

Jelinek-Handbuch

Leben - Werk- Wirkung

Bearbeitet von
Pia Janke

1. Auflage 2013. Buch. xiv, 433 S. Hardcover
ISBN 978 3 476 02367 4
Format (B x L): 17 x 24,4 cm
Gewicht: 945 g

[Weitere Fachgebiete > Literatur, Sprache > Deutsche Literatur](#)

Zu [Inhaltsverzeichnis](#)

schnell und portofrei erhältlich bei


DIE FACHBUCHHANDLUNG

Die Online-Fachbuchhandlung beck-shop.de ist spezialisiert auf Fachbücher, insbesondere Recht, Steuern und Wirtschaft. Im Sortiment finden Sie alle Medien (Bücher, Zeitschriften, CDs, eBooks, etc.) aller Verlage. Ergänzt wird das Programm durch Services wie Neuerscheinungsdienst oder Zusammenstellungen von Büchern zu Sonderpreisen. Der Shop führt mehr als 8 Millionen Produkte.

978-3-476-02367-4 Janke (Hrsg.), Jelinek-Handbuch
© 2013 Verlag J.B. Metzler (www.metzlerverlag.de)



J.B.METZLER

Publikationsformen und Werküberlieferung

Seit 1967, dem Erscheinen ihres ersten Gedichtbands *Lisas Schatten*, veröffentlicht Elfriede Jelinek ihre Werke in den verschiedensten Publikationsmedien: in Form von Büchern und Sammelbänden, in Anthologien, Literatur- und Theaterzeitschriften, in Ausstellungskatalogen, in politischen Periodika und Broschüren, in Ausgaben von Texten anderer AutorInnen und Sekundärliteraturwerken, in Programmheften und Booklets, in Tages- und Wochenzeitungen, auf Flugblättern, Plakaten und Postkarten, als Bestandteil von Lichtzeilen und Installationen, aber auch, und manchmal ausschließlich, im Internet, auf ihrer eigenen Homepage und auf anderen Seiten im Netz – und das alles nicht nur im deutschsprachigen Raum, sondern auch international (vgl. JANKE 1; Janke 2012). Vor allem seit der Verleihung des Literaturnobelpreises (2004) gibt es vermehrt Texte der Autorin, die ausschließlich in übersetzter Form veröffentlicht werden (vgl. Janke 2012).

Die Überlieferung von Jelineks Werk ist also ein komplexes Feld, um das es, versucht man das überaus umfangreiche Gesamtwerk der Autorin (vgl. JANKE 1; Janke 2012) aus der Perspektive der Philologie zu überblicken, der es um eine möglichst genaue Textsicherung geht, nicht zum Besten bestellt ist. Denn wächst das Werk der Autorin immer mehr an und wird das Spektrum der Veröffentlichungsmedien immer größer, so sind zugleich einige Werke nicht oder nur schwer greifbar bzw. gar nicht veröffentlicht, so etwa Arbeiten, die über die reine Textform hinausgehen – Jelineks Werk zeichnet sich ja durch den Umgang mit intermedialen Formen und durch die Zusammenarbeit mit KünstlerInnen unterschiedlicher Sparten aus. Andere Werke wiederum verschwinden nach kürzester Zeit wieder (z. B. von der Homepage der Autorin) oder aber sind mit unterschiedlichen Titeln in verschiedenen Publikationsmedien veröffentlicht, sodass auch bei Mehrfachabdrucken desselben Textes eine Orientierung schwierig ist.

Jelinek hat sich selbst in ihrem Schreiben als »Triebtäterin« (CARP) bezeichnet, die in einer »Art Rage« (Müller 2004) ihre Texte verfassen würde. Das energiegeladene Sich-Verschwinden im permanenten Produzieren riesiger Textmengen scheint dabei gekoppelt zu sein an ein völliges Desinteresse, was mit diesen Texten in der Folge passiert. Am besten

wäre es, so vermittelt die Autorin von Zeit zu Zeit, das Produzierte – und mit und in ihm die Autorin selbst – würde verschwinden. »Aber paradoxerweise kann ich selbst nie etwas wegschmeißen«, schreibt Jelinek wiederum 2009, um jedoch, in Hinblick auf das Internet, umgehend festzuhalten: »Da will ich rein und selber verschwinden. Folgerichtig wird von meiner Arbeit nichts übrigbleiben, sie muß verschwinden, nur das, was schon da ist, darf dann bleiben. Alles darüber hinaus Gesammelte muß weg. So fördere ich ein wenig die Unordnung.« (Jelinek 2009, S. 140) Dass die Eliminierung des eigenen Werkes auch den »Charakter spontaner und performativer Happenings, die gezielt mit dem Reiz der Nichtwiederholbarkeit spielen« (Kepplinger 2006), annehmen kann, zeigt die Anweisung für einen Text zu Gert Jonkes 60. Geburtstag, verfasst für eine Veranstaltung des Wiener Akademietheaters 2006: Die SchauspielerInnen sollten den Text nach dem Verlesen auf offener Bühne zerreißen (vgl. ebd.).

Sieht man von persönlichen Ambivalenzen, der Lust an der Förderung von »Unordnung« und »gezielt autodestruktive[n] Autorinnenintentionen« (ebd.) ab, so geben die Publikationsmedien, in denen Jelineks Werke erschienen sind, nicht nur Auskunft über die politischen und ästhetischen Kontexte, in denen die Autorin ihre Werke platziert, über die verschiedenen Vermittlungsinstitutionen (wie Verlage, Rundfunk- und Fernsehanstalten, Produktionsfirmen, Theater etc.), die für sie wichtig sind, sondern auch über die Präsenz Jelineks im Literaturbetrieb und im öffentlichen Diskurs sowie über die Entwicklung ihrer Karriere als Schriftstellerin und als Persönlichkeit des öffentlichen Lebens.

Jelineks erste Veröffentlichungen waren Gedichte, die 1967 in drei schmalen Bänden in Verlagen in München (Relief-Verlag-Eilers) und Wien (edition avantypidy) und zwischen 1967 und 1970 in Literaturzeitschriften (*aspekte, protokolle, literatur und kritik, Wort und Wahrheit*) erschienen. Danach veröffentlichte die Autorin nur noch wenige und ausschließlich anlassbezogene Gedichte, die in den jeweiligen Kontexten publiziert wurden (etwa das Gedicht *Die süße Sprache* in der Anthologie *Betroffensein. Texte zu Kärnten im Herbst 1980* oder ein Gedicht für die Aktion *Literaturhaus bringt Poesie in die Stadt* aus Anlass der WM 2006 für eine Post-

karte) (vgl. JANKE 1, S. 35–37; Janke 2012). Trotz Jelineks späterer Distanzierung von ihren Anfängen als Lyrikerin (vgl. Jelinek 2007) kamen bis ins Jahr 2000 unter dem Titel *ende* drei Gedichtbände in verschiedenen Verlagen heraus, wobei der letzte Band ein Book on Demand in der *Lyrikedition 2000* der Münchner Buch & Media Verlagsgesellschaft war (vgl. JANKE 1, S. 26–30).

