

Jelinek: Teile + Zubehör

Und niemand ahnt,
daß diese Literaten ganz
präzise das sagen, was sie meinen.¹

Elfriede Jelinek, 1981

I.

Virginia Woolf schlug ihren Lesern einst vor: »(nennen Sie mich Mary Beton, Mary Seton, Mary Carmichael oder wie immer sie wollen – das ist unwichtig)«. ² Und man nannte Autorinnen: Die Rahel. Bettina. Die Droste. Friederike Mayröcker. »Elfie« ³. Zumeist werden die Namen schreibender Frauen entweder durch Anrede mit dem Vornamen oder den Gebrauch des bestimmten Artikels markiert. ⁴ Wolfgang Amadeus Mozart heißt bis zum schulpflichtigen Alter »Wolfgang« oder auch »das Wolferl«, und danach: »Mozart«. Man fingert am Geschlecht mit der deutschen Sprache.

Wie soll man sie nennen, die schreibenden Frauen? Vielleicht eine Sigle? Eine Sigle unter Männern: »Dmitrij Sergejewitsch Lichatschow (im Folgenden werde ich ihn so bezeichnen, wie die ihm nahestehenden Russen ihn untereinander nannten: DS)«. ⁵ Eine Sigle unter Frauen: »1964-1967. Schon früh kultiviert EJ ihr Äußeres: Mit 13 beginnt sie sich zu schminken, anfangs mit Buntstiften statt Lidstrich, trägt schwarze Strümpfe und riesige Männerpullover. Mit 15 schneidet sie ihre Haare bis auf die Kopfhaut ab.« ⁶

»Art,« soll Andrew Warhola, Sohn tschechischer Einwanderer in die USA, der sich als Künstler Andy Warhol nannte, gesagt haben, »Kunst, das ist doch ein Männername.« Versuchen wir einen Anfang im Namen der Pop Art: *wir sind lockvögel baby!* heißt das erste Buch, das Jelinek 1970 im Rowohlt-Verlag publizierte und das als einer der ersten Romane der deutschsprachigen Pop-Literatur gilt. Diese Einordnung kann sich auf das so genannte Cut-up-Verfahren berufen. Der amerikanische Autor William S. Burroughs hat die Bezeichnung für jenes Verfahren geprägt, das in seinen Romanen, etwa in *The Naked Lunch* (1961) oder *Soft Machine* (1964), zur Anwendung gelangt und das von seinem Freund, dem Maler Brion Gysin entwickelt worden sei. »Brion Gysin, ein amerikanischer Maler, der in Paris lebt,« erklärt Burroughs, »hat, was er die ›Messermethode‹ nennt, verwendet, um Schrift-

stellern die Collage zu ermöglichen, die der Malerei schon seit 50 Jahren zur Verfügung steht – Textseiten werden zerschnitten & umgeordnet, so dass sie neue Wort- & Bildkombinationen ergeben – In meinen 2 letzten Romanen NOVA EXPRESS & THE TICKET THAT EXPLOTED habe ich eine Erweiterung der ›Messermethode‹, die ›Faltmethode‹, angewandt – Eine Textseite, meine eigene oder die von sonst jemand, wird der Länge nach in der Mitte gefaltet & auf eine andere Textseite gelegt – Der Komposittext wird dann abgelesen halb & halb –«⁷ »Nimm irgendeinen Dichter oder Schriftsteller, der dir am Herzen liegt«, erläutert Burroughs sein Verfahren zur Textgenerierung: »Gehörtes, Gesprochenes, oder Gedichte, die du immer wieder gelesen hast. (...) Nun nimm dir das Gedicht vor und schreibe mit der Maschine ausgewählte Passagen heraus. Fülle die ganze Seite mit Exzerpten. Jetzt zerschneide die Seite. Du hast da ein neues Gedicht.«⁸ Keineswegs muß für das Verfahren des Cut-up tatsächlich Schere und Klebstoff benutzt werden: »In der Tat ist alle Schreiberei Cut-up. Eine Collage aus Worten, die man gelesen, gehört, zufällig aufgeschnappt hat. Was sonst? Der Gebrauch der Schere macht den Vorgang deutlich und unterwirft ihn [der] Ausweitung und Variation.«⁹

Mit Schreibmaschine, Schere und Klebstoff kann vielleicht ein Cut-up-Roman oder Pop-Literatur¹⁰ entstehen, aber kein Anfang: »Erst mit ihrem (...) Essay *Die endlose Unschuldigkeit*«, so beginnt die Berliner Literaturwissenschaftlerin Marlies Janz ihre Monographie über die österreichische Autorin, »ist Elfriede Jelinek zu einer literarischen Selbstvergewisserung gelangt, aus der sich ihre spezifische Schreibweise entwickeln konnte. Bis zu diesem Zeitpunkt aber waren schon Gedichte und zwei Prosatexte (*bukolit, wir sind lockvögel baby!*) entstanden.«¹¹ Jelinek ist, wenn sie ihren Pop-Roman schreibt, noch nicht sie selbst, und wenn sie später weitere Bücher schreibt, gelangt sie nicht deshalb zu ihrer »spezifischen Schreibweise«, weil sie nach wie vor Pop-Literatur schreibt, sondern aus anderem Grund: Es sei die Lektüre von Roland Barthes' *Mythen des Alltags* gewesen, die Jelinek zur Jelinek gemacht hätte.¹²

Auf die Frage, ob »Pop« ein Schimpfname« sei, hat Andy Warhol geantwortet: »Der Name klingt so gräßlich.«¹³ Zumindest führt dieser Name zu keinem Anfang. Beginnen wir also, die Findung eines Namens und geeigneter Begriffe noch aufschiebend, irgendwo, zum Beispiel mittendrin: »Der Computer kommt meiner Arbeitsweise sehr entgegen«, sagt Jelinek: »Das ist wie bei einem Baukasten für Kinder; er fordert einen ja richtiggehend dazu auf, die Sprache hin- und herzuschieben wie Legos. Was vorher eine Garage war, ist plötzlich ein Wohnzimmer.«¹⁴ Fürs Ausschneiden, Kopieren und Einfügen, für die Arbeit an der Tastatur des Computers, für das, was heutzutage Textverarbeitung heißt, bringt Jelinek ideale Voraussetzungen mit. Sie ist ausgebildete und geprüfte Organistin und damit gut gerüstet für den *Existenzkampf der Frau im modernen Leben*: »Es wird überraschen«, versichern im Jahr 1895 Julius Meyer und Josef Silbermann ihren Geschlechtsgenossen in einer Denkschrift, »hier einen praktischen Nutzen der zur wahren Landplage gewordenen Ausbildung junger Mädchen im Klavierspielen zu finden: die hierbei ge-

wonnene Fingerfertigkeit ist für die Handhabung der Schreibmaschine sehr wertvoll.«¹⁵ Doch rüstet solche »Fingerfertigkeit« auch für Literatur? Die *Neue Zürcher Zeitung* lässt Zweifel durch ihre Rezensentin Gunhild Kübler anmelden: »der Computer auf dem Schreibtisch der Elfriede Jelinek scheint sich nicht zum Vorteil ihrer Prosa bemerkbar zu machen.«¹⁶ Die NZZ ist besorgt: Wodurch unterscheidet sich Textverarbeitung, etwas abschreiben, ein Wort ändern und ein neues hinzufügen, von Literatur?

II.

Im Jahr 1774 schloss Johann Wolfgang Goethe eine Wette mit seiner Freundin Susanne Magdalena Münch ab. Er behauptete, binnen einer Woche ein neues Drama schreiben zu können. Goethe gewann selbstredend die Wette und schrieb – entweder in der Zeit vom 6. bis zum 13. oder vom 13. bis zum 20. Mai – sein fünftaktiges Trauerspiel *Clavigo*. Dessen Buchausgabe ging, nach einem Wort des Hofrats Johann Conrad Deinert, dem Besitzer einer der größten Buchhandlungen in Frankfurt am Main, »weg wie warme Semmeln«¹⁷. Dem Stück war bei seiner Uraufführung am 23. August desselben Jahres in Hamburg ein glänzender Publikumsenerfolg beschieden: Es wurde zu Goethes Lebzeiten sein am häufigsten gespieltes Stück, während die Kritik der Kollegen an dem Fünfundzwanzigjährigen hingegen vernichtend war.¹⁸

Goethe hatte seine älteren Kollegen provoziert: Zum neiderregenden Erfolg kam eine unerhörte Frechheit hinzu. In einem Brief an Friedrich Heinrich Jacobi, der in literarischen Kreisen kursierte, hatte er geschrieben: »ich fordre das kritischste Messer auf die bloß übersetzten Stellen abzutrennen vom Ganzen, ohn es zu zerfleischen, ohne tödliche Wunde (nicht zu sagen der Historie) sondern der Structur, Lebens organisation des Stücks zu versetzen!«¹⁹

Goethe hatte die *Memoiren* des Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais als Vorlage für sein Drama genutzt und daraus Teile der Fabel, die Personenkonstellation sowie einige Textpassagen übernommen, die sein Freund Jacobi übersetzt hatte. Der Schluss des Stücks wiederum, der wesentlich zu dessen Erfolg beitrug, soll, laut Goethes Auskunft in seiner Autobiographie *Dichtung und Wahrheit*, von »einer alten englischen Ballade«²⁰ entliehen sein, einer Ballade, die *Hamlet* und deren Verfasser Shakespeare heißt.

