sieht man, daß Jelinek verschiedene Strategien entwirft, die je nach Lesart entweder materialistisch oder feministisch zu deuten sind. Walter Erhard und Britta Herrmann bemerken zum Spannungsverhältnis zwischen Feminismus und anderen literaturtheoretischen Entwürfen, daß feministisch orientierte Zugänge zur Literatur bis in die Gegenwart hinein eine Vielzahl ganz unterschiedlicher Theorien integriert

¹ Römbild 1995, S. 139.

[haben], die sich weder zu einem geschlossenen Theoriegebäude fügen noch ein einziges methodisches Verfahren zugrundelegen. Gerade deshalb aber sind feministische Theorien in den Literaturwissenschaften über Jahrzehnte hinweg produktiv gewesen.¹

Um die Produktivität feministischer Zugänge zu demonstrieren, werden einige Texte von Jelinek vorgestellt, zuerst aber soll ein cursorischer Überblick über Jelineks Schriften gegeben werden, um die Dimensionen abzumessen, in denen ihr Werk angesiedelt ist. Jelinek hat vorwiegend als Autorin gearbeitet. Sie hätte auch als Komponistin arbeiten können. Sie hat Romane geschrieben, die wirksamsten: *bukolit*, *Hörroman*, 1968; *wir sind lockvögel, baby*, 1970; *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. 1972; *Die Liebhaberinnen*, 1975; *Die Ausgesperrten*, 1980; *Die Klavierspielerin*, 1983; *Lust*, 1989; *Die Kinder der Toten*, 1996; sie hat als Stückeschreiberin gearbeitet: die wichtigsten: *was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hat*, 1980; *Krankheit oder moderne Frauen*, 1987; *Wolken. Heim*, 1988; *Totenauberg*, 1991; *Sportstück*, 1996; bei den Salzburger Festspielen 1998 ein Stück über Robert Walser: *er nicht als er*. Sie hat etwa 20 Hörspiele geschrieben; 6 Drehbücher, darunter: *Malina*, nach Ingeborg Bachmann; 8 Libretti, u.a. für Henze, und hat aus dem Französischen, Amerikanischen, Englischen und Spanischen übersetzt, nicht nur Gedichte, sondern etwa auch den experimentellen Roman von Thomas Pynchon: *Das Ende der Parabeln*. Man sieht, daß Jelinek ein intensives, man könnte auch sagen manisches Verhältnis zur Sprache hat, in das sie auch verwandte Rhythmen und Klänge integriert. Sie hat jeweils eine Idee, so beschreibt sie ihr Verfahren im *Beautiful Looser* (1998) und setzt diese, ausgehend von allen möglichen Verbindungen sprachlicher, musikalischer, visioneller und intertextueller Art um. Diese Art von „Knotendenken“, das Umberto Eco in seinem Labyrinth der Vernunft als rhizomisches Verfahren beschreibt, charakterisiert Jelinek als kompositorisches Prinzip. Mit Komposition ist nicht nur die Anordnung der Worte im Text und der größere Kontext gemeint, sondern auch ein musikalisches Verfahren, das bestimmte Themen aufruft und variiert, durch andere Tonarten bzw. fremde Zitate moduliert und zu einem

¹ Walter Erhardt/Britta Herrmann: *Feministische Zugänge - „Gender studies“*. In: *Grundzüge der Literaturwissenschaft*. Hg. von Ludwig Arnold und Heinrich Detering. München 1996, S. 498.

Schluß führt. Um dieses Konstrukt überhaupt entschlüsseln zu können, muß man auch als Interpretin diese Texte vorsichtig feministisch-hermeneutisch andenken und versuchen, mögliche und gleichzeitig widersprüchliche Lösungsvorschläge anzubieten.

Ausgangspunkt meiner Analyse ist das im Juli 1998 von Jelinek und Brigitte Landes herausgegebene Buch: *Jelineks Wahl*¹, das Ausschnitte von Jelinek und ihr verwandten Autoren, Autorinnen versammelt, die während der Salzburger Festspiele 1998 in Lesungen und Inszenierungen zu Wort gekommen sind. Einige der Beiträge bzw. Veranstaltungen konnten nicht verschriftet werden, da sie experimentell-musikalischer oder auch „sprachlos“ - darstellender Natur waren. Relevant war eine Modenschau, die sinnliche und haptische Konzepte, was Jelinek auch in ihren Werken (und in ihrem Leben) wichtig ist, vorgeführt hat.