Ihre Romane veröffentlichte Jelinek ab 1970 im Rowohlt Verlag (der erste hier publizierte Roman war *wir sind lockvögel baby!*, der letzte *Gier* im Jahr 2000), der zuvor Jelineks erste größere Prosaarbeit *bukolit*, aus dem bereits 1967 Teilabdrucke in anderen Zusammenhängen erschienen waren (vgl. JANKE 1, S. 46), abgelehnt hatte. Erst 1979 wurde der Roman im Wiener Rhombus Verlag veröffentlicht. 2005, nach dem Nobelpreis, kam *bukolit* als Taschenbuch im Berlin Verlag heraus. Delf Schmidt, Jelineks langjähriger Lektor beim Rowohlt Verlag, war aufgrund von Umstrukturierungen zu diesem Verlag gewechselt, und Jelinek folgte ihm mit vier Sammelbänden von Theaterstücken (*Macht nichts*, 2000; *Das Lebewohl*, 2000; *In den Alpen*, 2002; *Der Tod und das Mädchen I–V*, 2003), veröffentlichte aber seit 2004, ab dem Band *Bambiland*, wieder Buchausgaben ihrer Theatertexte im Rowohlt Verlag. Ihren bislang letzten Roman *Neid* (2007/08) publizierte Jelinek hingegen ausschließlich auf ihrer Homepage. Der Rowohlt Theater Verlag übernahm ab 1999 die rechtliche Vertretung von Jelineks Theaterstücken vom Verlag Ute Nyssen & J. Bansemmer, der die Autorin, über Vermittlung von Wilhelm Zobl, seit dem ersten Stück *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* betreut hatte und 1999 aus gesundheitlichen Gründen die operativen Geschäfte des Verlags einstellen musste (vgl. Ute Nyssen: Mail an die Verf., 16.7.2012). Im Gegensatz zu Jelineks Romanen wurden ihre Theaterstücke bis 1999 als Einzelausgaben und Sammelbände neben dem Rowohlt Verlag auch in anderen Verlagen publiziert, so z. B. im Prometh Verlag, bei Suhrkamp und Steidl, wobei die Erstveröffentlichungen dieser Texte zuvor oft als Teil- oder Gesamtabdrucke in Literatur- und Theaterzeitschriften (u. a. in *manuskripte* und *Theater heute*) oder in Programmheften der Uraufführungstheater erschienen waren (vgl. JANKE 1, S. 77–108).

Wie viele andere österreichische AutorInnen brachte auch Jelinek die meisten ihrer Buchpublikationen nicht in österreichischen, sondern in deutschen Verlagen heraus. Es waren auch fast ausschließlich deutsche Radiosender (wie der Nord-,

der West-, der Süddeutsche und der Bayerische Rundfunk, manchmal auch in Kooperation miteinander), die Jelineks Hörspiele zwischen 1972 und 1987, also in der Zeit, in der Jelinek Texte dieser Art als Auftragswerke für Sender schrieb, produzierten (vgl. JANKE 1, S. 132–164). In Österreich gab es in dieser Zeit nur eine einzige Rundfunk-Nachproduktion, und zwar des Hörspiels *wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß* im Jahr 1975 vom ORF-Vorarlberg (vgl. ebd., S. 136). Auch nach dem Nobelpreis hat sich an dieser Situation nichts geändert: Hörspielbearbeitungen von Jelineks Theaterstücken und Romanen, wie das auditive Großprojekt einer Hörfassung von *Neid*, werden seit 2004/05 laufend in Deutschland, und zwar vom Bayerischen Rundfunk, produziert, teilweise auch als Download zur Verfügung gestellt und als Audio-CD herausgebracht. Seit dem Nobelpreis kommen auch verstärkt international Audiobooks und Nachproduktionen von Hörspielen heraus (vgl. Janke 2012).

Auch Jelineks Theaterstücke wurden, nach der Uraufführung von *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte* 1979 beim steirischen herbst, zunächst nicht von österreichischen, sondern von deutschen Bühnen uraufgeführt, in den 1980er Jahren vor allem vom Schauspiel Bonn. Erst ab 1992 gab es in der Intendanz von Claus Peymann – nach mehreren österreichischen Erstaufführungen von Stücken am Wiener Volkstheater in der Intendanz von Emmy Werner – Uraufführungen von Jelineks Theaterstücken am Wiener Burgtheater, wo bis 2006/07 auch der Schwerpunkt von Jelinek-Uraufführungen lag, mit einigen Ausnahmen, die zum Teil auf Jelineks Aufführungsverbote für Österreich (1995–97 und 2000–03) zurückzuführen sind (vgl. JANKE 1, S. 80–131; Janke 2012). Abhängig von bestimmten IntendantInnen, RegisseurInnen und DramaturgInnen wechselte Jelinek mit ihren Stücken zwischen Theatern und war von 2006 bis 2012 mit Uraufführungen an mehreren Häusern zugleich präsent (Münchner Kammerspiele, Schauspiel Köln, Schauspielhaus Zürich, Thalia Theater Hamburg). Seit 2011 werden ihre Stücke wieder verstärkt in Österreich aufgeführt (vgl. Janke 2012).

Von Anfang an wurden Jelineks Theaterstücke, betreut vom Verlag Ute Nyssen & J. Bansemmer, der »den damaligen Off-Bühnen« absagte, »um die Präsenz zu steuern« (Ute Nyssen: Mail an die Verf., 16.7.2012), an großen, etablierten Bühnen und bei renommierten Festivals (z. B. bei den Salzburger Festspielen) uraufgeführt und nachgespielt. Die Stücke der sozial engagierten Autorin, die mit ihren

Texten den von der Gesellschaft Ausgegrenzten eine Stimme geben will (vgl. CARP), dürfen fast ausschließlich nur an Stadt- und Staatstheatern gezeigt werden. Auch der Rowohlt Theater Verlag vertritt dieselbe Politik gegenüber Off-Theatern und Freien Gruppen. Die Uraufführungen der Opern, zu denen Jelinek die Libretti schrieb, fanden ebenfalls zumeist bei größeren Festivals (Wiener Festwochen, steirischer herbst) statt (vgl. JANKE 1, S. 184–193).

Konkrete Entstehungszusammenhänge wie politische Ereignisse, gesellschaftliche Vorkommnisse, Skandale und Katastrophen, sind typisch für Jelineks Werke. Zumeist gibt es einen bestimmten Impuls, der zum Schreiben führt, und die Anlässe werden literarisch verarbeitet. Viele von Jelineks Werken entstanden darüber hinaus in Zusammenarbeit mit anderen KünstlerInnen (Drehbücher, Libretti, Texte für Projektionen und Installationen). Auch IntendantInnen und RegisseurInnen schlugen Stoffe für Theaterstücke vor, einige Werke waren Auftragsarbeiten für bestimmte Häuser und Publikationsmedien. Diese Kontexte bestimmen oft auch die Publikationsformen der Arbeiten. Das gilt besonders für Jelineks Kurzprosa und für ihre Essays.

Der Schwerpunkt der Entstehung der Kurzprosatexte liegt in den 1970er Jahren, also in der Zeit von Jelineks allmählicher Etablierung im Literaturbetrieb, in der sie zahlreiche Texte, auch Übersetzungen, als Auftragswerke für Zeitschriften und Anthologien verfasste oder Beiträge veröffentlichte, die den zeitgleich entstandenen Romanen und Hörspielen verwandt sind. Die Themenbereiche der Anthologien, die in deren Titeln und Untertiteln aufscheinen, geben so auch die inhaltliche Ausrichtung dieser Jelinek-Texte an: *science&fiction*, *Horrorgeschichten*, *Schriftsteller schreiben für Kinder*, *Mädchenbuch auch für Jungen*, *Die Außerirdischen sind da* etc. (vgl. JANKE 1, S. 63–76). Neben diesen Anthologien waren es Literaturzeitschriften (u. a. *manuskripte*) oder die feministische Zeitschrift *Die Schwarze Botin* (bei der Jelinek von 1976 bis 1987 mitarbeitete), für die sie Kurzprosatexte verfasste.