Die Frage nach der Individualität des Schöpfers und der Eigentümlichkeit eines Kunstwerks hat im 19. Jahrhundert den italienischen Arzt Giovanni Morelli beschäftigt.²¹ Er entwickelte eine Methode für die Zuschreibung von Gemälden, welche die Kunstgeschichte revolutioniert hat. In der Folge mussten in den europäischen Museen Hunderte von Gemälden neu zugeschrieben werden. Dazu stellte er sich ebenso einfache wie grundsätzliche Fragen: Woran ist zu erkennen, von wessen Hand ein Gemälde stammt? Wie unterscheidet man die Fälschung oder die Kopie

vom Original? Morelli forderte vom Betrachter, seine Wahrnehmung auf einen neuen Modus umzustellen: Anstatt seine Aufmerksamkeit auf das ganze Bild, dessen Komposition und Farbgebung, sein Sujet und den Ausdruck der Figuren zu richten, müsse der Betrachter eher Unscheinbares beobachten. Denn die Komposition eines Bildes oder dessen Farbgebung lasse eben nicht auf die Hand des Meisters schließen. Vielmehr seien gerade die als besonders charakteristisch erachteten Merkmale der Gemälde eines Künstlers leicht nachzuahmen. Aber die Eigentümlichkeit eines Meisters zeige sich in winzigen Details, die so unbedeutend scheinen, dass die meisten Fälscher und Kopisten sie einfach übersehen. Morellis These ist kontraintuitiv, und entsprechend wurde von den Kunsthistorikern seiner Zeit an ihr kritisiert, »daß die Persönlichkeit dort zu finden sei, wo sie am schwächsten eingesetzt ist.«²² Die Vorstellung, dass Menschen oder Kunstwerke sich durch zufällige und eher unscheinbare Merkmale unterscheiden, erscheint zunächst wenig plausibel und wurde dennoch im wesentlichen durch die moderne Psychologie bestätigt: Es sind die unwillkürlichen Bewegungen und unscheinbaren Ticks, die unauffälligen Nebensächlichkeiten und kleinsten Abweichungen, in denen sich Menschen voneinander unterscheiden.

Ausgehend von diesem Befund wäre die Eigentümlichkeit von Goethes *Clavigo* in einer spezifischen Sprechweise der *dramatis personae*, in winzigen Nuancen ihrer Lexik und Syntax aufzuzeigen, und zwar vor allem in jenen Passagen, die »bloß übersetzt« sind. Im zweiten Akt diktiert Beaumarchais Clavigo ein Schuldbekennnis, das er gegen den Unterzeichnenden zu verwenden beabsichtigt. Goethe übernimmt dieses Bekenntnis wörtlich aus Friedrich Heinrich Jacobis Übersetzung der *Memoiren* von Beaumarchais, für die Beaumarchais wiederum behauptet, das originale Schreiben von Joseph Clavigo, das er diesem diktiert habe, wiederzugeben:

»CLAVIGO Sie überlassen mir, die Erklärung zu schreiben.

BEAUMARCHAIS Nein, mein Herr! Schreiben Sie, ich bitte, Schreiben Sie, wie ich's Ihnen sage.

Clavigo schreibt.

BEAUMARCHAIS Ich Unterzeichneter, Joseph Clavigo, Archivarius des Königs,

CLAVIGO Des Königs.

BEAUMARCHAIS bekenne, daß, nachdem ich in dem Hause der Madam Guilbert freundschaftlich aufgenommen worden,

CLAVIGO Worden.

BEAUMARCHAIS ich Mademoiselle von Beaumarchais, ihre Schwester, durch hundertfältig wiederholte Heuratsversprechungen, betrogen habe – Haben Sie's –

CLAVIGO Mein Herr!

BEAUMARCHAIS Haben Sie ein ander Wort davor?

CLAVIGO: Ich dünkte –

BEAUMARCHAIS Betrogen habe. Was Sie getan haben, können Sie ja noch eher schreiben. – Ich

habe sie verlassen, ohne daß irgend ein Fehler oder Schwachheit von ihrer Seite einen Vorwand oder Entschuldigung dieses Meineids veranlassen hätten.

CLAVIGO Nun!

BEAUMARCHAIS Im Gegenteil ist die Aufführung des Frauenzimmers immer rein, ohntadelig und aller Ehrfurcht würdig gewesen.

CLAVIGO Würdig gewesen.

BEAUMARCHAIS Ich bekenne, daß ich durch mein Betragen, den Leichtsinn meiner Reden, durch die Auslegung, deren sie unterworfen waren, öffentlich dieses tugendhafte Frauenzimmer erniedrigt habe, weswegen ich sie um Vergebung bitte, ob ich mich gleich nicht wert achte, sie zu erhalten.

Clavigo hält inne.

BEAUMARCHAIS Schreiben Sie! Schreiben Sie!²³

Clavigo wiederholt jeweils den Schluss der von Beaumarchais diktierten Passage und gibt damit kund, dass er bereit ist, das Diktat fortzusetzen. An diesen Wiederholungen Clavigos ist zugleich eine ganze Psychologie der Figur ablesbar: Von der stolzen Wiederholung »Des Königs« über die Wiederholung des Hilfsverbs, mit dem sich Clavigo die Abgeschlossenheit des Vorfalls im Hause Beaumarchais' noch einmal bestätigt, bis zu seinem nutzlosen Protest gegen die Formulierung »betrogen habe«, die er eben nicht wiederholt. In der Wiederholung des »würdig gewesen« wiederum klingt Clavigos eigene Lesart an, dernach die »Aufführung« des »Frauenzimmers«, also das Verhalten Maries, gegenwärtig eben nicht mehr würdig sei.

Goethe leistet mit seiner Übernahme der Passage aus Beaumarchais' Memoiren viel mehr als eine wörtliche Übernahme vorgefundener Texte, denn in der Textvorlage wird eine doppelte Lesart freigelegt. Mittels technischer Eingriffe in das Ausgangsmaterial, durch Unterbrechungen und Wiederholungen, die leicht der Aufmerksamkeit des Lesers bzw. Zuschauers entgehen können, aber für den Sinn des Ganzen von entscheidender Bedeutung sind, wird allererst die Eigentümlichkeit des Texts hergestellt.

Goethes Verfahren hat in der deutschen Literatur Schule gemacht. Zwar entstand um 1800 das so genannte Urheberrecht, das geistiges Eigentum schützt und im Plagiat einen strafwürdigen Tatbestand sieht.²⁴ Doch hat weder die Androhung von zum Teil empfindlichen Strafen noch die moralische Ächtung des Abschreibens verhindert, dass Autoren die Texte Anderer gebrauchen, wie es ihnen gefällt. Ein freimütiges Bekenntnis, dass und wovon abgeschrieben wurde, führt keineswegs zur Diskreditierung eines Autors. Im Gegenteil: Wem es wie Goethe gelingt, aus fremden Ausgangsmaterialien etwas Eigenes zu schaffen, bleibt zumeist straffrei. Denn das Urheberrecht stellt nicht schon die Übernahme fremden Materials, sondern die Unselbständigkeit des neuen Produkts unter Strafe: In einem schätzenswerten Werk müsse »die Individualität seines Schöpfers zum Ausdruck«²⁵ kommen.