Wenn man das Buch vor sich sieht, hat man sofort einen optischen Eindruck vom Inhalt des Bandes. Das Coverfoto zeigt einen im Schnee liegenden, auf dem Rücken ausgestreckten Mann. Der Hut ist nach hinten weggerollt. Zwei andere Gestalten stehen in einiger Entfernung an einem beschneiten Gartenzaun. Dieses Foto ist bekannt, es zeigt den gerade verstorbenen Robert Walser während seines letzten Winterspaziergangs, und es hat eine ähnliche Prägnanz wie etwa das Foto von Kafka, der frontal und ohne Hut in die Kamera schaut, oder von Thomas Mann, der sich in Denkerpose, mit hoch geschlossenem Anzug, leicht dem Publikum abwendet. Dieser völlig entgeisterte Walser, so würde es Jelinek vielleicht formulieren, liefert mit Friedrich Glauser die ersten Texte des Bandes. Jelinek stellt diesen Texten ein Gedicht von Elfriede Gerstel voran, mit dem Titel: *Wer ist denn schon bei sich / wer ist denn schon bei sich zu haus*, das durch die folgenden drei Kapitel variiert wird. Neben Jelineks eigenen Texten, die jeweils eine längere Einleitung in die Kapitel bilden, werden verschiedene gesellschaftliche Ausschlüsse vorgestellt.

Im zweiten Kapitel werden die inneren Emigrationen eines Friedrich Hölderlin bzw. Scardanellis, Georg Trakls, Werner Schwabs und Ernst Herbecks in den Mittelpunkt gestellt. Das dritte Kapitel widmet sich Autoren wie Celan, Wilkomirski oder Imre Kertész die durch spätere

¹ Elfriede Jelinek/Brigitte Landes (Hg.): *Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften*. München 1998.

Vernichtung im Faschismus' oder Leidens bis zum Selbstmord die äußere Emigration durchlebt haben, das vorletzte vierte Kapitel behandelt künstliche Menschen, Golems und Puppen mit Texten von Unica Zürn, Konrad Beyer und Sylvia Plath, das letzte Kapitel ist betitelt *Eine Reise durch Jelineks Kopf* und versammelt vornehmlich Gedichte, die verschiedene Dimensionen der Unterdrückung zeigen.

Sprache und Verfremdung

Mit einem Text aus diesem letzten Kapitel soll der sprachexperimentelle Zuschnitt der Jelinek vorgestellt werden. Zur Demonstration wird einer ihrer Bezugstexte *Der Selbstreferent* von Herbert J. Wimmer. Wie deutlich wird, ist der Gesamttext in mehrere Teile geteilt, überschrieben: der weg, die wendungen/beiläufige Winkel, das aufundab, zufuss. Wenn man diese Texte vergleichend liest, wird deutlich, daß es sich um die immergleiche Situation aus verschiedenen Blickwinkeln handelt, die in steigenden Dimensionen angeordnet sind. Während der erste Teil nur in der horizontalen Struktur, etwa eines Stadtplans - also einer Punkt-Linien-Verbindung organisiert ist, zeigt der zweite Teil die vertikale Struktur (Winkel, Wendungen) und erste Ansätze einer Verräumlichung und Verkörperlichung, die im dritten Absatz noch vertieft und präzisiert werden. Im vierten, längsten Absatz treten zum ersten Mal, konsequent in der Anordnung Verben auf, also Bewegungsanzeiger. Dort wird die dritte Dimension der Verkörperlichung und auch die vierte, die Zeitdimension, vorgestellt: Das Denken des Subjekts und ihr/sein Erinnerungsvermögen, Bewußtsein des Wandels und der Kontinuität korrelieren mit Grundbegriffen biologischer (synaptischer) Vorstellungen, architektonischen Impressionen, die assoziativ gleichgesetzt werden mit den Bedingungen Wiens, dessen Fiakerseligkeit und den Thesen Sigmund Freuds. Diese Zeitdimension, das Vor/Zurück und Gleichzeitigkeit des Denkens und Nachdenkens hat seinen seinen sehr verhaltenen Stachel im Begriff der Judengasse, die sprachlich in steigenden Dimensionen umkreist wird.

Merkmale dieser so genannten Selbstreferenz liegen in der Aufhebung der Kausalität und Logik des Gesagten, des absoluten Vor- und Zurück des Erzählten (also jeder Teil beginnt beim selben Ausgangspunkt), der sprachlichen Steigerung, die vornehmlich über verschiedene Formen der unvermuteten Umstellung, vor allem über Neologismen laufen. Die Textpassage, dieses Gedicht, umreißt in etwa das formale Programm,