Bis heute schreibt Jelinek Essays, und zwar laufend. Bislang sind es – fast unüberblickbar – mehr als 500 (vgl. JANKE 1, S. 199–288; Janke 2012), größtenteils anlassbezogene Texte für die unterschiedlichsten Publikationsmedien. In bestimmten Zeitschriften werden immer wieder essayistische Texte Jelineks abgedruckt (z. B. in *manuskripte*, *Theater heute*, seit 2000 auch in *Theater der Zeit* und in *Das jüdische Echo*), die meisten Essays erscheinen jedoch weit verstreut, seit dem Nobelpreis auch im nicht-

deutschsprachigen europäischen und außereuropäischen Raum, für internationale Anthologien, Literaturzeitschriften, Zeitungen und, als Vor- oder Nachworte, für Ausgaben von Werken anderer AutorInnen (vgl. Janke 2012).

An der stetig steigenden Zahl an Nachdrucken, Vor- und Teilabdrucken nicht nur der Essays, sondern auch der Prosaarbeiten und Theaterstücke, lässt sich die Entwicklung von Jelineks Karriere gut ablesen. Seit der Veröffentlichung des skandalisierten Romans *Lust* (1989), in dessen Umfeld die Autorin auch als Person groß in den Medien präsent war, werden Jelinek-Texte in Ausschnitten verstärkt nicht mehr nur in Literatur- und Theaterzeitschriften, sondern auch in – vor allem österreichischen – Wochen- und Tageszeitungen (*Falter*, *profil*, *Format*, *Der Standard*, *Die Presse*) veröffentlicht sowie in Boulevard-Medien, hier oft kombiniert mit spektakulär aufgemachten Porträts und Interviews (z. B. in *basta*, *Wiener* und, dominant von 1993 bis 2008, in *News*). Veröffentlicht Jelinek also ihre Bücher primär in Deutschland, so ist sie im printmedialen Diskurs, mit einigen punktuellen Ausnahmen (u. a. publizierte sie Essays in der *taz*, in *Die Zeit* und der *Süddeutschen Zeitung*) vor allem in Österreich präsent. Ließ sich Jelinek bis Mitte der 1980er Jahre politisch in der österreichischen Öffentlichkeit zumeist von Medien der KPÖ (wie der *Volksstimme*) lancieren, so ist sie seit Ende der 1980er, Anfang der 1990er Jahre mit politischen essayistischen Texten in den großen österreichischen Tages- und Wochenzeitungen präsent, wobei diese Präsenz ab 2002/03 wieder abnahm (vgl. JANKE 1; Janke 2012).

2003, also noch vor dem Nobelpreis, richtete die Autorin auf ihrer Homepage die Rubrik *Notizen* ein, in der sie nun exklusiv, also nur noch hier und nirgends mehr sonst, politische Essays veröffentlichten wollte. Dass trotz des medial annoncierten Rückzugs in den virtuellen Raum (»Das ist mein Ausweg: das Internet.« (Huber-Lang 2004)) immer wieder Texte dieser Rubrik in Printform nachgedruckt werden (vgl. Janke 2012), gehört zu den Ambivalenzen von Jelineks Publikationsstrategien.

Für Veröffentlichungen nutzt Jelinek ihre Homepage seit 1996. Sie, die bereits seit 1985 per Computer schreibt, war eine der ersten AutorInnen, die online gingen. Seither baut sie ihre Homepage, die technisch von ihrem Mann betreut wird, sukzessive aus (vgl. Ghoneim 2008, S. 124–145) und macht auf diese Weise laufend eigene (aber bei weitem nicht alle) und ausgewählte fremde Texte, geordnet nach Kategorien und oft kombiniert mit Abbildungen,

weltweit verfügbar. Wie Gernot Hausar ausführte, nimmt diese Homepage sowohl in der »Art der Präsentation als auch in der Struktur« kaum auf »die Eigenheiten des Internets Rücksicht« (Hausar 2007), verzichtet auf interaktive Elemente und weitgehend auf das Einbinden audiovisueller Medien. »Es wird hier vor allem die Möglichkeit medialer Präsenz ohne großen Aufwand für Vermittlung und Distribution genützt.« (Ghoneim 2008, S. 131–132), schrieb Andrea Ghoneim über die Funktion dieser Homepage. Dieses »statische« Zugänglichmachen der Texte (vgl. Hausar 2007) soll, so Jelinek, zugleich ein »flüchtiges« sein, die Autorin begründet ihre Vorliebe für das Publizieren im Internet auch mit der Absicht, das Geschriebene jederzeit wieder entfernen zu können (vgl. Griehsel 2004).

Diese Haltung kulminierte 2007/08 in der Publikation des Romans *Neid* ausschließlich auf der Homepage, also quasi im Selbstverlag, 2011 ergänzt um die Möglichkeiten, den *Privatroman* für PCs, Tablets und Smartphones herunterzuladen. Jelinek, die sich vorbehielt, den Text jederzeit wieder aus dem Netz zu nehmen und ihn laufend zu verändern (was jedoch, bis auf eine kleine Ausnahme, bislang nicht passierte), verweigerte sich damit, kurz nach dem Nobelpreis, wie Sabine Treude meint, den »verlegerischen Reglements der Autorschaft, den gesellschaftsrelevanten wie politischen Prinzipien der Archivierung als auch dem Spektakel um die Person« (Treude 2007). Die in einem Interview auf *Neid* bezogene Aussage der Autorin: »Das Internet ist aber eine andere Form der Öffentlichkeit, denn die Öffentlichkeit im Netz ist virtuell. Wenn alle etwas lesen können, dann kann es eben auch keiner. Ich schreibe den Text, aber gleichzeitig kann ich mich auch hinter ihm verstecken, denn er ist ja sozusagen nicht-geschrieben.« (Gropp 2007), kommentierte Jörg Pottbeckers als »ambivalente, ja eigentlich widersprüchliche Haltung«: »In einem Text, der sozusagen nicht geschrieben wurde, lässt Jelinek mehr Privates einfließen, um sich dann hinter dem nicht-geschriebenen Text zu verstecken.« (Pottbeckers 2010), und wies in der Folge, auch in Bezug auf Jelineks Auto-Fiktionalisierung in diesem Roman, auf zwei Aspekte hin, die man bei Jelinek eigentlich nie »außer Acht lassen« sollte, auf »Selbstinszenierung und Spiel« (ebd.).

Faktum ist, dass es immer mehr Texte gibt, die ausschließlich auf Jelineks Homepage erscheinen (bei den übrigen Homepage-Texten handelt es sich um zusätzliche Veröffentlichungen von in Printform erschienenen oder gerade erscheinenden Arbeiten), also nur dort – dafür aber weltweit – einsehbar sind,

manche jedoch nur für kurze Zeit, wie z. B. der Theatertext *Ulrike Maria Stuart* für zwei Tage. Dass auf der Startseite der Homepage <http://www.elfriedejelinek.com> aktuell der Satz: »Sämtliche hier wiedergegebenen Texte sind urheberrechtlich geschützt und dürfen ohne ausdrückliche Erlaubnis in keiner Form wiedergegeben oder zitiert werden.«, der rechtlich nicht haltbar ist – in wissenschaftlichen Arbeiten darf sehr wohl aus auf Homepages veröffentlichten Texten zitiert werden –, gleich zweimal aufscheint, zeigt den Versuch, ein freies Zirkulieren der Texte über die Homepage hinaus möglichst zu unterbinden.