Die Grundeinheit der Sprache bei Jelinek ist nicht der einfache Aussagesatz, sondern ein Satz, der sich reflexiv zu sich selbst verhält. »Die Tochter reißt der Mutter die Hände weg und küßt die Mutter auf den Hals, in kryptosexueller Absicht, eine seltsame und ungeübte Liebende.«²⁶ Dieser Satz, der in zwei Hälften zerfällt und eine zweigeteilte Aussage mit einem doppelten Kommentar verbindet, wobei unklar bleibt, wie sich die einzelnen Teile des Kommentars auf die beiden Hälften beziehen, antizipiert auch seine Interpretation. Solche reflexiven Formen, selbstreferentielle Bezüge und vorweggenommene Auslegungen finden sich durchgängig in den Texten, und sie verweisen auf ein allgemeines Prinzip, das sowohl die Syntax als auch die Struktur der Stücke und Romane regiert. Die Protagonistin des Romans *Die Klavierspielerin* aus dem Jahr 1983, aus dem das zitierte Beispiel stammt, ist die Klavierlehrerin Erika Kohut. Sie teilt mit dem Psychoanalytiker und Narzissmus-theoretiker Heinz Kohut nicht allein den Nachnamen; die Figur scheint vielmehr direkt dessen Monographie entsprungen zu sein.²⁷ Erzählt wird nicht nur die Geschichte der Beziehung Erika Kohuts zu ihrer Mutter, sondern die Deutung dieser Beziehung wird im Roman selbst geleistet, der eine Psychoanalyse der Figuren dezidiert vornimmt. Jelinek schreibt Texte, die ihre eigene Interpretation sind. »Die psychoanalytische Deutung dieser Mutter-Tochter-Beziehung«, schreibt Janz, »muß also nicht erst in der Interpretation geleistet werden, sondern wird vom Text selbst explizit gemacht. Die Pointe des erzählerischen Verfahrens von *Die Klavierspielerin* ist es geradezu, daß der Text gleichsam nicht mehr zu deuten übrigläßt, sondern selber die Psychoanalyse der Figuren ausspricht und sie zu deren Figuration werden läßt.«²⁸

In vergleichbarer Weise, wie Jelineks Sätze ihre Kommentierung mitführen, sich reflexiv zu sich selbst verhalten und die Romane ihre Deutung explizieren, sind auch deren intertextuelle Bezüge konstruiert. Erika Kohut besucht eine Peep-Show, und sie beobachtet aus der Kabine heraus eine rothaarige Frau bei der Arbeit: »Die Rote weiß durch Übung in diesem Augenblick: der Kandidat hat 99 Punkte! Wer jetzt nicht kann, der kann nie mehr. Wer jetzt allein ist, wird es lange und ungerne bleiben.«²⁹ Diese Sprachlegos kennt jeder, und gerade deshalb führt die detaillierte Entschlüsselung der Quellen kaum weiter; entscheidend ist vielmehr, dass in die Zitate eingegriffen ist und deren Wortlaut verändert, sie in neue Kontexte gestellt werden und deren Sinn verkehrt ist.

Solche Textverarbeitung erzeugt eine gesteigerte Form des Selbstbezugs der Literatur. Dass sich, wie Jean Paul sagt, »Literatur von Literatur nährt« kommt der Germanistik entgegen, die erforscht und klassifiziert, wer die Sprachlegosteine geliefert hat; im Falle von *wir sind lockvögel baby!* ist das unter anderem die so genannte Trivilliteratur – unter anderem der *Superman*-Comic und etwa ein Dutzend Kriminalromane – und die amerikanische Nachkriegsavantgarde. Derart wählerisch und den Kanon konsequent meidend ist Jelinek nie mehr gewesen. Für ihre

späteren Texte verbaut sie Sprachlegosteine jeglicher Provenienz: Sie können von Musil und Rilke, Ibsen, Kleist und Adam Müller, Hölderlin und Nationalsozialisten stammen. Am Schluss ihres Theaterstücks *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit* verrät Jelinek: »Die Autorin hat wieder einmal Zitate hereingelegt. Sagt aber nicht welche. Raten Sie! Keine Preise zu gewinnen!«³⁰

IV.

Diese Art und Weise, intertextuelle Bezüge herzustellen, indem das Ausgangsmaterial bei der Textverarbeitung verändert wird, ließe sich nicht nur aus einer literarischen Tradition, sondern auch aus einem musikalischen Verfahren herleiten. Zumal der Gebrauch fremden Materials in der Musik viel weiter verbreitet ist als in jeder anderen Kunst. »A good composer«, gestand Igor Strawinsky, »does not imitate; he steals.«³¹ Ein Mitglied der *Beatles*, Paul McCartney, berichtet freimütig über deren Arbeitsweise: »We were the biggest nickers [ein Slangwort für Dieb] in town. Plagiarists extraordinaire.«³² Sein Kollege George Harrison wurde bestraft, weil dieser in seinem Song *My Sweet Lord* (1970) eine Melodie des Songs *He's So Fine* (1964) der *Chiffons*, wie es im Gerichtsurteil heißt, »subconsciously plagiarized« hat.³³ Der kanadische Komponist John Oswald, der auf seiner CD *Plunderphonic*³⁴ unter anderem Musik von Michael Jackson verwendet und deswegen einen Prozess führen musste, erklärt: »Musical language has an extensive repertoire of punctuation devices but nothing equivalent to literature's ›quotation marks.«³⁵

Ob als eingestandene Übernahme oder als Kryptomnesie getarnt, ob vom Urheberrecht sanktioniert oder nicht, der Gebrauch fremden Materials ist in der Musik ein altbewährtes Verfahren. »Wenn *Job. Seb. Bach*«, berichtet dessen erster Biograph Johann Nikolaus Forkel, »außer den gottesdienstlichen Versammlungen sich an die Orgel setzte, wozu er sehr oft durch Fremde aufgefordert wurde, so wählte er sich irgend ein Thema, und führte es in allen Formen von Orgelstücken so aus, daß es stets sein Stoff blieb, wenn er auch zwey oder mehrere Stunden ununterbrochen gespielt hätte. Zuerst gebrauchte er dieses Thema zu einem Vorspiel und einer Fuge mit vollem Werk. Sodann erschien seine Kunst des Registrirens für ein Trio, ein Quatuor ic. immer über dasselbe Thema. Ferner folgte ein Choral, um dessen Melodie wiederum das erste Thema in 3 oder 4 verschiedenen Stimmen auf die mannigfaltigste Art herum spielte. Endlich wurde der Beschluß mit dem vollen Werke durch eine Fuge gemacht, worin entweder nur eine andere Art der Bearbeitung des ersten Themas herrschte, oder noch eines oder nach Beschaffenheit desselben zwey andere beygemischt wurden.«³⁶

Bach wählt also ein beliebiges Thema, verbindet es mit anderen Themen und führt das, in verschiedenen Satztypen, alles so aus, dass es stets *sein Stoff* bleibt. »In Fugen gewöhnlicher Art«, stellt Forkel hierzu klar, »herrscht nichts als ein gewisser sehr unbedeutender Kunst-Schlendrian. Man nimmt ein Thema, giebt ihm einen

Gefährten, versetzt beyde nach und nach in verwandte Tonarten, und läßt sie so- dann von den übrigen Stimmen in allen diesen Versetzungen mit einer Art von Generalbaßbegriffen begleiten. Dies giebt eine Fuge; aber was für eine?«³⁷ Bach hin- gegen habe, wie Forkel versichert, eben diesen *Kunst-Schlendrian* vermieden.

Unbesehen der Frage, was den Kunst-Schlendrian von der Kunst und die Text- verarbeitung von der Literatur unterscheide, sei für die spezifische Art und Weise, wie Jelinek intertextuelle Bezüge herstellt, die technische Bezeichnung *Sampling* vorgeschlagen. Der Begriff stammt aus der Theorie elektronischer Musik, und er bezeichnet dort nicht nur die Rekombination heterogener Ausgangsmaterialien, sondern deren qualitative Veränderung in der Neusynthese. Während der literatur- wissenschaftliche Begriff der Intertextualität auf spezielle Beziehungen zwischen Texten (oder auch zwischen Medien) abzielt, würde sich der Begriff des Recycling zunächst damit begnügen, festzustellen, dass aus etwas Altem etwas Neues herge- stellt wurde.³⁸

V.

Während in Goethes *Clavigo* Eigentümlichkeit durch einen Medienwechsel – die Dramatisierung – und durch Eingriffe in einen vorliegenden Text hergestellt wer- den, strebt ein Autor wie Thomas Mann die Tilgung der Differenz von Kopie und Original an in seinem Roman *Lotte in Weimar*, der zwischen 1936 und 1939 im Exil geschrieben und 1939 publiziert wurde; die englische Übersetzung von Helen T. Lowe-Porter erschien 1940 unter dem Titel: *The beloved returned. Lotte in Wei- mar*.³⁹ Erzählt wird eine Episode aus dem Leben von Charlotte Kestner, geborene Buff, die sich im Jahre 1816 so, oder so ähnlich, in Weimar ereignet hatte. Char- lotte Buff war jene Jugendliebe von Goethe, die das Vorbild abgab für die Figur der Lotte im *Werther*. Im Roman reist die sechzigjährige Lotte zusammen mit ihrer Tochter nach Weimar, um erneut Goethe zu treffen. Nach einer Reihe von Ge- sprächen, die Lotte mit verschiedenen Personen aus dem Umkreis von Goethe führt, kommt schließlich ein Treffen mit Goethe zustande, aber es entspinnt sich keine neue Liebesgeschichte zwischen den beiden.