das Jelinek zumindest in ihren Prosastücken verfolgt.¹

Nun zur Konkretisierung aus Jelineks Werke: Kontext des nouveau-Roman konzipierten Text *Kinder der Toten* von 1996 werden *Todesarten* (auch in Bezug auf Ingeborg Bachmann) beschrieben: zwei Frauen, ein Mann (ein Sportler) sterben immer wieder neu. Es gibt einen Anfang, der aber gleichzeitig das Ende ist. Die Erzählung, der Roman setzt immer an der gleichen Stelle an, die aber variiert die Situation des Sterbens beschreibt. Es handelt sich jeweils um gewaltsame Todesarten, die sich nach Geschlecht unterscheiden: Die Frauen begehen Selbstmord, der Mann stirbt jeweils infolge technischer Zufälle: etwa durch einen Autounfall, Skiunfall etc. Dargestellt wird im Roman jeweils die Zeit danach, die vierte Dimension, die ermöglicht, daß sich die Toten als Untote in der Jetztzeit treffen. Sprachlich werden diese Ereignisse in Form von Abkürzungen, Umstellungen, Neologismen, semantischen Verschiebungen und verfremdeten Zitaten entwickelt. Ein Beispiel, das die Montage mehrerer Sprichwörter und Zitate, semantischer Neuordnungen und literarischer Anspielungen, im Ganzen die Spielarten auch intertextueller Bezüge bringt, sei hier vorgestellt:

Stolpernd kommt der Blick auf die Beine und sieht, wie Menschen kreischend aus ihrem Kommt Zeit Kommt Rat-Kontinuum herausfallen - eine Mieterversammlung, die ihre Mütter nicht erkennt und ihren Samen daher noch auf den Armen trägt, ein Engelssturz, der sich nun endlich aufrafft und mit einer Hecht-in-Aspikrolle durch die Glasglocke wirft.²

Unter die Sprichwörter fallen etwa: Auf die Beine kommen, im Sinn von „wieder physisch oder psychisch gesunden“ und „Kommt Zeit kommt Rat“, aber in Verbindung mit dem Substantiv: Kontinuum eine

¹ In den Theaterstücken ist sie radikaler, weil dort Überblendungen eingesetzt werden, die durch synkopische Wiederholungen, Bewegung, Musik, Bühnenbild, Licht und Tiefe der Bühne verstärkt zur Wirkung kommen. Im Theater sind die Aussagen auch deswegen radikaler, weil die Menschen hör- und sichtbar, keine Individuen verkörpern, sondern nur Sprachformeln artikulieren und die Formelhaftigkeit ihrer Aussagen durch penetrant wiederkehrende Bewegungen untermauern.

² Elfriede Jelinek: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg 1995, S. 109.

andere Dimension des Vorläufigen annimmt. Auf die Beine kommen ist normalerweise an den ganzen Menschen gebunden, im Zusammenhang des Blickes wird nur ein unvollständiger, überdimensionierter Ausschnitt beleuchtet. Wenn man nur einmal den Begriff des Engelssturzes nimmt, der eine lange literarische, zuerst christliche Tradition hat, der eine massive Umwertung durch die expressionistische Lyrik (eines Trakls etwa) im Rahmen der Auseinandersetzungen vor dem Ersten Weltkrieg erfährt, als Motiv des DDR-Schriftstellers Fühmanns (*Der Sturz des Engels* im Bezug auf Trakl) aufgegriffen wurde, wirft allein der Gebrauch dieses Terminus, unverfremdet, bzw. nur verfremdet durch den Kontext, einen Kosmos von Interpretationen auf, der hier aber nur sehr eingeschränkt interpretiert werden kann.

Ein weiteres Strukturmerkmal ist die Anti - Idylle. Jelinek wählt in vielen Fällen eine idyllische Kontrafaktur, wie sie schon 1969 von Wendelin Schmidt-Dengler für österreichische Literatur konstatiert worden ist. Das ist etwa bei Innerhofer zu sehen in seiner autobiographischen Trilogie (*Schöne Tage*, 1980 u.a.), die allesamt in einem Ensemble ländlicher Merkmale, insbesondere sprachloser Bauern, gequälter Tiere und von einem unterdrückten Ich spielen, Thomas Bernhard, z.B. in *Kalkwerk*, wo sich das lyrische Ich solipsistisch in eine ehemalige und leere Fabrik am Fluß wie in eine Grotte zurückzieht und außer seiner Frau, die schizophren ist und die er umbringt, keinen Kontakt zur Außenwelt aufnimmt. Warum wählen diese Autoren die idyllische Struktur, und welche Potenz wird durch die dezidierte Anti-Idylle sichtbar? Vorweg muß darauf hingewiesen werden, daß die kleine Form auch im Roman zum tragen kommt, weil die Kapitel oder Sinnabschnitte jeweils neue Konstellationen aufweisen, die durchweg unverbunden mit dem vorherigen sind.¹ Zum zweiten wird das Utopische, das einer Idylle strukturell eigen ist, als Gegenbild in die Text integriert. Bei Jelinek geschieht es paradoxerweise in der Thematisierung des Nationalsozialismus. Erst dadurch können die Untoten erlöst werden und die Utopie einer arkadischen Gesellschaftsstruktur angedacht werden. Solange das Verschweigen der nationalsozialistischen Mittäterschaft Grundlage des österreichischen

¹ Dieses Phänomen findet man auch in den *Kindern der Toten*, das auch als sequenzhaftes Erzählen bezeichnet werden kann. Zudem ist dort die Linearität aufgehoben, und insofern finden sich auch Passagen von Montageschnitten und weisen dadurch der Einzelsequenz noch stärkeres Gewicht zu.