Editionsgeschichtlich betrachtet gibt es von Jelineks Texten bislang keine Werkausgabe, auch keine Gesamtausgabe bestimmter Gattungen wie z. B. Bände, die die bisher erschienenen Theaterstücke zusammenfassen würden, und es existiert von keinem Werk eine kritische oder kommentierte Ausgabe. »Kommentierungen« gibt es bislang bei einigen Buchausgaben von Stücken nur in Form von Vor- oder Nachworten der Autorin selbst, der Verlegerin (Ute Nyssen), des Uraufführungsregisseurs (Christoph Schlingensiefel), der Dramaturgin (Regine Friedrich) oder von Wissenschaftlerinnen (Bäbel Lücke, Evelyne Polt-Heinzl) (vgl. JANKE 1; Janke 2012). Ist Jelineks Werk also bislang philologisch, z. B. mit Blick auf die Textgeschichte, auf Fortschreibungen und verschiedene Fassungen oder in Form von Zeilenkommentaren, in keiner Weise erschlossen, so gibt es hingegen von einigen Arbeiten optisch aufwändig aufbereitete Sonderausgaben: Die 1993 von Klaus Detjen gestaltete Ausgabe von *Wolken. Heim.* im Steidl Verlag z. B. interpretiert den Text mittels einer »typographischen Inszenierung« (Detjen 1993, unpag.), und der 1991 in der Wiener *David-press* herausgegebene Gedichtband *ende* erschien mit farbigen Holzschnitten von Linde Waber in Form von 100 handnummerierten, von Jelinek und Waber handsignierten Exemplaren, gedruckt mittels Handpresse. Vor allem nach dem Nobelpreis boomten Spezialausgaben, Neuauflagen kamen heraus, und mehrere Romane wurden als Hörbücher produziert (vgl. Janke 2012).

Existieren also von bestimmten Werken zwar Prachtausgaben und punktuelle Sonderausgaben, so ist die Überlieferung von Jelineks Texten generell eher problematisch: mehrere Texte sind, über Bibliotheken und Archive hinaus, schlecht oder überhaupt nicht erhältlich. Nur die Romane und ein paar Theatertexte (wie z. B. *Ein Sportstück* oder *Winterreise*) existieren in Form von leicht erhältlichen Buchaus-

gaben (Taschenbuchausgaben von Jelineks Romanen kommen seit Mitte der 1980er Jahre heraus), aber schon die übrigen Theaterstücke, bei weitem die Mehrzahl, sind entweder nur auf Jelineks Homepage oder als Abdrucke in Sammelbänden verfügbar, bei denen nur teilweise eine sinnvolle, inhaltlich motivierte Zusammenstellung erkennbar ist (vgl. z. B. *DER TOD UND DAS MÄDCHEN I–V* 2003). Bei manchen Bänden wurden künstlich Untertitel wie *3 kl. Dramen* appliziert, um eine Klammer herzustellen (vgl. *DAS LEBEWOHL* 2000). Oft scheint man von Verlagsseite zu warten, bis zwei oder drei neue Theaterstücke zusammenkommen, um sie gemeinsam in einem Sammelband herauszugeben, ohne dass es inhaltliche Verbindungen zwischen ihnen gibt (vgl. *DREI THEATERSTÜCKE* 2009). Mehrere Stücke sind nur einmalig in Anthologien oder ausschließlich auf Jelineks Homepage veröffentlicht (z. B. *Präsident Abendwind*, Theaterstücke für Christoph Schlingensiefel oder die neuesten Stücke) bzw. gar nicht publiziert (*Am Abfluß des Wörtersees*, *Uns bleibt nur der Strafraumen*). *Ulrike Maria Stuart* ist, bis auf die zweitägige Homepage-Veröffentlichung und zwei Teilabdrucke (vgl. Janke 2012), bislang unpubliziert, aufgrund drohender Klagen der Töchter von Ulrike Meinhof (vgl. Elfriede Jelinek: Mail an die Verf., 17.7.2012). Eine Publikation dieses Textes ist für 2014 in Planung.

Ist also die Verfügbarkeit aller Jelinek-Stücke nicht gegeben, so ist die Situation bei den übrigen Gattungen noch problematischer: Keiner der Gedichtbände Jelineks ist zurzeit im Buchhandel erhältlich, wobei keiner dieser Bände eine Gesamtausgabe darstellt. Es handelt sich hier um zum Teil voneinander abweichende Zusammenstellungen. Weitere Gedichte erschienen unabhängig von ihnen in Zeitschriften und Anthologien (vgl. JANKE 1, S. 21–37). Gibt es auch von den Kurzprosatexten über die Einzel-Abdrucke hinaus keine zusammenführende Ausgabe, so ist die Situation bei den über 500 weit verstreut publizierten Essays noch viel schwieriger. Nur in Mexiko (2007), Russland (2010) und Polen (2012) erschienen in Übersetzungen Auswahlbände essayistischer Texte Jelineks sowie in Kalifornien ein schmales Buch mit Jelineks Essays zu Einar Schleaf. Auf Deutsch, also in der Originalsprache, existiert ausschließlich die Dokumentation *Die Nestbeschmutzerin* (2002), die viele auf Österreich bezogene Essays in Gesamt- und Teilabdrucken versammelt, sowie ein kleiner Band mit drei Texten Jelineks zur Musik (vgl. Jelinek 2005). Eine größere Publikation, die Einblicke in das gesamte Spektrum

von Jelineks essayistischem Werk geben könnte, fehlt im deutschsprachigen Raum, und auf Jelineks Homepage findet sich, im Verhältnis zum essayistischen Gesamtwerk der Autorin, nur eine kleinere Auswahl dieser Textsorte, wobei die Datierungen oft nicht das Entstehungsdatum meinen, sondern das Datum, an dem die Texte ins Netz gestellt wurden.

Noch schlechter ist die Überlieferungslage bei Arbeiten Jelineks, die in (musik-)theatralen oder intermedialen Kontexten stehen: Von den 14 frühen Hörspielen liegen neun nicht als Gesamtabdrucke in Printform vor (vgl. JANKE 1, S. 132–163), und nur ein einziges von ihnen (*wenn die sonne sinkt ist für manche auch noch büroschluß*, 1972) ist damals – und längst vergriffen – als Tonkassette herausgekommen. Von den vier Drehbüchern Jelineks sind drei nicht gedruckt (vgl. ebd., S. 168–175), und nur zwei der Filme sind – nach dem Nobelpreis – als DVD herausgekommen (*Die Ausgesperrten*, *Malina*). Der Zustand der Filmrolle von *Was die Nacht spricht*, eines Films, von dem weder das Drehbuch gedruckt noch eine DVD im Handel erhältlich ist, war bei einer Vorführung im Jahr 2006 so bedenklich, dass eine dringende Restaurierung diskutiert wurde. Von den fünf Vaudeville-Übersetzungen (Feydeau, Labiche) wurde nur eine einzige (*Die Affäre Rue de Lourcine*) veröffentlicht, und zwar ausschließlich im Programmheft der Uraufführung und in *Theater heute* (vgl. JANKE 1, S. 301). Die neueren Dramen-Übersetzungen (Marlowe, Wilde) sind bislang nur punktuell in den Uraufführungs-Programmheften publiziert worden (vgl. Janke 2012). Auch Jelineks Texte für Kompositionen und Libretti sind nur einmalig in Programmheften oder Booklets abgedruckt worden (vgl. JANKE 1, S. 181–198; Janke 2012), das Libretto zu *Der tausendjährige Posten* ist ausschließlich auf Jelineks Homepage einsehbar. Die Texte für Projektionen und Installationen sind bislang über den Entstehungszusammenhang hinaus gar nicht veröffentlicht (vgl. JANKE 1, S. 311–314; Janke 2012).

Diese problematische Überlieferungssituation des Gesamtwerks beeinträchtigt und beeinflusst die Rezeption von Jelineks Arbeiten. Einer breiten Öffentlichkeit gilt Jelinek immer noch als Autorin, die primär Romane und Theaterstücke, also die Werke, die am ehesten zugänglich sind, geschrieben hat. Auch die Schwedische Akademie hat in ihrer Nobelpreisbegründung ausschließlich auf Jelineks Romane und Dramen Bezug genommen (vgl. Die schwedische Akademie 2005, S. 19). In wissenschaftlichen Kreisen sind die übrigen Werke zwar zumeist von ihren Titeln her bekannt, man hat sich mit ihnen bislang

aber, auch aufgrund der schwierigen oder unmöglichen Zugänglichkeit, nur ansatzweise auseinander gesetzt, obwohl generell Forschungen zu intermediellen Fragestellungen seit einigen Jahren boomen.