Thomas Mann verfertigt, vor allem im siebten Kapitel des Romans, ein Pastiche von Goethes Stil, in dem sich Zitate aus Goethes Schriften mit gesprächsweise Überliefertem verbinden, er zitiert Berichte der Zeitgenossen über Goethe und über- nimmt Formulierungen aus der Forschungsliteratur, so dass keinerlei Unterschied mehr zwischen dem Original und dem Stilzitat mehr erkennbar sein soll.

Vom 14. November 1945 bis zum 1. Oktober 1946 fand in Nürnberg der *Pro- zeß gegen die Hauptkriegsverbrecher vor dem Internationalen Militärgerichtshof* statt. Weltweit wurde der Prozess gegen die führenden Nationalsozialisten mit größter Aufmerksamkeit verfolgt. Im Schlussplädoyer des englischen Chefanklägers Sir Hartley Shawcross lautet eine zentrale Passage: »Vor vielen Jahren sagte Goethe

dem deutschen Volk, daß eines Tages sein Schicksal es ereilen werde: »Das Schicksal wird sie schlagen, weil sie sich selbst verrieten und nicht sein wollten, was sie sind. Daß sie den Reiz der Wahrheit nicht kennen, ist zu beklagen, daß ihren Dunst und Rauch berserkerisches Unmaß so teuer ist, ist widerwärtig. Daß sie sich jedem verrückten Schurken gläubig hingeben, der ihr Niedrigstes aufruft, sie in ihren Lastern bestärkt und sie lehrt, Nationalität als Isolierung und Rohheit zu begreifen, ist miserabel.«⁴⁰ Eine britische Tageszeitung wies in ihrem Kommentar zum Plädoyer darauf hin, dass sie das von Sir Hartley angeführte Zitat bei Goethe nicht nachweisen könne, aber es sich im siebten Kapitel von Thomas Manns Roman *Lotte in Weimar* findet. Daraufhin wandte sich im Auftrag des britischen Außenministeriums der britische Botschafter in den Vereinigten Staaten, Lord Inverchapel, brieflich an Thomas Mann und bat um Aufklärung. Mann gab folgende Antwort:

»The English Press have since pointed out that these words do not originate with Goethe, but that they hail from my novel ›Lotte in Weimar‹ and from a monologue wherein I put them into the great poet's mouth.

The English press are tendencially right. This, however, does not mean that the British Chief Prosecutor was essentially wrong. It is true, the quoted words do not appear literally in Goethe's writings or conversations; but they were conceived and formulated strictly in his spirit and although he never spoke them, he might well have done so. The above mentioned monologue contains many utterances which Goethe actually made but which have been modified and varied for poetic purposes. On the other hand the monologue holds much that Goethe did not say but which is backed by numerous authentic pronouncements in such a way that it may be deemed authentic. The great German who in his ›Sprueche in Reimen‹, (›Rhymed Maxims‹) spoke of the ›pious German nation, which feels truly elated only when all its dignity has been gambled away: (›die fromme deutsche Nation, die sich erst recht erhaben fühlt, wenn all ihr Würdiges verspielt‹) might easily have said these words ascribed to him by the British Attorney General. In a higher sense these words are indeed his own.«⁴¹

Wie die im Schlussplädoyer zitierte Passage dem Chefankläger bekannt geworden war, lässt sich nur vermuten. *The German American* druckte am 15. 11. 1946 einen Brief Manns unter dem Titel *Thomas Mann stellt richtig* ab. Darin heißt es: »Ich tue wohl besser, Sie darauf aufmerksam zu machen, daß die Worte ›Goethe's über die Deutschen‹, die Sie in Ihrer Ausgabe vom 15. Oktober anführten, nicht Goethe's Worte sind, sondern aus meinem Roman ›Lotte in Weimar‹ stammen. Von diesem 1939 erschienenen Buch wurden schon während des Krieges einige Exemplare von Schweden her und über die Schweizer Grenze nach Deutschland hineingeschmuggelt, und Gegner des Hitler-Systems machten sich das Vergnügen, anzügliche Stellen daraus zu einer kleinen, primitiv vervielfältigten Flugschrift zusammenzustellen und diese nach Kräften im Lande zu verbreiten. Sie waren so frei gewesen, auf den Umschlag zu setzen: ›Aus Goethe's Gesprächen mit Riemer‹. Ein Durchschlag dieser Schrift kam schließlich dem englischen Prosecutor in Nürnberg, Sir Hartley Shawcross, vor Augen.«⁴²

Durch *Sampling* entsteht ein eigentümliches Textgemisch, das in dem Ausgangsmaterial neue Bedeutungen freisetzt. Ein Beispiel hierfür ist Jelineks Theaterstück *Wolken.Heim.* aus dem Jahr 1988, das bar jeder Handlung ist: Ein anonymes »Wir« spricht einen nationalchauvinistischen Monolog, der aus Texten von Kleist, Fichte, Adam Müller und Briefen der Roten Armee Fraktion sowie vor allem von Friedrich Hölderlin gesampelt ist. Wer den Theater-Monolog liest oder hört, vermeint, obwohl die Hölderlin-Zitate oft fast bis zur Unkenntlichkeit verändert sind, eine »bestimmte Diktion, einen bestimmten Typ Wortfügung und rhythmischer Sprachbehandlung wiederzuerkennen«. ⁴³ Aus Versfragmenten und semantischen Anleihen entsteht eine Sprache, die wie ein verzerrtes Echo Hölderlins wirkt: »Wann erscheinst du ganz, Seele des Vaterlands, daß wir tiefer uns beugen, daß die leiseste Saite selbst uns verstumme vor dir, daß wir beschämt, eine Blume der Nacht, himmlischer Tag, vor dir enden mögen mit Freuden. Wenn sie alle, mit denen wir vormals trauerten, wenn unsre Städte nun hell und offen und wach, reineren Feuers voll und die Berge des deutschen Landes Berge der Musen sind (...), dann sind wir zuhaus.« ⁴⁴ »Wie! Es werden die Himmlischen schwach, damit das Reine sich kenne. Wir sind bei uns. Wir! Das letzte aber ist, auf düsterem Rasen, daß aus guter Brust das Lab-sal der Schlacht, die Stimme uns quillt aus dem Mund. Vom Höchsten wollen wir nicht schweigen, wir sind daheim und sprechen, was wir fassen können. Soviel tragen wir nachhaus (...).« ⁴⁵ Jelineks Schreibweise birgt, wie Georg Stänitzek zeigen konnte, ein kritisches Potenzial: Engagierten, aber hilflosen Einsprüchen gegen den deutschnationalen Missbrauch Hölderlins im Zitat steht hier eine Zitierweise, die Zitierweisen analysiert, entgegen. Das deutschnationale Hölderlin-Zitat erliegt jenem – vermeintlich hermeneutischen – Imperativ Hölderlins, wie er exemplarisch in dem Vers »Ein Zeichen sind wir deutungslos« formuliert sein soll. Jelinek verweigert die Deutung Hölderlins und zeigt statt dessen, dass gerade die Unterbrechung der Hölderlin-Linie, eine Enthistorisierung im Zitat die Voraussetzung der nationalchauvinistischen Rezeption ist, die sich der Hölderlinschen Sprachlegos bedient, wie es ihr gefällt.

Jelineks Theaterstück *Clara S. Musikalische Tragödie*, das 1982 in Bonn uraufgeführt wurde, spielt im Haus von Gabriele d'Annunzio am Gardasee, in dem Clara Schumann mit ihrer Familie zu Gast ist. Commandante d'Annunzio bedrängt die Komponistin, die sich ihm zu entziehen sucht. Er lockt Clara und droht ihr, er führt anzügliche Reden und betatscht sie, doch er schreitet nicht unmittelbar zur Tat, sondern seine Erregung geht einen weiten Umweg, der nicht allein durch Claras Widerstand erzwungen ist. D'Annunzios Erregung steigert sich in dem Maße, in dem er sich selbst als erregt beobachtet und die Progression seiner Erregung verzeichnet. »Als Mensch bin ich allerdings ein Dämon«, führt er gegenüber Clara aus, und er fährt fort: »Ich sage jetzt, um das mit dem Dämon zu illustrieren, daß sich unter meinem gierigen Blick Ihr Fleisch zusammenzieht, in der gierigen Abwehr einer