Staatslebens bildet, kann auch eine „Erlösung“ der Toten bzw. Untoten nicht vonstatten gehen.

Die Anti-Idylle wird vornehmlich über die Grundlagen von Lyrik, insbesondere Hölderlin-Gedichten, ins Bild gesetzt.¹ Der Roman *Die Kinder der Toten* bezieht sich offensichtlich auf das relativ bekannte Hölderlin - Gedicht *Mnemosyne*. Der scheinbar unmotivierter Tod der griechischen Helden Ajax, Achilles u.a. wird an Grotten und Bächen entwickelt, gleichzeitig wird dieses Sterben in den Kontext sprachlicher Veränderung gestellt: „Ein Zeichen sind wir, deutungslos/ Schmerzlos sind wir und fast / Die Sprache der Fremde verloren“. Dieses Sterben, das im 20. Jahrhundert nicht mehr anhand herausragender Figuren entwickelt werden kann, wird von Jelinek auf unscheinbare Männer und Frauen bezogen, findet z.T. aber auch an idyllischen Orten statt, etwa das langsame Sterben von Gudrun im kleinen Waldteich. Sprachkritik, die bei Hölderlin mit der Frage nach Gott verbunden wird, ist bei Jelinek endgültig säkularisiert, es gibt kein Bezugssystem, das den Übergang vom Diesseits ins Jenseits begleitet, das Jenseits ist ähnlich real wie das Diesseits. Diese Struktur der geschilderten Eindimensionalität kennen wir etwa aus Science – Fiction - Romanen.

Ein weiteres Beispiel aus *Lust* im Sinne des locus terribilis, ein Topos, der auch der Idylle entstammt:

Der Mann erschafft, vom Wind emporgeweht, die Frau, er zieht ihr den Scheitel und wirft ihre Beine auseinander wie welke Knochen. Er sieht Gottes tektonische Verwerfungen an ihren Oberschenkel, sie machen ihm nichts aus, er klettert in seinen Hausbergen herum auf sicherem gewohnten Steig, er kennt jeden Tritt, den er austeilt. Der stürzt nicht ab, der ist hier zuhaus.²

¹ In *Lust* werden die Gedichte Hölderlins als Grundlage der Sprachkritik Jelineks in sexuelle und soziale männliche Gewalt transformiert. Marlies Janz weist auf das Ende des Gedichtes *Das Nächste Beste* hin, das heißt: „Wahrheit schenkt aber dazu / Den Atmenden der ewige Vater“ (nach 1800). Jelinek greift die Spielart der Intertextualität auf und wertet diesen Satz um zu „Dieser Mann, der ihnen die Wahrheit ausschenkt wie seinen Atem“. Damit charakterisiert sie den Fabrikbesitzer Hermann, der sowohl die Arbeiter wie auch seine Frau an seiner „physischen und administrativen Omnipotenz“ gewaltsam teilnehmen läßt.

² Elfriede Jelinek: *Lust*. Reinbek bei Hamburg 1989, S. 24.

Die Szenen einer Bergbesteigung werden auf die Frau projiziert. Die körperlichen Formen und auch Nichtformen werden gleichgesetzt mit natürlichen Gebilden, dadurch entsteht ein doppelter Bezugsrahmen, der die Abgründigkeit des Vorgangs ironisiert. Die Allmächtigkeit des Mannes wird dadurch deutlich, daß er umstandslos von Naturvorgängen unterstützt wird, etwa vom Wind, die natürliche Vernachlässigung der Frau wird ebenfalls in Naturmetaphern verdeutlicht, etwa in der Beschreibung ihrer Oberschenkelfalten. Der Mann und die Frau werden dadurch gleichzeitig in ihrem Verhalten charakterisiert und definiert: der Mann als aktiver „Wanderer“, die Frau als naturhaftes Gebilde (eine Konstruktion, die im 18. Jahrhundert entwickelt worden ist). Gleichzeitig wird der Mann in der Omnipotenz der Vereinbarung von Kunst und Natur durch die intertextuelle Konstruktion und lange Tradition *Des Wanderers* - etwa in der Tradition Goethes - dargestellt, die Frau in der Auflösung der Differenz, da sie nur noch als bewegungsloses Bild der Natur fungiert.