Von Seiten der Philologie und der Verlage gäbe es also in Hinblick auf die Überlieferung des Werks von Österreichs einziger Literaturnobelpreisträgerin viel zu tun. Zurzeit kann man weder von einer Verfügbarkeit des bisherigen Gesamtwerks in Form von leicht zugänglichen Abdrucken sprechen noch von sorgfältig edierten und kommentierten Ausgaben einzelner Werke oder Gesamteeditionen bestimmter Gattungen, geschweige denn von einer Aufarbeitung unrealisierter Projekte, von Entwürfen, verschiedenen Fassungen und Werkstufen. Dass es hier einiges Interessantes zu entdecken und darzulegen gäbe, zeigen die in verschiedenen Publikationen (vgl. vor allem JANKE 2, S. 12, 13, 68, 69, 161, 171) abgebildeten Typoskriptseiten von Werken wie etwa *rotwäsche*, *Ramsau am Dachstein*, *Burgtheater* (alle drei noch maschinschriftlich) oder *Die Kinder der Toten* (PC-Ausdruck). Scheint es zwar generell von Jelinek wenige handschriftliche Entwürfe zu geben (vgl. als Ausnahme die in JANKE 2, S. 160 abgebildeten Notizen zu *Ramsau am Dachstein*), so sind die per Schreibmaschine oder handschriftlich vorgenommene Korrekturen der Autorin oder Kommentare ihres Lektors, die auf diesen Typoskriptseiten zu sehen sind, aufschlussreich für die Überarbeitungsvorgänge und für die Textgenese. Jelinek selbst hat die Hoffnung der PhilologInnen auf Erkenntnisse dieser Art bereits gedämpft: Hinterlegt sie laut Bärbel Lücke im letzten Teil-Kapitel ihres auf ihrer Homepage publizierten Romans *Neid* »öffentlich ihr dichterisches privates Testament, das sie allerdings auch jederzeit wieder ändern kann (dank des öffentlichen Mediums Internet ohne weitere Folgen)« (Lücke 2009, S. 188), indem sie von der Vernichtung ihrer Dichtung schreibt, die durch »Schreddern« und Zusammenkleben zum Dämmstoff werden soll (vgl. NE 5g), so hat die Autorin, wie Lücke in einer Fußnote durch Mails der Autorin von Juli 2007 belegt, »tatsächlich testamentarisch verfügt«, dass die »Original« ihrer Dichtung« (Lücke 2009, S. 188) geschreddert, also vernichtet werden sollen.

Zurzeit sind jedenfalls auch mehrere Abdrucke dieser »Original« nicht verfügbar, oder, im Falle von Hörspielen und Filmen, in Form von audiovisuellen Medien nicht greifbar. Wie Jelineks sich ständig verändernde Homepage für die Zukunft archiviert werden soll, ist eine Frage, die noch nicht wirklich beantwortet scheint.

Auch die bibliographische Erfassung der Werke bereitet erhebliche Mühe. Bis zum Erscheinen des *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek* (vgl. JANKE 1) im Jahr 2004 gab es keine Dokumentation von Jelineks Arbeiten in Form von bibliographischen Angaben, die das Gesamtwerk der Autorin umfassten und auch die Rezeption dokumentierten. Intention des *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek* war es, Jelineks Werk in Form einer kommentierten bibliographischen Gesamtbestandsaufnahme insofern zu »sichern«, als es die Arbeiten auffindbar und dadurch einsehbar macht. Um auch die Werke, die nach 2004 entstanden sind und laufend entstehen, in dieser Form weiter zu »sichern«, ist eine Weiterführung dieser bibliographischen Dokumentation nötig (vgl. Janke 2012). Das mit dem Erscheinen dieses *Werkverzeichnisses* in Wien gegründete Elfriede Jelinek-Forschungszentrum versucht mit seinem Archiv, die Werke selbst, also Abdrucke und audiovisuelle Medien, aber auch Materialien zur Rezeption und zu Kontexten zu sammeln, um sie zusammenzuführen und für die Forschung und alle Interessierten bereitzustellen. Denn die Gefahr besteht, dass wesentliche Bereiche von Jelineks Werk nicht nur nicht (mehr) greifbar sind, sondern sich immer mehr verflüchtigen – und verloren gehen.

Literatur

CARP – Detjen, Klaus: *Nachbemerkung*. In: Jelinek, Elfriede: *Wolken*. Heim. Göttingen: Steidl 1993 (= Typographische Bibliothek 1), unpag. – Die schwedische Akademie: Begründung des Nobelpreises. Pressemitteilung vom 7.10.2004. In: Janke, Pia: *Literaturnobelpreis. Elfriede Jelinek*. Wien: Praesens Verlag 2005 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 1), S. 19. – Ghoneim, Andrea: *Literarische Publikationsformen im World Wide Web*. Wien, Diss. 2008. – Griehsel, Marika: *Elfriede Jelinek – Interview*. In: http://nobelprize.org/literature/laureates/2004/jelinek-interview_mail-ge.html (3.8.2012), datiert mit November 2004. – Gropp, Rose-Maria: *Dieses Buch ist kein Buch*. In: *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, 17.4.2007. – Hausar, Gernot: *Elektronisches Publizieren*. In: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Gernot_Hausar_Elektronisches_Publizieren (3.8.2012), datiert mit 23.5.2007. – Huber-Lang, Wolfgang: *»Ich habe das Gefühl, mich gibt es gar nicht«*. In: *Kleine Zeitung*, 2.12.2004. – JANKE 1 – JANKE 2 – Janke, Pia: *Ergänzungslisten zu JANKE 1*. Unveröffentlichtes Typoskript, 2012. – Jelinek, Elfriede: *Ungebärdige Wege, zu spätes Begehen. Die Zeit flieht*. Salzburg: Text Editionen 2005. – Jelinek, Elfriede: *Meine Gedichte – nichts mehr davon!* In: Deckert, Renatus (Hg.): *Das erste Buch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 115–116. – Jelinek, Elfriede: *Gegen die Ordnung. Gegen die Bibliothek*. In: *Gastgeber*, Christian/Kann, Bettina/Sonnleitner, Elena/Werner, Mar-

got (Hg.): *Change! Zukunft gestalten*. Festschrift für Johanna Rachinger. Wien: Phoibos Verlag 2009 (= *Biblos-Schriften* 180), S. 140. – Kepplinger, Christoph: *Ein AutorInnenarchiv als lebendiges Gedächtnis: Das Elfriede Jelinek-Forschungszentrum und seine Grundlagenforschung*. In: http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/fileadmin/user_upload/proj_ejtz/PDF-Downloads/Ein_AutorInnenarchiv.pdf (3.8.2012), datiert mit März 2006. – KOBBERG/MAYER – Lücke, Bärbel: *www.todsuende.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks »Neid«*. Wien: Praesens Verlag 2009 (= *DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE*. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 5). – Müller, André: *»Ich bin die Liebesmüllabfuhr«*. In: *profil*, 29.11.2004. –

Pottbeckers, Jörg: *»Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken«. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman »Neid«*. In: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Jörg_Pottbeckers:_%22Man_soll_den_Text_überhaupt_nicht_ausdrucken%22._Medialer_Übergang_und_narratives_Identitätsspiel_in_Elfriede_Jelineks_Internetroman_%22Neid%22 (3.8.2012), datiert mit 2010. – Treude, Sabine: *Die Aufhebung und das Archiv. Zur flüchtigen Präsentationsform von Jelineks »Neid«*. In: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Sabine_Treude:_Die_Aufhebung_und_das_Archiv (3.8.2012), datiert mit 19.5.2007.