schmerzlichen Scham.«⁴⁶ Der Commandante betreibt eine Selbstinszenierung, in der er sich selbst besieht und souverän die Beobachtungen seiner selbst ausspricht, eine Selbstinszenierung, die sich in seinen Reden reflexiv begleitet und verdoppelt. Clara Schumann hingegen zerfällt in ihren Reden in lauter Teile. Sie unterscheidet an sich Inneres und Äußeres – einer der ersten Sätze, die sie im Stück spricht, heißt: »Mein Inneres kämpft so stark gegen mein Äußeres an«. Oder sie unterscheidet ihren Körper von ihrem Geist: »Mein Künstlerinnenkörper, der früher sogar selbsttätig komponiert hatte, wird von ihnen nicht geschändet werden.«⁴⁷ Sie unterscheidet an sich die verschiedenen sozialen Rollen, die sie einnimmt – Komponistin, Ehegattin, Pianistin, Mutter, Hausfrau, Tochter des berühmten Klavierpädagogen Friedrich Wieck. Aber es gelingt ihr nicht, diese Rollen in eine Lebensgeschichte und zu einer rhetorischen Einheit zu verbinden, denn ständig spricht sie über ihren Mann Robert oder ihre Kinder, ihren Vater oder ihre Kindheit. Für diese Verschiebung im Sprechen Claras gibt nicht zuletzt die Clara-Schumann-Forschung, wie sie lange Zeit betrieben wurde, selbst das Modell ab: So fehlt beispielsweise in der 1975 erschienenen Biographie von Karla Höcker ein vollständiges Werkverzeichnis der Kompositionen von Clara Schumann; statt dessen sind die in unzähligen anderen Publikationen bereits aufgeführten Werke von Robert Schumann und Johannes Brahms aufgelistet. Im Vorwort von Dietrich Fischer-Dieskau zu dieser Clara-Schumann-Biographie wird Clara Schumann mit keinem einzigen Wort erwähnt.⁴⁸ Fischer-Dieskau schreibt einzig über Robert Schumann: »Der Identitätswechsel ist perfekt: Clara ist nicht Clara, sondern Robert.«⁴⁹

Sie nicht als sie. In die erste Person Singular gewendet bezeichnet dies auch die Struktur der Aussagen, die Clara in Jelineks Theaterstück über sich selbst trifft. Ständig misslingt es ihr, sich als Subjekt einer Aussage in eine stabile Verbindung zu sich selbst bzw. zu dem von ihr Ausgesagten zu bringen, es gelingt ihr allenfalls eine Tautologie: »Wie sehne ich mich nach der klaren und reinen Durchsichtigkeit der fis-moll-Sonate Roberts.«⁵⁰ Während Clara, wenn sie sich meint, über anderes spricht, gelingt dem Commandante d'Annunzio noch mit jeder Tautologie eine Selbstbestätigung: »Vor allem«, brüstet er sich, »kenne ich die Maßlosigkeit aus eigener Anschauung sehr gut. Zum Beispiel in meinen Begierden, die krankhaft und maßlos sind.«⁵¹ In seinem Begehren werden die begehrten Gegenstände zu Extensionen seines Ich: »Mir ist es egal,« sagt er zu Clara, »ob Sie sich mir als Mutter oder Künstlerin hingeben. Übrigens lebe ich, außer in meinem Œuvre beispielsweise auch in meinen kostbaren Fauteuils fort, die mit original Renaissance-Meßgewändern ausgepolstert sind.«⁵² D'Annunzio meint mit seinen Aussagen stets sich selbst, gerade weil er seine Reden inszeniert.⁵³ Gier und Maßlosigkeit des Commandante sind im Bühnengeschehen evident – etwa wenn er die verschiedenen Frauen begrapscht –, und zugleich sagt diese Figur ständig aus, was und wie sie ist. Es herrscht eine Ausdrücklichkeit des Geschehens, das sich schattenhaft in den Reden verdoppelt. Diese Einsinnigkeit von Figur und Geschehen findet ihre bündigste Aussageform schließlich in der Tautologie: Ich als Ich. Im Gegensatz zu dieser Selbstverdop-

pelung in der Rede lässt sich für Clara eine differierende Wiederholung in der Rede ausmachen: »Robert! Hör doch! Du hast gesagt, daß meine schöne Komposition nicht Idylle heißen darf. Du hast auf Notturmo bestanden, auch Heimweh oder Mädchens Heimweh fandest du passend. (...) Dabei war es mehr Walzer als Notturmo. *Kleinlaut* Verzeih mir, Robert, ich meinte nur so ... Dann hast du's geändert. Geändert. Du verzeihst mir gewiß, wenn ich sage, daß es mir nach deinen Änderungen nicht mehr so ganz gefiel. Und verzeih auch, daß es *dir* nicht gefiel. Robert, deine Liebe beglückt mich unendlich! (...) Ich trachte auch danach, so viel wie möglich mit der Künstlerin die Hausfrau zu vereinigen! Das ist schwierig!«⁵⁴ In diesen differierenden Wiederholungen wird der Sinn des soeben Gesagten zugleich wieder erschüttert und in die Rede bereits ein Abstand zu der soeben getroffenen Aussage eingetragen, eine differierende Wiederholung, in der jedes Ich-Sagen sich nicht selbst meint, sondern nur einen Teil von sich und sich das Ich in seiner Rede stets nur verfehlt: Ich nicht als ich.

Die Vorstellung, es ließe sich in irgendeiner Weise authentisch sprechen, ist trügerisch, und die Darstellungsweisen wie Formen des Sprechens, die sich bei Jelinek unterscheiden lassen, sind allesamt inszeniert. Zum einen gibt es die Rede, in der ein Sprecher sich selbst bezeichnet und damit definiert: Ich als Ich, der so und so ist. Und zum anderen eine Rede, deren Sprecher sich nicht selbst meint, sondern von sich absieht: Ich nicht als ich. Mit der Weigerung sich hierbei festzulegen, ist aber keineswegs die Möglichkeit behauptet, ein Moment des Authentischen zu retten und sich der identitätsreproduzierenden Geständnispflicht zu entziehen, wohl aber die Möglichkeit eines ironischen Verhältnisses zu sich.

Jelinek stellt die immergleichen Praktiken als inszenierte dar, und die Grundform der Darstellung ist dabei, dass in der Abfolge von Äußerungen, in denen sich Sprechakte mit diskursiven Regeln verschlingen, eine sprachliche Äußerung von einer zweiten Äußerung gerahmt und in Szene gesetzt wird. Mehrere Äußerungen werden vermischt, ohne dass sie miteinander verschmelzen. Der Sprecher bzw. die Erzählinstanz ist dann nicht außerhalb der Äußerungen des anderen situiert; er ist gewissermaßen mit ihm. Diese Form der Verknüpfung von zwei Äußerungen kann als uneigentliche Rede bezeichnet werden, in der das Ich sich nicht als Ich ausdrückt, sondern immer nur verfehlt.

VII.

Die Vorstellung, es gebe ein authentisches Begehren, von dem Literatur handeln könne, hat ebenso ihre Überzeugungskraft verloren, wie die Annahme, dass Literatur ein privilegierter Ort der Kritik ist. Der engagierte Schriftsteller handelt vor allem durch seine außerliterarischen Aktivitäten. Er nutzt sein Renommee, das er mit seiner Literatur erworben hat, um außerhalb der Literatur außerliterarische Interessen zu verfolgen, so wie Heinrich Böll oder Günter Grass straflos Sitzblockaden un-

ternehmen konnten. »Der anständige Fried zerreißt den anständigen Grass. Littérature engagée in der Bundesrepublik: das heißt jeden Tag drei Manifeste unterschreiben und fünf Manifeste verfassen. Gar nichts werde ich machen, unterschreiben. Melville, Geijer, Zola – ja! Aber dieses wirre Geplärr. Fragen sie Günter Grass in allen Lebenslagen. Ich habe noch kein literarisch relevantes engagiertes Buch gefunden. Proust, Joyce, Kafka, Genet, Borges, Burroughs sind nicht politisch engagiert. Eher reaktionär. Wie Stendahl. Mit Absichten macht man die schlechteste Politik.«⁵⁵ Dieses Modell des politischen Autors ist für Jelinek zu einem Ende gekommen. Ihr Schreiben setzt ein, nachdem die Fürsprecher, die immer schon die nächste Petition unterschrieben haben werden, ihren Auftritt gehabt haben. Damit ist umgekehrt die Frage aufgeworfen, ob ein Politisch-Werden der Literatur möglich ist, das nicht schon mit einem Satz des Fußballspielers Lothar Matthäus zusammengefasst wäre: »Ich habe mich bereits in Interviews für den Umweltschutz und den weltweiten Frieden ausgesprochen. Aber es hat anscheinend nichts genützt.«⁵⁶ Jelineks Schreiben beginnt, nachdem die Forderungen des Feminismus schon erhoben und deren Berechtigung anerkannt worden ist, aber diese Anerkennungen und Anstrengungen weitgehend folgenlos geblieben sind: Alles kann gesagt werden, doch es wird folgenlos bleiben.