Gewaltverhältnisse

Wenn man die Stücke und Werke chronologisch im Blick hat, wird klar, daß es sachlich ein Epizentrum in Form von Gewaltverhältnissen gibt, um das sich die anderen assoziierten Themen konzentrisch anordnen. Die Darstellung von Gewaltverhältnissen findet sich in Formen von Gesellschafts- und Geschlechterkritik. Dabei ist festzuhalten, daß in Jelineks Lesart die Frau dem Mann in jedem Fall und unter allen Umständen psychisch, physisch und symbolisch untergeordnet ist. Diese absolute Unterordnung wird in allen Stücken Jelineks drastisch, vor allem durch sprachliche Mittel, deutlich.

Zentrale Themen der historischen Gewaltdiskussion sind Ereignisse des Zeitraums von 1933-1945, die auf einer ersten Ebene soziologisch aktualisiert werden in Familienstrukturen, etwa in *Die Ausgesperrten* (1980).

Dort treibt das Zusammenspiel der Vergangenheit des autoritären Vaters, der in der SS seine Heimat hatte, die gesellschaftliche Gegenwart der materiellen Verarmung und damit korrespondierend die soziale Situation den Jungen einer sterotypen Familie der 50er Jahre, dazu, die anderen Familienmitglieder mit den versteckten Waffen des Vaters zu ermorden. Die Konstellation von NS-Faschismus, körperliche und psychische Vergewaltigung, wird sofort im ersten Satz des Buches deutlich:

Herr Witkowski war aus dem Krieg einbeinig aber aufrecht zurückgekehrt, im Krieg war er mehr als heute, nämlich unversehrt, ein Zweibeiniger bei der SS. Denselben Nachdruck wie damals bei der Berufswahl setzt er heute hinter sein Hobby, das keine Einschränkung kennt: die künstlerische Photographie. Seine Gegner von einst waren durch die Schornsteine und Krematorien von Auschwitz oder Treblinka entwichen. Die kleinlichen Grenzen, die Deutschland heute gesetzt sind, überschreitet Rainers Vater jeden Tag aufs neue, wenn er künstlerisch fotografiert [...] Zieh dich aus, wir machen ein oder mehrere Aktfotos, Margarethe!¹

Der Exoffizier geht, einem jähen Entschluß folgend [...] in die Küche, um seine Frau zu vergewaltigen, worauf er plötzlich Lust hat.²

Auch bei den *Kindern der Toten* wird dieser Bezugspunkt erneut aufgerollt. Dieses Todesartenprojekt spielt die Toten der verschiedenen Konzentrationslager als Subtext durch den Roman, etwa im Zusammenhang mit der Tod der einen Protagonistin Gudrun Pichler, die auf einen anderen Toten trifft: „Ins Gas sind viele geschickt worden, vielleicht war ausgerechnet dieser junge Mann, der selbst für sein Geschick gesorgt hat, der eine Kreuzer zuviel in Onkel Dagoberts Geldspeicher.“³ Die Darstellung von Gewaltverhältnissen ist auch der maßgebliche Bezugspunkt in *Jelineks Wahl*, in der die individuellen Verletzungen sehr deutlich mit den gesellschaftlichen korrespondieren. Kapitel III beschäftigt sich vornehmlich mit Darstellungen von Nazi-Verbrechen.

Ich möchte auf Benjamin Wilkomirski hinweisen, dessen Autobiographie unfreiwillig oder vielleicht sogar bewußt von Jelinek so inszeniert auf die Durchlässigkeit von Wahrheit hinweist. Es handelt sich wohl um eine fingierte Autobiographie und spielt wohl mit den Lesererwartungen, die in der Autobiographie eine reale Kindheit in den Konzentrationslagern wiederzufinden meinen. Es entsteht durch dieses Kapitel in *Jelineks Wahl* die Frage, ob man Erinnerungen an den

¹ Elfriede Jelinek: *Die Ausgesperrten*. Reinbek bei Hamburg 1980, S. 15.

² Jelinek 1980, S. 102.

³ Jelinek 1995, S. 70f.

Holocaust erfinden darf? Ob die Erfindung die Lehre mindert, oder warum die Authentizität notwendig ist für die Darstellung des Grauens. Jelinek würde das verneinen, da sie als Autorin immer wieder den Holocaust erfindet und gerade dadurch die Realität des Grauens beschreiben kann. Martin Walser hat im Interview mit Rudolf Augstein im *SPIEGEL* vom 2.11.1998 (S.63) dieses Erfinden im Zusammenhang der Frage nach dem Unterschied zwischen Erinnerung und Gedächtnis betont. Während das Gedächtnis nur am Faktischen orientiert ist, das auch falsch sein kann, spielt sich Erinnerung zwischen Jetzt und Damals ab, also in der Konstruktion und Rekonstruktion der Vergangenheit. Das ist möglicherweise auch die erinnernde Schreibweise der Autoren und Autorinnen, die damit den Begriff des Faktischen nicht gelten lassen. Zu diesen Autoren gehört aus der Sicht Jelineks sicherlich auch Benjamin Wilkomirski.¹