Pia Janke, Teresa Kovacs

Schreibtraditionen

Elfriede Jelineks Literatur ist von einem Duktus gekennzeichnet, dessen einzelne Elemente sie sich zwar schon sehr früh angeeignet, im Laufe der Zeit jedoch auf idiosynkratische und komplexe Art und Weise kombiniert hat. Diese Elemente reichen zurück in bestimmte Schreibtraditionen, die Jelinek deutlich als eine österreichische Autorin markieren. Im Folgenden wird der Versuch unternommen, die wichtigsten Aspekte ihres Gesamtwerkes in diesen Schreibtraditionen zu kontextualisieren.

In einem kurzen Text in memoriam Otto Breicha, dem bedeutenden Mentor der österreichischen Nachkriegsliteratur, geht Jelinek an die Anfänge ihres Schreibens zurück (vgl. Jelinek 2003). Sie erinnert sich an den Kommentar des damaligen Leiters der Österreichischen Gesellschaft für Literatur und Herausgebers der *protokolle* zu ihren frühen Gedichten, in dem er ihr zwar – mit der Nachahmung expressionistischer Lyrik, dem Einfluss von Stramm, Ehrenstein und Lasker-Schüler – eine gewisse Epigonalität attestierte, zugleich aber auch ihr Talent zum Schreiben anerkennen musste. »[...] einen eigenen Gebrauch von der Sprache zu machen« (ebd.), das war einer der Ratschläge, den die junge Autorin damals (1967) mit auf den Weg bekam, »daß alles da ist und man sich nehmen kann, was man will« (ebd.), ein anderer. Auch H. C. Artmann nennt sie in diesem kurzen Text und erinnert sich an seine aufmunternden Worte. Von Anfang an ist Jelinek somit eingebettet in ein wohlwollendes literarisches Umfeld, aber sie ist zugleich auch alleingelassen mit dem »Instrument« (ebd.) Sprache. Indem sie sich fortan mit bewussterer Geste literarischer Traditionen bedient, sie reflektiert und schreibend ausstellt, bringt sie jenes »Neue« hervor, das Breicha von ihrer literarischen Produktion erwartet hatte.

Die ersten literarischen Äußerungen Jelineks, ihre Gedichte, sind noch vage an der literarischen Avantgarde bzw. experimentellen Literatur orientiert und gehen in der Auswahl der Stilmittel eklektizistisch vor. Mit ihrer betonten Farb-, Natur- und Todessymbolik lassen sie einerseits expressionistische Einflüsse erkennen, beziehen sich zugleich aber auch auf symbolistische, surrealistische und dadaistische Dichtung (vgl. EN; JANZ, S. 1).

Dies ändert sich mit den ersten Prosaarbeiten *bukolit* (1968/1979) und *wir sind lockvögel baby!*

(1970), in denen die Orientierung an der experimentellen österreichischen Literatur nach 1945, also der Wiener Gruppe und ihrem Umfeld, deutlich wird. Indizien dafür sind die Künstlichkeit der Sprache (konsequente Kleinschreibung, fehlende Interpunktion, die Auflösung der Syntax sowie der grammatikalischen wie orthografischen Regeln) und Verfahren der Konkreten Poesie (z. B. visuelle Poesie, Listengedichte), wie sie etwa von Gerhard Rühm oder Elfriede Gerstl verfasst wurde.

Die Nähe zur internationalen Popliteratur der 1960er Jahre ist durch die zitierende Verwendung von Elementen aus der (vorwiegend amerikanischen) Trivial- und Popkultur und Versatzstücken aus dem Bereich des Horrorfilms, der Comicwelt und der Trivialmythologie gegeben. Sind es anfangs noch Collagen, die im Nebeneinander der stilistischen Vielfalt an den Dadaismus erinnern (vgl. BUK; JANZ, S. 3), so werden sie bald schon von montageartigen Aneinanderreihungen dieser heterogenen Momente abgelöst, die jene Brüche herstellen, mit denen die durch Konsumgüter, Medien und Triviale Kultur geprägte Erfahrungswelt persifliert und kritisch kommentiert wird (vgl. MI).

H. C. Artmann ist nicht nur als Förderer Jelineks, sondern in diesem Zusammenhang auch als Orientierungsgröße der jungen Autorin zu nennen, zumindest was seinen Umgang mit Trivialmythen betrifft (vgl. Artmann 1964). Dementsprechend sind die mythischen Figuren bei Jelinek nur Platzhalter für wechselnde Identitäten, Merkmalsbündel oder pure Zitate aus der Populär- und Triviale Literatur (vgl. Späth in BARTSCH/HÖFLER; Müller-Dannhausen in MÜLLER/THEODORSEN); sie verweigern sich der Konstruktion eines kohärenten Narrativs und lassen aufkeimende Handlungsfragmente sofort ins Leere laufen. Ausschlaggebend für diese radikale Mythendestruktion dürfte nicht zuletzt die Lektüre von Roland Barthes' einflussreichem Text *Mythen des Alltags* (1957/1964) gewesen sein, die Jelinek in dem Essay *Die endlose Unschuldigkeit* (1970) verarbeitet und schließlich auch in den Roman *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1977) einfließen lässt, in dem die Trivialmythen der Fernsehserien demontiert werden. Ziel ist es, die Wirkungsweise von Trivialmythen zu entlarven, die u. a. darin besteht, soziale wie sexuelle Gewalt,

Machtkonstellationen sowie deren Konstruiertheit zu verschleiern.

Ein weiteres Element, das die Autorin mit der Wiener Gruppe, insbesondere auch mit Konrad Bayer, verbindet, ist die schonungslose Darstellung von Gewalt, die Jelinek in frühen Texten wie *bukolit* (1979) ebenso thematisiert wie in dem Theaterstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987), in dem weibliche Vampire auftreten, die ihre eigenen Kinder verzehren. Mit dem Stück *Präsident Abendwind* (1987) bezieht sie sich auf Nestroys Einakter *Häuptling Abendwind oder Das gräuliche Festmahl* (1862) und zugleich auf H. C. Artmann, in dessen Literatur der Kannibalismus eine zentrale Rolle spielt und ebenfalls als Chiffre für die nationalsozialistischen Verbrechen gelesen werden kann. Dieser drastische Ausdruck von Gewalt erinnert an das Grand Guignol-Theater, das in Frankreich um 1900 als eine Art schwarzes Boulevard-Theater fungierte und schon die Wiener Gruppe beeinflusst hatte. Mit seiner makabren Lust an expliziten Gewaltdarstellungen begegnete dieses Theater des Entsetzens der Angst des Menschen vor Wahnsinn, Gewalt und Tod, hatte also noch einen kathartischen Anspruch. Jelinek hält sich hier an Nestroy, travestiert ernsthafte (mythologische) Stoffe in eine Richtung, die weniger mit den Ängsten des Publikums zu tun hat als mit aktuellen Zeitungsmeldungen, und entwickelt ihre Horror-szenarien zu Burlesken weiter (vgl. Schenkermayr 2008). Ihre Gewaltdarstellungen sind auch im Kontext des Wiener Aktionismus zu sehen, hinter dem sich nicht nur ein lustvoller Gestus des Bürger-schocks verbirgt, sondern auch die Energie der verdrängten Faschismus-Erfahrungen.

Kaum ein Text von Jelinek kommt ohne Danksagungen an andere AutorInnen, literarische Werke oder inspirierende mediale Quellen aus, wodurch sie ihr Werk bewusst in einen intertextuellen Zusammenhang stellt, bei dem sie Anleihen nimmt, von dem sie angeregt wird oder gegen den sie anspricht, indem sie ihn ausschnittsweise ausstellt (vgl. SI). Besonders auffällig ist dies in ihrem dramatischen Werk, das sie vom ersten Theaterstück, *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften* (1979), an explizit an Prätexten orientiert, die sie fortsetzt oder umschreibt (z. B. in *Raststätte oder Sie machens alle*) bzw. für das Theater eher nachdichtet als übersetzt (z. B. Oscar Wildes *The Importance of Being Earnest*). Damit schreibt sie sich in eine literarische Tradition ein, die sie aufgrund der neuen Wendungen, die sie den Dramenstoffen und -sprachen gibt, zugleich auch sub-

vertiert. Einen diesbezüglichen Vorwurf eines Kollegen aufgreifend, hat sie deshalb ihre Theatertexte als »Parasitär drama« (Jelinek 2011) bezeichnet.