Jelineks Schreibweise wirft mithin jene Frage auf, die Michel Foucault im Rahmen seiner Diskursanalysen gestellt hat: Warum ist die Wahrheit so wirkungslos? Ihre Schreibweise gründet auf der Erfahrung, dass Kritik nicht nur nichts nutzt, sondern vielmehr entscheidend zur Stabilisierung der herrschenden Verhältnisse beiträgt, denn eine funktional differenzierte Gesellschaft ist nicht nur höchst lernfähig, sie ist für ihre stabile Reproduktion auf Kritik angewiesen. Dabei bleibt selbst von den besten Gedanken und größten Ideen in der Literatur, wie Robert Musil dies einmal formuliert hat, nicht mehr »übrig als ein Aphorismenvorrat«,⁵⁷ aus dem sich jeder für seine Zwecke bedienen kann.

Nicht zuletzt deshalb ist auch die traditionelle Position des Intellektuellen als Fürsprecher unhaltbar geworden. Der Intellektuelle, der sich lange Zeit als ein Sprecher für andere begriffen hatte, der glaubte, für die, die keine Stimme haben oder nicht sprechen können, seine Stimme erheben zu müssen, ist kein taugliches Modell mehr, um noch ein politisches Sprechen begründen zu können. Aus der Definition des Opfers als demjenigen, der nicht spricht, der seiner Mittel zum Sprechen beraubt ist, dessen Stimme nicht gehört wird und der, sofern er spricht, nichts bewirkt, leitet Jelinek gerade nicht ab, dass es notwendig sei, für und anstelle des Opfers zu sprechen. »Es ist mir immer unverständlich gewesen, wieso man mich so herzlos und teilnahmslos gefunden hat in dem, was ich schildere. (...) Ich finde, daß meine Parteinahme eine extrem starke und auch leidenschaftliche ist. Nur ist die Parteinahme nicht so, daß ich sage, das sind die Unterdrückten, leidet mit ihnen und vernichtet die Ausbeuter, diese Schweine, also im Sinne einer Agitprop-Literatur des sozialistischen Realismus. Meine Teilnahme für meine Figuren ist eher eine indirekte, liegt in der Schilderung selbst.«⁵⁸

Wie ließe sich also sprechen, ohne dass ein Kritikgewinn aufs eigene Konto gebucht werden könnte? »Früher bestand das Problem für den Schreibenden darin, sich aus der Anonymität herauszureißen, heute besteht es darin, seine eigene Persönlichkeit auszulöschen und seine Stimme einzureihen in das große anonyme Murmeln der sich äußernden Diskurse.«⁵⁹ Ein solches Sprechen kann weder aus dem Ich-Sagen, bei dem man sich immer nur selbst meint, noch aus dem Fürsprechen, einem Ich-als-wir, resultieren, sondern allenfalls aus einem Ich-nicht-als-Ich-Sagen. Am Beispiel von Robert Walser hat Jelinek zu zeigen versucht, »daß man von sich besessen sein kann, sich aber gleichzeitig gar nicht meinen muß, wenn man Ich sagt. Man meint etwas über sich Hinausgehendes, das aber nicht größer ist als man selber und schon gar nicht dazu dienen soll, einen etwa zu vergrößern (...): von sich weg, aber bei sich bleibend, und sich doch niemals einholend, denn das Ich ist nicht ein anderer, es ist auch irgendwo anders. (...) Robert Walser war also nicht bei sich, und doch zu Hause.«⁶⁰ Gleichwohl ist auch diese Formulierung wiederum reflexiv gebrochen, denn sie zitiert, wie Jelinek anmerkt, einen »der schönen österreichischen Fremdenverkehrs-Slogans«:⁶¹ Nicht daheim und doch zu Hause!

Jelinek hat Robert Walser, bei dem ihr Theatermonolog mit dem Titel *er nicht als er (zu, mit Robert Walser)* seinen Ausgang nimmt, gleichwohl als das Modell einer anderen Sprechweise entworfen, das gegenläufig zu dem Modell ist, dessen Analyse Jelinek von Elias Canetti übernimmt.⁶² Der Besessenheit Robert Walsers stellt Jelinek mit Canetti eine Besessenheit in der Masse gegenüber, in der das »Ich eben auch ein Anderer ist, aber nicht wo anders, sondern in ständiger Übereinstimmung mit sich und ALLEN. (...) Man bekommt sich und sogar noch etwas mehr als sich wieder zurück, solange man mit und in der Masse (...) schwimmt.«⁶³ Während dieses Ich-als-wir sich vergrößert, indem es in die Anonymität der Masse eingeht, verschwindet jenes Ich-nicht-als-Ich in der Sprache. Dem Sprecher, dem Schreibenden verbleibe nur, mit seiner Arbeit nicht aus der Anonymität heraustreten oder seine eigene Persönlichkeit auslöschen zu wollen. Für den Versuch, eine Form des Sagens und Schreibens zu entwickeln, die sich nicht sofort ihrer Folgenlosigkeit preisgibt, und andererseits individuelle Züge des Autors verwischt, ist das *Sampling* vielleicht ein geeignetes Verfahren.

»Herr Graf,« (sagte Schomaker und ließ die Pfalz weg), in der Tat eine neue Erfindung des jungen Kandidaten, meines Schülers, er macht Gedichte nach einem freien Metrum, so nur einen einzigen, aber reimfreien Vers haben, den er beliebig verlängert, seiten-, bogenlang; was er den Streckvers nennt, ich einen Polymeter.«⁶⁴ In Jelineks Büchern reihen sich Seiten an Seiten, und es scheint, als könnten ihre Texte beliebig weitergehen, als könnte ein Text auch doppelt oder halb so lang sein, denn es fehlen weitgehend organisierende Formprinzipien und Plotstrukturen, die Handlungen sind auf wenige Elemente reduziert und narrative Zusammenhänge abgebaut. Textverarbeitung lässt ihre Texte wuchern, und es herrscht scheinbar eine Willkür der Fortsetzung. Solange Jelinek etwas einfällt, und es fällt ihr viel ein, geht es eben weiter: Ihre Prosa schreitet von Satz zu Satz fort. Vielleicht lassen sich

aber dennoch gewisse Regeln für die Verkettung der Sätze angeben. Eine hierarchische Ordnung in den Prosasatzfolgen, die etwa durch logisch gliedernde und subordinierende Konjunktionen entstehen könnte, wird, vor allem in den letzten Texten Jelineks, immer mehr zurückgenommen. Die Sätze werden gleich geordnet und nur vereinzelt ragen noch Sentenzen heraus. Statt dichtgefügter Perioden gibt es parataktische Gliederungen, die keine Synthetisierung des Gesagten erzwingen, sondern Zwischenräume nach jedem Satz öffnen. Solche Sätze verbindet eine Beziehung der Kontiguität, und sie bleiben stets Teile, die sich nicht zu Ganzheiten schließen. In diesen lose gekoppelten Satzreihen, die scheinbar jederzeit unterbrochen werden können oder ebenso unbeschränkt anwachsen, geschieht der Übergang von Satz zu Satz meist durch die Assoziation eines Klanges oder einer ähnlichen Bedeutung: »Es kommt vor, daß manche, da es fast Nacht schon ist, mit ihren kleinen Gefährten noch von Dorf zu Dorf ziehen, und das Eiergelege der Stereo Lautsprecher schmiegt sich ihnen mit Musik an die Köpfe. Ein Fahrer, Gast seines Wagens, hält neben der Frau an. Es spritzt unter seinen Reifen. Der grobe Schotter der Forststraße. Die meisten Männer kennen die Biographie ihres Autos besser als die Autobiographien ihrer Frauen. Was, bei Ihnen ist das umgekehrt? Sie kennen sich selbst so gut wie die einfache Person, die Sie täglich runderneuert? Als Lebensabdecker ihre alten Gummis wegräumt? Dann können Sie sich glücklich setzen!«⁶⁵

Diese Losigkeit in den Satzfolgen ist nicht mit Beliebigkeit der Reihung zu verwechseln. Es entsteht eine Mannigfaltigkeit – Vielheit statt Einheit, Nebeneinander statt Ineinanderfügung, Teile nicht Ganzes –, die aus einem Wachstum resultiert, das sein Telos nicht in organischer Ganzheit hat, sondern durch appositionelle Vermehrung entsteht. Den Zusammenhang der Vielheit organisiert eine eigentümliche Rhythmik: Weder wird nur Satz zu Satz addiert, noch ist der nächste Satz bereits vorhersehbar. Die rhythmischen Muster geben nicht vor, wie von Satz zu Satz zu gelangen ist, und sie erklären auch nicht, warum Jelinek einen bestimmten Satz an den anderen fügt.