¹ Jelinek spitzt die Betonung des NS-Faschismus auch in Hinblick auf Bachmanns *Malina* zu. Im Drehbuch zu *Malina* betont sie die Zugehörigkeit des Vaters zum NS-Faschismus. Er wird als der *Dämon der Frau* beschrieben, als *der 'dritte Mann', mit dem alles angefangen hat*. Diese Konstellation des nationalsozialistischen Vergewaltigers, Bachmann spricht im Romantext von Tochtermörders, korrespondiert mit einer extremen Hilflosigkeit der Mütter. In Jelineks Drehbuch wird die Mutter als „sein [des Vaters] Geschöpf“ beschrieben. Dort gibt es eine Szene, in der der Vater unvermutet nach Hause kommt und drei „Lebensblumen“ - man könnte dies als die Identität im Freudschen Sinne begreifen - der Ich-Erzählerin zerstampft. Er will sich ohne Angabe der Gründe an der Tochter rächen. Die Tochter will benennen, herauschreiben, daß es Blutschande sei, was der Vater macht, bemerkt aber, daß sie keine Stimme habe, nur der offene Mund deutet an, daß sie etwas sagen/schreien will. Auch das Bespuken ist ihr unmöglich. Die Mutter kehrt nur *das kleine bißchen Unrat weg, stumm, um das Haus rein zu halten*.

Ähnliche Szenen der mütterlichen Unterdrückung finden sich in den *Ausgesperrten*, „Ich habe einen Marillenkuchen für euch gebacken, biedert sich das Mütterlein bei den Kindern an [...] nachdem die Zwillinge ihre Mutter tüchtig angeschrien haben, gehen sie gleich dazu über, den ganzen Kuchen aufzuessen [...] für die Mama bleibt kein Stück übrig, obwohl sie gern auch eins gegessen hätte.“ (Jelinek 1980, S. 37). Die Mütter sind aber nicht nur die Unterdrückten, die gleichzeitig die Unterdrückung an ihre Töchter weitergeben, sondern in bestimmter Konstellation, auch die Partizipierenden an Gewaltprozessen, wenn das männliche Element nicht vorhanden ist, wie bei der *Klavierspielerin*, oder wenn sie sich gegen die Gewalt des Ehemanns auflehnen. In *Lust* gibt es eine Variante der mordenden Mutter, wo die Mutter ihren Sohn tötet, um nicht erleben zu müssen, wie er ebenfalls Frauen mißbraucht. Bezeichnenderweise wird dieser Komplex der Geschlechterunterdrückung in dem Band *Jelineks Wahl* nicht mehr expliziert.

Meiner Einschätzung nach gibt es sehr wenige Texte, in denen die Unterdrückung der Frau, weniger des Mannes, so detailliert und so präzise geschildert wird, wie bei

Wie werden nun Gewaltverhältnisse im Text präsentiert, anhand welcher Motive werden sie zusätzlich verdeutlicht? Bezeichnenderweise finden sie die sprachliche Umsetzung in Bereichen, die entweder in oder über musikalische Phrasierung oder über Farb- bzw. Kleidungsstücke charakterisiert werden. Im Roman *Die Klavierspielerin* (1983) wird ein Praterspaziergang von Erika Kohut, auf dem sie sexuelle Vorgänge per Fernglas, dadurch aus Nahsicht beschaut, in der Nomenklatur einer aus tierischen Lauten bestehenden musikalischen Sprache wiedergegeben:

Sie [Erika] ist ganz Auge und Ohr. Ihr verlängertes Auge ist das Fernglas. [...] Dann hat sie es erreicht. Es wächst jetzt, einem großen Lagerfeuer gleich, das Geschrei eines sich liebenden Paares vor Erika Kohut aus der Wiesensohle hervor. Die Frau glockt tief unten in ihrer Kehle, wie ein sprungbereiter Hund, daß der Kunde das Maul halten soll. Der Türke aber harft und säuselt wie ein Frühlingwind, nur lauter. Er gibt ziehende, lang anhaltende Schreistöße von sich.¹

Sie winselt im Falsett eine Serie sinnloser Einzelwörter. Sie pfeift wie ein Murmeltier auf der Alpen bei Witterung eines Feindes.²

Während hier Gewaltverhältnisse durch sprachliches - musikalisches Material konkretisiert werden und dadurch in den Bereich der klanglichen Evokation hinüberschwenken, stehen auf der materialisierten Seite Motive aus dem Bereich der Kleidungsstücke.

Jelinek selbst. Bei ihr spielen die gegenseitigen Abhängigkeitsmechanismen von Müttern und Töchtern auf der einen Seite, die gewaltorientierte Präsentation der väterlichen Struktur auf der anderen, die wiederum durch gesellschaftliche und symbolische Gewaltverhältnisse mitproduziert werden, eine entscheidende Rolle. Da es meines Wissens nur bei Bachmanns *Malina* diese explizite Rolle spielt, sie aber Bachmann durch die Filmbearbeitung von *Malina* schon auch zum „eigenen“ Text gemacht hatte, wollte sie diese Struktur nicht noch einmal präsentieren. Möglicherweise gibt es Problemzusammenhänge, die so sehr in den eigenen produktiven Prozeß eingebunden sind, daß ihnen die intertextuelle Variante, wie sie in *Jelineks Wahl* dargestellt wird, nicht zur Verfügung steht.

¹ Elfriede Jelinek: *Die Klavierspielerin*. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 141.

² Jelinek 1983, S. 143. Eingschoben - quasi intertextuell - eine Reminiszenz an Goethe: *Über dem Paar graust es den Baumwipfeln* in Anlehnung an: *Über allen Baumwipfeln ist Ruh*.

Schon in einem ihrer ersten experimentelle Bücher: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* 1970, verwendet Jelinek das Motiv der Kleidung, das mit Gewalt gekoppelt ist. Sofort am Anfang beginnt der Erzähler:

ich fotografiere schöne kleider, wenn ihr fleissig seid dürft ihr euch vielleicht ein neues kleid zum geburtstag wünschen. zuerst aber reisse ich euch den reissverschluss auf, ich schlage euch mit der flachen hand ins gesicht eure köpfe fliegen zurück, ich berate & beantworte. mini ist noch nicht passé. er wirkt kombiniert mit wollstrümpfen in der farbe des kleides. ich versetzte euch je einen schlag ins kreuz daß ihr taumelt. haben sie noch lederreste in ihrer flickenkiste liebe gerda? nein? dann trete ich ihnen die oberen & unteren schneidezähne ein liebe gerda.¹

Jelinek destruiert die Scheinwelt der Mode. Während in Modezeitschriften der 70er Jahre immer wieder die Impression von Frühling, Sommer und erwachender Liebe ins Bild gerückt werden, konstruiert Jelinek das Gegenbild zu diesem Mythos: Gewalt und Mode. Hier treten die Männer als Schläger auf und mit jedem versprochenen Kleidchen wird gleichzeitig ein Hieb mitkassiert. Die Personen werden zu Staffagen und reproduzieren Verhaltens- und Kleider-Muster zwar nicht aus Katalogen, aber aus der von Jelinek vermuteten Realität.

Durch das Motiv der Kleidung wird aber auch die Utopie bezeichnet, die sich zwischen alltagskulturellen und spezifischen Vorstellungen ergeben, die der Anblick und das Tragen eines Kleides hervorrufen. In der *Klavierspielerin* wird Erika Kohut, die fast vierzigjährige Tochter, mit den Besitzansprüchen der Mutter konfrontiert, deutlich in der Eingangsszene des Buches, als sie zu spät vom Klavierunterricht nach Hause kommt. Sofort entreißt ihr die Mutter die Tasche und entdeckt ein neugekauftes Kleid: „Die Mutter wütet sofort gegen das Gewand. Im Geschäft, vorhin noch, hat das Kleid, durchbohrt von seinem Haken, so verlockend ausgesehen, bunt und geschmeidig, jetzt liegt es als schlaffer Lappen da und wird von den Blicken der Mutter durchbohrt.“²

¹ Elfriede Jelinek: *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft*. Reinbek bei Hamburg 1970, S. 7.

² Jelinek 1983, S. 6.

Im Geschäft steht das bunte und geschmeidige Kleid als Zeichen für eine jugendliche und ungebundene Dynamik, zuhause wird es durch die bohrenden Blicke der Mutter gestaltlos und zum schlaffen Stück, verkehrt sich ins Gegenteil der Versprechungen. Diese Umkehrung der Verhältnisse finden an vielen Stellen statt und markieren den Wechsel von Utopie und machtvoller Realität. Hier ist die Mutter die vermeintlich machtvolle, deren Machtfülle dokumentiert wird anhand der Auseinandersetzung um die Kleidung. Ein zweites Beispiel aus der *Klavierspielerin*:

Widerwillig ruckt endlich die Geige ans Kinn. [...] Kritik braucht SIE [die Mutter] nicht zu fürchten, die Hauptsache ist, daß etwas erklingt, denn das ist das Zeichen dafür, daß das Kind über die Tonleiter in höhere Sphären aufgestiegen und der Körper als tote Hülle untengeblieben ist. Die abgestreifte Körperhülle der Tochter wird sorgfältig nach den Spuren männlicher Benützung abgeklopft und dann energisch ausgeschüttelt. Frisch kann sie nach dem Spiel wieder übergestreift werden, schön trocken und raschend steif gestärkt.¹

An dieser Stelle wird die Assoziation zum Kleid nur über die Verben wiedergegeben. Der Körper wird nicht als ein geschlossenes System oder als eine Identität bezeichnet, sondern unterteilt in Körper und tote „Körperhülle“, die dann ähnlich wie ein Kleid von der Mutter behandelt werden kann: diese Körperhülle kann abgeklopft, ausgeschüttelt und steif und trocken gestärkt werden.

Auch in den anderen Romanen gibt es immer wieder Passagen, in denen die Machtstrukturen durch Kleidungsverhalten bzw. über Zuordnung und Charakterisierung von Kleidung gezeigt wird. In den *Kindern der Toten* wird dieser Prozeß verschränkter - man könnte vielleicht auch sagen - postmodern entwickelt. Die Tote Gudrun versucht sich an ihre Vergangenheit zu erinnern, Jelinek spricht von dem „Stück Erinnerung aus ihrem bunten Schatz, der auf der Wäscheleine flattert und sanft ihr Gesicht streift, gerade noch an den Rändern des Erwachens“². Diese Erinnerung wird figuriert von einem zerfetzten Kinderkleidchen, an dessen Saum ein paar Blutspritzer zu erkennen sind, von einer aufgerissenen Handtasche, von einem einzelnen Schuh, aus dem etwas

¹ Jelinek 1983, S. 364f.

² Jelinek 1995, S. 149.

Weißes herausragt und ein offensichtlich abgeschnittener Pullover. In der weiten Schilderung tritt eine metonymische Verschiebung auf: Die Kleidungsstücke befinden sich nicht mehr in der Realität des Romans, sondern erscheinen virtuell in einer Metaebene und werden dadurch zum Bildfragment.

[...] da merkt sie, daß der Pullover in der Mitte abbricht, als wäre er auf einer Fotografie, nein nicht abgeschnitten, sondern das Bild, wie soll ich sagen, also es ist halt nur ein Stück von dem Pulli auf dem Foto drauf. Der Rest eben nicht mit ins Bild gerückt wurde, ist auch aus dem endlosen freundlichen Begrüßungsgeschrei unserer Augen an die Wirklichkeit herausgefallen. Ein Gruß, der nicht erwidert werden kann, denn es ist niemand da, an den dieses Wesen anstoßen könnte mit seinem unsichtbaren Glas. Na prost! Unwillkürlich tastet Gudrun mit der Hand nach der abgeschnittenen Kante, doch die Hand fühlt nichts. Keine Schnittstelle. Keine aufgetrennten Wollfäden. Nichts. Der Pullover, etwas angeschmutzt am Halsausschnitt, hört einfach auf zu sein, und zwar hört er gradlinig auf.¹

Es gibt mehrere Möglichkeiten, diese Passage zu deuten. Zuerst muß festgehalten werden, daß es sich um das Inventar aus einem Frauenleben handelt: das Kinderkleid, die Handtasche, ein Schuh und Pullover. Diese Kleidungsstücke sind aber nicht als Ganzheit dargestellt, sondern werden als gewaltsam behandelte Fragmente geschildert: am Kinderkleid sind Blutflecken zu finden, die Handtasche ist aufgerissen, der Pullover ist am Hals beschmutzt, auch das Schuhpaar ist nicht vollständig, sondern es liegt nur ein Schuh am Boden, aus dem etwas „Weißes“ herausragt.

Wir können diese Kleidungsstücke auf die Biographie Gudruns beziehen, die wie auch ihr Status an der erzählten Stelle zeigt, schon mehrere Male gestorben ist und auch jetzt als Untote auftritt. Gleichzeitig verweist diese Stelle auch durch einen vorherigen Kontext auf die Vernichtungslager, insofern könnten die fragmentierten Kleidungsstücke ein Hinweis auf Auschwitz sein, eine Darstellung der uns verbliebenen Reste. Gudrun ist zudem eine Untote unserer Zeit, und diese Passage könnte auch als dekonstruktivistischer Versuch zur Frau, zur Fragmentarisierung, zur Verletzung, zur Aufhebung der Vorstellung

¹ Jelinek 1995, S. 149.

einer Ganzheit sein.

Fazit: Die Beispiele weisen präzise aus, worum es Jelinek geht: um die Destruktion der symbolischen und konkreten Bilder von Männern und Frauen. Mittelpunkt ihrer Schriften sind Gewaltverhältnisse, die über Detailbeschreibungen gezeigt werden. Krasse Überzeichnungen und intertextuelle Bezüge gehören zum literarischen Programm und verdeutlichen, was Jelinek will. Daß dieser künstlerische Wille oft anders aufgefaßt und wahrgenommen wird, gehört auch zum Programm, aber zum öffentlichen. Müssen sich Leser und Leserinnen gegen die literarische Mißachtung ihrer Wirklichkeit wehren und zur Notwehr, die darin besteht, Jelinek schlicht als Feministin abzuwerten, greifen? Man könnte sie ja auch als moderne Romanautorin betrachten?