Die starke Intertextualität ihrer Dramen hat die Autorin mit der neuen Textform des »Sekundär drama« radikalisiert, ein Begleitdrama, das den Hintergrund zu einem Klassiker der Dramenliteratur bilden, ihn unter heutigen Gesichtspunkten ergänzen oder konterkarieren soll (vgl. AB (Sekundär drama zu Lessings *Nathan der Weise*); FAU (Sekundär drama zu Goethes *Urfaust*); Jelinek 2010).

Jelineks durchgängig spielerischer Umgang mit Sprache steht im Kontext einer österreichischen Tradition, die gemeinhin mit den Begriffen der Sprachkritik oder Sprachskepsis bezeichnet wird. Einer der frühesten Vertreter ist Johann Nepomuk Nestroy, dessen sprachliches Verfahren Jelinek so beschreibt, dass es durchaus auf ihr eigenes Schreiben bezogen werden kann: »[...] er spielt sich (ja: sich!) mit der Sprache, in die er sich einmal hineinbringt und dann wieder herausnimmt. Er zwingt sich hinein, schmeißt ein bisschen mit den Worten und Sätzen herum, dann läßt er sie wieder fallen, und dann sagen sie ohne Umschweife: was los ist.« (Jelinek 2001) Jelineks Sprachspiel nimmt auch an Nestroys satirischem Schreiben Anleihen und besteht in Wortspielen und Anagrammen, diversen rhetorischen Stilmitteln wie etwa Zeugma oder Anapher, in Wiederholungen und in der Montage von Zitaten, in der Wirklichkeitskonstrukte kollidieren und zur Kenntlichkeit entstellt werden. Es ist eine Sprache, die in ihrer Selbstreferentialität ihre Voraussetzungen mitdenkt und sich selbst der Manipuliertheit überführt. Auch hierin gibt es viele Berührungspunkte zur Wiener Gruppe. Wie von Karl Kraus, so werden auch von Jelinek die Missstände der Sprachverwendung als Symptome für gesellschaftliche Misere betrachtet (vgl. Hoffmann in BARTSCH/HÖFLER; Fließ in RÉTIF/SONNLEITNER).

Jelineks Figuren sollen laut der Regieanweisung in *Burgtheater* eine Kunstsprache sprechen, die sich an den Wiener Dialekt nur anlehnt (vgl. BUR, S. 130), um zu verdeutlichen, dass ihre Sprache weder echt ist noch eine Ausdrucksfunktion hat. Das erinnert an Ödön von Horváths Kunstsprache, mit der er die Inhaltsleere und Floskelhaftigkeit der zwischenmenschlichen Kommunikation und damit die Sprachlosigkeit der Menschen ausstellen will. Im Gegensatz zu Jelinek setzt Horváth allerdings zwischen den Sätzen in Kunstsprache das Schweigen, die Stille, als Stilelement ein, um den Kampf zwischen Bewusstsein und Unterbewusstsein zu zei-

gen – ein Phänomen, das Jelinek in Bezug auf Elfriede Gerstl (und diese wiederum im Gefolge von Sigmund Freud) als die Erfahrung beschreibt, nicht Herr im eigenen Haus zu sein (vgl. Freud 1925; Horváth 1971; Gerstl 1982; Jelinek 1998). Jelinek begegnet diesem Phänomen allerdings scheinbar paradox mit der »Sprechwut« ihrer Figuren, worin sie sich von Oscar Wilde und Friedrich Schiller beeinflusst sieht (vgl. Jelinek 2005a; 2005c). Für sie ist Sprechen und Schweigen gleichwertig, solange vermittelt wird, dass bei allem Redefluss über gewisse Dinge nicht gesprochen werden kann. Das Schweigen tritt in ihren Augen umso stärker heraus, wenn es inmitten des überströmenden Sprechens passiert (vgl. Jelinek 2005c).

Von Anfang an kreisen Jelineks Texte um das Thema Gewalt. Bereits im ersten Prosatext *bukolit* ist es die männliche Sexualgewalt, anhand derer die Autorin Kritik an patriarchalen Herrschaftsstrukturen übt – ein langjähriges Grundthema, das dazu führt, dass Jelineks Texte bis zur Jahrtausendwende verstärkt im Kontext der feministischen Literatur wahrgenommen werden. Dafür spricht, dass sie ihre Frauenfiguren als multiple Opfer der androzentristischen Gesellschaft und deren universalistischen Wirklichkeitskonstruktionen entwirft (vgl. MI; LI; LU; GI; Spielmann in BARTSCH/HÖFLER). Relativ früh schon misst sie der Körperlichkeit in Texten wie etwa *Lust* (1989) Bedeutung bei – ein Phänomen, das in der Literatur von Frauen massiv Einzug gehalten hat. Jelinek radikalisiert den feministischen Diskurs, indem sie jeglichen feministischen Gesellschaftsutopien eine Absage erteilt (vgl. NO). Ihre Frauenfiguren sind, auch wenn sie sich als Künstlerinnen über genderspezifische Chancenungleichheit hinwegzusetzen versuchen (vgl. CL; KR), zum Scheitern verurteilt. In dieser Hinsicht schreibt Jelinek das *Todesarten*-Projekt von Ingeborg Bachmann fort, indem sie zeigt, wie Gewalt in der Gesellschaft dem zwischenmenschlichen Umgang entspringt und sich unaufhörlich fortpflanzt, nicht nur zwischen Männern und Frauen, sondern ganz besonders zwischen Müttern und Töchtern (vgl. KL; Heidelberger-Leonhard in TEXT + KRITIK 2). In *Clara S.* (1982) und dem Vampirstück *Krankheit oder Moderne Frauen* (1987) geht Jelinek noch einen Schritt weiter und parodiert Parolen aus dem Umfeld der feministischen Bewegung der 1970er Jahre (vgl. JANZ, S. 33–37). In *Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessinnendramen* (1999–2003) findet sie zu einer leichten, parodistischen und an intertextuellen Bezügen schier überbordenden Form einer Macht- und Mentalitätsge-

schichte der Geschlechter. Alte und moderne Mythen werden darin als Folie über die weiblichen Figuren, die zwischen Märchenfiguren, Künstlerinnen und Politikerinnen changieren, gelegt.