VIII.

Die Namen, mit denen man die Autorinnen ruft, sind Bezeichnungsausdrücke, die genau das meinen, was sie sagen. Wie soll man sie also nennen? Für Jelinek, die sich nicht meint, wenn sie »Ich« sagt, dürfte es, wie schon für Virginia Woolf, unwichtig sein, wie wir sie nennen, da sie nicht diejenige ist, die wir glauben, mit ihrem Namen zu bezeichnen. Für denjenigen, der mit jedem »Ich«, das er sagt, immer nur sich selbst meint, hat Jelinek einen Namen vorgeschlagen: Sie nennt ihn Jörg.

Anmerkungen

- ¹ Elfriede Jelinek, wer denn dann? Der Dandy: Walter Serner, Konrad Bayer, Unica Zürn, Sylvia Plath, in: dies. u. Brigitte Landes, Hg., Jelineks Wahl. Literarische Verwandtschaften, München 1998, 197-202, 200.
- ² Virginia Woolf, Ein Zimmer für sich allein, Frankfurt am Main 1981, 9.
- ³ Vgl. Gabriele Riedle, They call her Elfie, in: Literatur Konkret, Heft 12, 1987/88, 6-9.
- ⁴ Siehe hierzu Barbara Hahn, Unter falschem Namen. Von der schwierigen Autorschaft der Frauen, Frankfurt am Main 1991. Vgl. ferner die URL von Jelineks Homepage <http://our-world.compuserve.com/homepages/elfriede/> (15 09 2003).
- ⁵ Igor P. Smirnov, Der unbehaute Garten, in: Dmitrij S. Lichatschow, Hunger und Terror. Mein Leben zwischen Oktoberrevolution und Perestroika, hg. von Igor P. Smirnow, Ostfildern 1998, 7-20, 7.
- ⁶ [anon.], Elfriede Jelinek. Chronik von Leben und Werk, in: Du, Heft 700, 1999, 52-57, 52.
- ⁷ William S. Burroughs, [ohne Titel], in: Rhinozerros. Kalligrammatische Literaturrevue, hg. von Klaus-Peter Dienst und Rolf-Gunter Dienst, Heft 9, 1964, zitiert nach: Protest! Literatur um 1968. Eine Ausstellung des Deutschen Literaturarchivs in Verbindung mit dem Germanistischen Seminar der Universität Heidelberg und dem Deutschen Rundfunkarchiv im Schiller-Nationalmuseum Marbach am Neckar, Marbach 1998 [= Marbacher Kataloge; 51], 208.
- ⁸ William S. Burroughs, Die Cut-up-Methode des Brion Gyson, in: Marcel Beyer u. Andreas Kramer, Hg., William S. Burroughs, Eggingen 1995 [= Porträt; 4], 15-18, 16.
- ⁹ Burroughs, Die Cut-up-Methode, wie Anm. 8, 17.
- ¹⁰ In bildender Kunst und Literatur der historischen Avantgarden wurde das Cut-up-Verfahren vorausgefunden: Von dadaistischen Texten, einem Roman wie Döblins *Berlin Alexanderplatz* oder der *écriture automatique* der Surrealisten unterscheiden den Cut-up-Roman weniger die Details seines Verfahrens, die Auswahl der benutzten Texte und Materialien oder die Aleatorik der Werkgenese, sondern ein veränderter Kontext, der für die 1960er Jahre *elektronisches Zeitalter* heißt. Siehe hierzu Marshall McLuhan, Anmerkungen zu Burroughs, in: Beyer u. Kramer, Hg., William S. Burroughs, wie Anm. 8,3: »Wenn man eine Tageszeitung von vorne bis hinten durchliest, hat man diese Methode [Cut-up-and-Fold-in] im Reinzustand. Ebenso wenn man einen Abend lang Fernsehprogramme sieht, erlebt man dies in körperlicher Form – eine endlose Folge von Eindrücken und Erzählketten. Burroughs ist nur darin originell, daß er versucht, in Prosa das zu reproduzieren, womit wir im alltäglichen Leben als einem Gemeinplatz des elektrischen Zeitalters umzugehen pflegen. Wenn das verkörperte Leben auf Papier wiedergegeben werden soll, dann muß die Methode der diskontinuierlichen Nichtgeschichte angewandt werden.« Die Grenzen des Cut-up hat Karl Mickel zu bestimmen versucht. Vgl. Karl Mickel, Wilhelm Müller, der Wanderer, in: ders., Schriften 5: Gelehrtenrepublik. Beiträge zur deutschen Dichtungsgeschichte, Halle 2000, 297-328, 307: »Ich empfehle meinen Studenten, das Blatt zu zerreißen, um sich der Qualität des Textes grob zu versichern: zuerst der Länge nach, dann die Hälften mehrmals in der Quere. So werden Leerstellen deutlich: je weniger belanglose Schnipsel anfallen, je mehr poetische Fragmente bleiben (: solche die für sich interessieren, weil sie Rätsel aufgeben) – desto stärker ist der Text. Die Jahrtausende haben die Zerreißprobe an Sappho vollzogen: ebenso weit kann Wilhelm Müller fragmentiert werden.«
- ¹¹ Marlies Janz, Elfriede Jelinek, Stuttgart 1995 [= Sammlung Metzler; 286], 1.
- ¹² Vgl. Roland Barthes, Mythen des Alltags, Frankfurt am Main 1964.
- ¹³ Andy Warhol, Interview, in: Verena von der Heyden-Rynsch, Hg., Riten der Selbstauflösung, München 1982, 296-300, 300.
- ¹⁴ Elfriede Jelinek, mündlich, zitiert nach Helga Leiprecht, Die elektronische Schriftstellerin. Zu Besuch bei Elfriede Jelinek, in: Du, Heft 700, 1999, 2-4, 3.
- ¹⁵ Julius Meyer u. Josef Silbermann, Die Frau im Handel und Gewerbe, Berlin 1895 [= Der Exi-

- strenzkampf der Frau im modernen Leben. Seine Ziele und Aussichten; Heft 7], 244, zitiert nach Friedrich Kittler, Grammophon. Film. Typewriter, Berlin 1986, 288.
- ¹⁶ Gunhild Kübler, Spitze Schreie. Elfriede Jelinek: »Oh Wildnis, Oh Schutz vor ihr«, in: Neue Zürcher Zeitung, 20.12.1985, zitiert nach Gabriele Riedle, Mehr, mehr, mehr! Zu Elfriede Jelineks Verfahren der dekorativen Wortvermehrung, in: Text + Kritik, Heft 117: Elfriede Jelinek, Zweite, erweiterte Auflage, München 1999, 137-145, 143.
- ¹⁷ Johann Conrad Deinert, zitiert nach Nicholas Boyle, Goethe. Der Dichter in seiner Zeit. Band I: 1749-1790, München 1995, 223.
- ¹⁸ So nannte beispielsweise Johann Heinrich Merck das Drama schlicht einen »Quark«. Siehe Johann Heinrich Merck, mündlich, zitiert nach Johann Wolfgang von Goethe, Hamburger Ausgabe in 14 Bänden. Band 10: Autobiographische Schriften II: Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit, textkritisch durchgesehen von Liselotte Blumenthal und Waltraud Loss, kommentiert von Waltraud Loss und Erich Trunz, 7. neubearbeitete Auflage München 1981, 72.
- ¹⁹ Johann Wolfgang Goethe, Brief an Friedrich Heinrich Jacobi, 21.8.1774, in: Johann Wolfgang Goethe, Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung, Band 4: Dramen 1765-1775, unter Mitarbeit von Peter Huber hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1985, 910 f.
- ²⁰ Johann Wolfgang Goethe, Dichtung und Wahrheit, hier zitiert nach ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung, Band 4: Dramen 1765-1775, unter Mitarbeit von Peter Huber hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1985, 912.
- ²¹ Vgl. zum Folgenden Carlo Ginzburg, Spurensicherung. Der Jäger entziffert die Fährte, Sherlock Holmes nimmt die Lupe, Freud liest Morelli – die Wissenschaft auf der Suche nach sich selbst, in: ders., Spurensicherungen. Über verborgene Geschichte. Kunst und soziales Gedächtnis, München 1988, 78-125. Edgar Wind, Kunst und Anarchie. Die Reith Lectures 1960. Durchgesehene Ausgabe mit den Zusätzen von 1968 und späteren Ergänzungen, Frankfurt am Main 1994, 38-49, 150 f., 154 f.
- ²² Max J. Friedländer, Der Kunstkenner [1919], zitiert nach ebd., 45.
- ²³ Johann Wolfgang Goethe, Clavigo. Ein Trauerspiel, in: ders., Sämtliche Werke, Briefe, Tagebücher und Gespräche. I. Abteilung, Band 4: Dramen 1765-1775, unter Mitarbeit von Peter Huber hg. von Dieter Borchmeyer, Frankfurt am Main 1985, 443-492, 462 f.
- ²⁴ Vgl. Heinrich Bosse, Autorschaft ist Werkherrschaft. Über die Entstehung des Urheberrechts aus dem Geist der Goethezeit, Paderborn u. a. 1981.
- ²⁵ Ebd., 10. Vgl. ferner Gerhard Plumpe, Eigentum – Eigentümlichkeit. Über den Zusammenhang ästhetischer und juristischer Begriffe im 18. Jahrhundert, in: Archiv für Begriffsgeschichte, Band XXIII, 1979, 175-196.
- ²⁶ Elfriede Jelinek, Die Klavierspielerin, Reinbek bei Hamburg 1983, 236.
- ²⁷ Vgl. Heinz Kohut, Narzißmus. Eine Theorie der psychoanalytischen Behandlung narzißtischer Persönlichkeitsstörungen, Frankfurt am Main 1976.
- ²⁸ Janz, Elfriede Jelinek, wie Anm. 11, 72.
- ²⁹ Jelinek, Klavierspielerin, wie Anm. 26, 57.
- ³⁰ Elfriede Jelinek, Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit, in: dies., Stecken, Stab und Stangl. Raststätte oder Sie machens alle. Wolken.Heim. Neue Theaterstücke, Reinbek bei Hamburg 1990, 15-68, 68.
- ³¹ Dieser Aphorismus, der in mehreren Varianten überliefert ist, wird Igor Strawinsky u. a. von John Oswald zugeschrieben, ohne dass sich jedoch hierfür die gedruckte Quelle angeben ließe; vgl. John Oswald, Plunderphonics, or Audio Piracy as a Compositional Prerogative [1985], <http://www.plunderphonics.com/xhtml/xplunder.html> (15 09 2003).
- ³² Playboy Interview with Paul and Linda McCartney, 1984, <http://members.tripod.com/~taz4158/macint.htm> (15 09 2003).
- ³³ Vgl. Joseph C. Self, The »My Sweet Lord«/»He's so fine« Plagiarism Suit, <http://abbeyrd>.

- best.vwh.net/mysweet.htm (15 09 2003).
- ³⁴ Vgl. John Oswald, *Plunderphonic*, CD, Avant, Disk Union Japan 1993.
- ³⁵ Oswald, *Plunderphonics*, wie Anm. 31.
- ³⁶ Johann Nikolaus Forkel, *Ueber Johann Sebastian Bachs Leben, Kunst und Kunstwerke*, Reprint der Erstausgabe Leipzig 1802, hg. von Axel Fischer, Kassel u. a. 1999, 22.
- ³⁷ Ebd., 33.
- ³⁸ Das mag den Vorwurf provozieren, einem solchen Begriff mangle es an Ernsthaftigkeit, und er kapituliere vor der Tatsache, dass Literatur ein kompliziertes *System* von Textrelationen ist.
- ³⁹ Vgl. Thomas Mann, *Lotte in Weimar*. Roman, Stockholm 1939; ders., *The beloved returns*. *Lotte in Weimar*, übersetzt von H. T. Lowe-Porter, New York 1940.
- ⁴⁰ Hartley Shawcross, [ohne Titel], in: *Dichter über ihre Dichtungen*. Thomas Mann. Teil II: 1918-1943, hg. von Hans Wysleng unter Mitwirkung von Marianne Fischer, München u. Frankfurt am Main 1979, 511, dort Anm. 243.
- ⁴¹ Thomas Mann, *Schreiben an den britischen Botschafter in Washington, Lord Inverchapel*, in *Sachen des falschen Goethe-Zitats, Pacific Palisades*, 17. 8. 1946, in: ders., *Tagebücher* 28. 5. 1946 – 31. 12. 1948, hg. von Inge Jens, Frankfurt am Main 1989, 869 f.
- ⁴² Thomas Mann, *An die Redaktion des »German American«* (New York), *Pacific Palisades*, 20. 10. 1946, in: *Dichter über ihre Dichtungen*. Thomas Mann. Teil II: 1918-1943, 511.
- ⁴³ Georg Stanitzek, *Kuckuck*, in: Dirk Baecker, Rembert Hüser u. Georg Stanitzek, *Gelegenheit*. Diebe. 3x Deutsche Motive, Bielefeld 1991, 11-80, 16.
- ⁴⁴ Elfriede Jelinek, *Wolken*. Heim, wie Anm. 30, 33 f. Die Uraufführung des Stücks fand im Herbst 1988 am Bonner Schauspielhaus statt. Detaillierte Analysen dieser und weiterer Beispiele finden sich bei Stanitzek.
- ⁴⁵ Jelinek, ebd., 48.
- ⁴⁶ Elfriede Jelinek, *Clara S. musikalische Tragödie*, in: dies., *Theaterstücke*, Reinbek bei Hamburg 1997, 79-128, 85.
- ⁴⁷ Ebd., 85.
- ⁴⁸ Vgl. Karla Höcker, *Das Leben von Clara Schumann*, geb. Wieck. Mit einem Vorwort von Dietrich Fischer-Dieskau, Berlin 1975.
- ⁴⁹ Eva Rieger, *Frau, Musik & Männerherrschaft*. Zum Ausschluß der Frau aus der deutschen Musikpädagogik; *Musikwissenschaft und Musikausbübung*, 2. Auflage Kassel 1988 [= Furore-Edition; 828], 189.
- ⁵⁰ Jelinek, *Clara S.*, wie Anm. 46, 85.
- ⁵¹ Ebd., 86.
- ⁵² Ebd., 84.
- ⁵³ Vgl. hierzu auch die Reden D'Annunzios, die Hermann Peter Piwitt erfindet. Hermann Peter Piwitt, *Der Granatapfel* [1986], Reinbek bei Hamburg 1989, z. B. 55 f.
- ⁵⁴ Jelinek, *Clara S.*, wie Anm. 46, 126.
- ⁵⁵ Hubert Fichte, *Alte Welt*. Glossen, Frankfurt am Main 1992, 235.
- ⁵⁶ Lothar Matthäus, zitiert nach Roger Willemsen, *Kopf oder Adler*. Ermittlungen gegen Deutschland. Mit einem Vorwort zur Taschenbuchausgabe, München 1994, 10.
- ⁵⁷ Robert Musil, *Der Mann ohne Eigenschaften*. Erstes und Zweites Buch, hg. von Adolf Frisé, Reinbek bei Hamburg 1987, 380.
- ⁵⁸ Kai Ehlers, *Über den Wahnsinn der Normalität oder Die Unaushaltbarkeit des Kapitalismus*. Gespräch mit Böll-Preisträgerin (1986) Elfriede Jelinek, in: *arbeiterkampf*, Nr. 287 vom 12. 1. 1987 und Nr. 279 vom 9. 2. 1987, 14.
- ⁵⁹ Michel Foucault, *Über verschiedene Arten Geschichte zu schreiben*. Ein Gespräch mit Raymond Bellour (15. 6. 1967), in: Adelbert Reif, Hg., *Antworten der Strukturalisten*, Hamburg 1973, 157-174, 175. Issey Miyake sagt: »Die Macht des Designs besteht darin, Produkte zu entwerfen, die in der Anonymität verschwinden. Und nicht darin, vier Personen für eine Abendeinla-

dung anzuziehen.« Zitiert nach Issey Miyake. Mit einem Text von Laurence Bénéïm, München, Paris, London 1997, 6.

⁶⁰ Elfriede Jelinek, Vortrag zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums am 12. 10. 1999, <http://ourworld.compuserve.com/homepages/elfriede/fbroch-w.HTM> (15 09 2003). Vgl. auch Elfriede Jelinek, nicht bei sich und doch zu hause, in: dies. u. Landes, Hg., Jelineks Wahl, wie Anm. 1, 11-22.

⁶¹ Ebd.

⁶² Vgl. Elfriede Jelinek, er nicht als er (zu, mit Robert Walser), Frankfurt am Main 1998. Elias Canetti, Masse und Macht, Hamburg 1966.

⁶³ Jelinek, Wiedereröffnung, wie Anm. 60.

⁶⁴ Jean Paul, Flegeljahre. Eine Biographie, in: ders., Sämtliche Werke. Abteilung 1: Band 2: Siebenkäs. Flegeljahre, hg. von Norbert Miller, 5. korrigierte Auflage, München u. Wien 1989, 577-1088, 634.

⁶⁵ Elfriede Jelinek, Lust, Reinbek bei Hamburg 1989, 88.