Doch kritisiert Jelinek anhand der Frauenfiguren nicht nur die asymmetrischen Machtverhältnisse zwischen den Geschlechtern, sondern auch allgemeine gesellschaftliche Unterdrückungsmechanismen in der kapitalistischen Gesellschaft, in der das Ungleichgewicht zwischen den besitzlosen und den besitzenden Klassen, dem Kleinbürgertum und Bürgertum, nicht überwindbar zu sein scheint. In den beiden frühen Romanen *Michael* (1972) und *Die Liebhaberinnen* (1975) werden die asymmetrischen Geschlechterverhältnisse mit Problemen der Arbeitswelt – etwa ebenso verzweifelte wie vergebliche Aufstiegsversuchen – verknüpft. Die scheinbare Unabänderlichkeit der hierarchischen Gesellschaftsstruktur bringt die Texte in inhaltliche Nähe zur Literatur der Arbeitswelt etwa eines Gernot Wolfgruber (vgl. Wolfgruber 1976), selbst wenn die gewählten sprachlichen Verfahren unterschiedlich sind. Mag diese Verbindung aus ästhetischer Sicht auch abwegig erscheinen, aus politischer Sicht lässt sie sich mit Jelineks frühem Engagement für marxistische Ideen in Verbindung bringen. Zur Kapitalismuskritik findet sie auch in jüngeren Werken wie etwa der *Wirtschaftskomödie Die Kontrakte des Kaufmanns* (2009) Anlass, in der sie die grotesken Machenschaften der Finanzwelt entlarvt und Täter und Opfer miteinander konfrontiert. Schließlich lässt sich der Kerngedanke hinter der Kritik an gesellschaftlichen Asymmetrien als Bearbeitung des Herr-Knecht-Themas zusammenfassen. Damit nimmt Jelinek auf die marxistische Hegel-Rezeption Bezug und beschreibt Herrschaftsstrukturen wie Identitätsbildung gleichermaßen. Das Thema verbindet sie auch mit Robert Walser, einem Dichter, dem Jelinek in ihrem Werk mehrfach Respekt gezollt hat (vgl. Wagner 1980).

Neben *Die Klavierspielerin* (1983) stellt auch der Roman *Die Ausgesperrten* (1980) aufgrund seiner konventionelleren Erzählform in Jelineks erzählerischem Œuvre eine Ausnahme dar. Das Narrativ ist nacherzählbar, topographisch wiedererkennbar in Wien angesiedelt und entwirft Szenarien, die sich auf einen realen Kriminalfall beziehen. Der Roman ist ein Versuch, sich dem von der Autorin geschätzten Genre des Kriminalromans anzunähern. Kriminalhandlungen geben aber auch in anderen Texten den Hintergrund ab (vgl. KI; SP; GI; KOBERG/MAYER, S. 239–241; Gürtler in EDER/VOGEL). Die

Autorin betrachtet sie ähnlich wie Komödien als Ventile des Drucks, der in der Gesellschaft vorherrscht, und teilt die Inspirationsquelle realer Kriminalfälle mit Thomas Bernhard, der wie sie eine Zeit lang als Gerichtsreporter arbeitete.

In *Die Ausgesperrten* findet zudem ein Thema Eingang, das fortan Jelineks Werk prägen soll: die transgenerationale Verstrickung der österreichischen Gesellschaft in den Faschismus. Es verbindet sie u. a. mit Ingeborg Bachmann (*Unter Mördern und Irren* (1961)), mit Thomas Bernhard (*Heldenplatz* (1988)) und im Laufe der 1980er Jahre auch mit Werner Schwab. Doch findet sie zu einem idiosynkratischen Umgang mit dem Thema, in dem mehrere Traditionsstränge zusammenlaufen. Zwar bezieht sie sich immer wieder auf Österreich als ein mit seiner schönen Landschaft werbendes Tourismusland, tut dies jedoch in Form einer Anti-Idylle, die bereits im Roman *Die Liebhaberinnen* anklingt. Damit wendet sie sich explizit gegen das von Deutschnationalen gerne in Anspruch genommene Genre des Heimatromans. Sie verwendet dessen Topoi, um die Gesellschaft zu denaturalisieren, und schreibt sich damit in das genuin österreichische Genre des Anti-Heimatromans ein. In der verfremdenden Landschaftsschilderung sind Parallelen zu Gert Jonkes *Geometrischer Heimatroman* (1969) zu erkennen, in der aus ironischer Distanz geschilderten Gewaltbereitschaft in der Provinz zu Reinhard P. Grubers *Aus dem Leben Hödlmosers* (1963) (vgl. Wagner in BARTSCH/HÖFLER; JANKE 2).

Jelineks Ressentiment gegen das schöne Österreich-Bild entzündet sich an der Kontinuität nazistischen Gedankenguts und an der in der österreichischen Provinz mancherorts nach wie vor gepflegten Blut und Boden-Kultur. Zur extremsten Form findet Jelinek diesbezüglich in dem Roman *Die Kinder der Toten* (1995), in dem sie eine österreichische Gebirgslandschaft zur Auflösung bringt und die verdrängten Opfer der Geschichte als zombieartige Wiedergänger aus dem vom Tourismus beschönigten Erdreich auferstehen lässt. Dieses Verfahren wandte die Autorin bereits in dem Theaterstück *Wolken.Heim.* (1988) an, indem sie den zentralen Begriff und Titel des Essays *Das Gedächtnis des Bodens* von Leonhard Schmeiser wörtlich nimmt (vgl. Schmeiser 1987). Mit Horrorelementen und dem Verzicht auf eine lineare Handlung radikalisiert Jelinek in *Die Kinder der Toten* gewissermaßen Hans Leberts Roman *Die Wolfshaut* (1960), in dem sich die verdrängte Schuld in einem österreichischen Gebirgsdorf als Schatten der Vergangenheit aus

der düsteren Nachkriegslandschaft herauszulösen scheint und dadurch neue Verstrickungen verursacht (vgl. Pontzen in MÜLLER/THEODORSEN, S. 59–64).

Jelineks Faschismuskritik betrifft nicht nur die in Österreich mangelhaft betriebene Vergangenheitsbewältigung, sondern stellt auch vergessene Fälle von Kriegsverbrechen im Zweiten Weltkrieg (*Rechnitz (Der Würgeengel)* (2008)) und unaufhörliche nationalsozialistische Verstrickungen (vgl. BUR; WE) ins Zentrum ihrer Texte. In einigen Theaterertexten thematisiert Jelinek das Fortdauern des Faschismus in einer Gesellschaft, die vor Fremdenhass und rassistischem Gedankengut (vgl. ST; LE) ebenso wenig zurückschreckt wie vor Krieg. In den beiden Theaterertexten *Bambiland* (2004) und *Babel* (2004) setzt sich die Autorin anlässlich des Zweiten Irakkrieges mit der Problematik von Krieg und Medien kritisch auseinander. Während es in Susan Sontags Auseinandersetzung mit demselben Thema um die Rezeption geht, zeigt Jelinek, wie die mediale Berichterstattung Herrschaftsstrukturen festigen hilft (vgl. Dowden 2006; Blödorn 2006). Die Medienkritik erfährt im Netzroman *Neid* (2007/2008), der mit den Möglichkeiten des Blog spielt, eine praktische Anwendung (vgl. Bachleitner 2007).

Jelineks Texte speisen sich aus unterschiedlichen Schreibtraditionen, die von der unmittelbaren Zeitgenossenschaft bis in die Antike zurückreichen. Inhaltlich wie stilistisch lassen sie sich bestimmten Phasen des experimentellen Schreibens in Österreich (Wiener Gruppe und Umfeld) wie international (Popliteratur der 1960er Jahre) und bestimmten gesamtgesellschaftlichen wie literarischen Diskursen (Feminismus, Antikapitalismus, Antifaschismus) zuordnen. Doch hat die Autorin durch inhaltliche Zuspitzung und sprachlich-formale Umsetzungen zu einer extremen Radikalisierung und Verdichtung des Schreibens gefunden. Die Vielfalt ihres Schreibens verdichtet sich in den jüngsten Texten, dem Netzroman *Neid* und dem Theatertext *Winterreise* (2011).

Literatur

Artmann, Hans Carl: *das suchen nach dem gestrigen tag oder schnee auf einem heißen brotwecken*. Olten: Walter 1964. – Bachleitner, Norbert: *Elfriedes Romanblog*. In: http://www.univie.ac.at/jelinetz/index.php?title=Norbert_Bachleitner:_Elfriedes_Romanblog (3.8.2012), datiert mit 21.5.2007. – Blödorn, Andreas: *Medialisierung des Krieges: Mit Susan Sontag in Elfriede Jelineks »Bambiland«*. In: *Gegenwartsliteratur* 5 (2006), S. 142–164. – Dowden, Steve: