

W I E N E R
digitale
R E V U E

Zeitschrift für Germanistik und Gegenwart

Christian Schenkermayr

„Hast du Töne?“

Elfriede Jelineks Essay *Gut Lied! Besser wirds nicht* *

DOI: 10.25365/wdr-02-02-02

Lizenz:

For this publication, a Creative Commons Attribution 4.0 International license has been granted by the author(s), who retain full copyright.

„Hast du Töne?“

Elfriede Jelineks Essay *Gut Lied! Besser wirds nicht* *

- 1 Als im Jänner 2018 in der Wiener Wochenzeitung *Falter* über rassistische und antisemitische Liedtexte in einem Liederbuch der Burschenschaft ‚Germania zu Wiener Neustadt‘ (vgl. Horacek 2018a) und in weiterer Folge auch der Burschenschaft ‚Bruna Sudetia‘ (vgl. Horacek 2018b) berichtet wurde, reagierte Elfriede Jelinek mit dem Essay *Gut Lied! Besser wirds nicht*, der am 26. 2. 2018 auf ihrer Website veröffentlicht wurde. Dieser ersten Fassung folgte am 4. 7. 2018 eine aktualisierte und überarbeitete Version des Textes, in der auf aktuelle politische Entwicklungen des Falles Bezug genommen wurde. Der Auseinandersetzung mit den besagten Liedtexten geht allerdings eine lange und vielschichtige Beschäftigung der Autorin mit der Form und Inhalt von Liedern voraus, die vor der Analyse von *Gut Lied!* zusammenfassend skizziert werden soll, um Anknüpfungspunkte und Gegensätze zu den Verfahren und Themenfeldern des Essays auszuloten.

1. Lieder bei Jelinek – Inhalte, Form, Publikationsstrategien und performatives Potenzial

- 2 Noch vor Jelineks erster Buchpublikation, dem Gedichtband *Lisas Schatten* (1967), komponierte Elfriede Jelinek drei Lieder in Zwölfontechnik: *Klage* (1965), *meine liebe* (1966) sowie *Die Ballade von Villon und seiner dicken Margot* (1966). Auch einige von Jelineks frühen Gedichten – *tanzlied* oder *feberlied* – tragen die Bezeichnung „Lied“ im Titel. In Hinblick auf die mit der Entscheidung für diese Kompositionsform zusammenhängenden Motive der Autorin weist Irene Suchy auf die Möglichkeit der schnellen Veröffentlichung und Aufführbarkeit des Liedes hin: Die Autorin stelle sich mit ihren Kompositionen „in eine Tradition der weiblichen Musikschaffenden, die sich mit dem Lied eine gewisse Aufführbarkeit sichern“ (Suchy 2007: 377). Diese Überlegung zu besseren oder schlechteren Aufführungsmöglichkeiten wirft noch weitere grundlegende Fragen nach der Öffentlichkeit und den damit verbundenen Publikationsstrategien von Texten, bzw. im konkreten Fall von Liedern, auf.
- 3 Tatsächlich eignen sich die im *Österreichischen Musiklexikon* angeführten gattungsspezifischen Charakteristika des Liedes, etwa die „sprachähnliche metro-rhythmische Struktur“, dessen (in häufigen Fällen) Kürze und die „affektiv-musikalisiert überhöhte Rede“ (Krones 2019), eine schnellere Veröffentlichung als aufwendige musiktheatralische Werke zu ermöglichen. Im Falle von Elfriede Jelinek zeigt ein Blick ins Werk- und Rezeptionsverzeichnis aber, dass die Anzahl der Aufführungen der Lieder nicht annähernd an die Aufführungen der meisten ihrer Werke fürs Theater herankommt (vgl. Janke 2014: 97–200 u. 251–255). Jedoch klingen in Bezug auf Jelineks Gesamtwerk in den frühen Liedtexten/-kompositionen bereits einige relevante Aspekte an, die in späteren Arbeiten aufgegriffen und weiterentwickelt wurden.
- 4 Neben dem Hinweis auf die komplexe Zwölfontechnik, in der die Lieder komponiert sind (vgl. dazu Suchy 2007: 379–380) erscheint ein Blick auf die inhaltliche Ebene der Liedtexte aufschlussreich (im Falle von *Klage* und *meine liebe* handelt es sich um im gleichen Zeitraum entstandene Gedichte der Autorin). Ein zentraler Aspekt der Texte ist, wie Pia Janke deutlich macht, die „versprachlichte existenzielle Fremdheit und Isolation“ (Janke 2013: 229) eines im Text in Erscheinung tretenden Ichs. So heißt es etwa in *Klage*:

du hast mich
durch die flöte gezogen
wie einen schrei...
die saiten deiner harfe
haben löcher
in mein gesicht
gerissen...
du hast mir mein rot
genommen –
und meine stimme [...]
(Jelinek 1967: unpag.)

5 Oder in *meine liebe*:

[...] warum verströmt der garten
mich
deine ringe
an schmetterlingsfremdheit...
ich kenne
deine leeren hände
nicht...
(Jelinek 1980: 36)

- 6 Besonders auffällig ist, dass in den Texten scheinbar gegensätzliche Assoziationsfelder miteinander in Beziehung gesetzt werden, etwa durch die Verknüpfung von Musikinstrumenten mit Verletzungen und Verlust oder den Neologismus „schmetterlingsfremdheit“. Als Beilage zu *meine liebe* fügte Jelinek – wohl in „Anlehnung an Anton Weberns“ musikalische Auseinandersetzung mit dem „vierfache[n] Satz-Palindrom SATOR AREPO TENET OPERA ROTAS“ (Suchy 2007: 379) – ihrer Komposition folgenden handschriftlichen Vierzeiler bei:

BIN ICH ES NICHT
ES BIN ICH NICHT
BIN ICH NICHT ES
ICH BIN ES NICHT
(Jelinek 1983: unpag.)

- 7 Die hier offenkundig zutage tretende Negation festgefügtter Identitätskonstruktionen zieht sich nicht nur wie ein roter Faden durch Jelineks Gesamtwerk, sondern steht bei ihr auch explizit in Zusammenhang mit dem Genre Lied. Denn auch wenn die Autorin nach den drei genannten Werken keine Lieder mehr komponiert hat, thematisiert sie in ihrem Œuvre immer wieder ästhetische und motivische Gesichtspunkte verschiedener Lieder.
- 8 Ein für Jelinek zentraler Bezugspunkt, der an dieser Stelle zumindest kurz erwähnt werden soll, sind die Lieder Franz Schuberts, die sie in Theatertexten wie *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes, Der Tod und das Mädchen I-V* und *Winterreise* intertextuell verarbeitet hat. Für eine eingehendere Beschäftigung mit den jeweiligen Intertexten, die den Rahmen dieses Beitrags erheblich sprengen würde, sei auf einige

ausgewählte wissenschaftliche Untersuchungen verwiesen (vgl. Hayer 2012, Arteel 2013, Kecht 2013, Smith 2018). Von besonderer Relevanz für den vorliegenden Beitrag ist der Umstand, dass der in Jelineks Liedern zentrale Aspekt der brüchigen Identität, der eigenen Fremdheit und Isolation auch in diesen Texten eine substantielle Rolle spielt. So spricht Jelinek in ihrer zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 (für *Winterreise*) verfassten Dankesrede *Fremd bin ich* im Zusammenhang mit Schuberts Liederzyklus von einem „Werk der Heimatlosigkeit“, an das sie sich mit ihrer „eigenen Sprache andocke.“ (Jelinek 2011)

- 9 Im Gegensatz zu Jelineks Beschäftigung mit Schuberts Liedern – laut der Autorin die „nichtsgewisseste Musik, die ich kenne“ (Jelinek 1998) – steht ihre kritische Auseinandersetzung mit Liedern, die bestimmte Inhalte schnell und vereinfachend, in knapper, komprimierter Form an die AdressatInnen bringen. Als Beispiel wäre hier etwa die Analyse der Trivialmythen in Udo Jürgens' Liedtexten im Essay *Udo. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten*¹ zu nennen.
- 10 Spezifisch für das ‚Genre‘ Lied ist die Vermittlung vereinfachender Inhalte, beispielsweise die „Mitteilung“ und „Belehrung über historische [...], weltanschauliche [...], gesellschaftliche und politische [...] Sachverhalte“ (Krones 2019). Das spezielle performative Potenzial des Liedes entsteht dabei durch die Verknüpfung unterschiedlicher Gattungsmerkmale lyrischer und erzählender Texte sowie (bedingt durch die Aufführungssituation) dramatischer Werke, und zwar – und das ist entscheidend – sowohl auf formaler als auch inhaltlicher Ebene. Insbesondere die spezifische Kombination von Sprache und Musik ist für die Wirkung des jeweiligen Liedes auf die Rezipienten ausschlaggebend. Indem das politische Lied häufig „sprachliche Merkmale politischer Lyrik“ (Kämper-Jensen 2012: 2) mit eingängigen, häufig bekannten Melodien vereint, wird die Vermittlung der jeweiligen Botschaften noch zusätzlich vereinfacht. Dementsprechend wird auch in Simone Burels linguistischer Analyse politischer Lieder auf deren „direkte Hinwendung zum Rezipienten“ und das damit verbundene „emotional[e] Potenzial“ sowie die „ästhetisch[e] Erfahrung für Individuum und Kollektiv“ (Burel 2013: 21) hingewiesen.
- 11 So überrascht es wenig, dass dieses performative Potenzial des Liedes im Laufe seiner gattungsgeschichtlichen Entwicklung auch immer wieder für die Verbreitung radikaler politischer Positionen und Ideologien missbraucht wurde und wird. In besonderem Maße gilt dies für die Lieder deutschnationaler bzw. völkischer² Burschenschaften, nicht zuletzt auch für „offen rechtsextreme Verbindungen“ (Peham 2019). Insbesondere die „[d]ynamische Mischung aus Inhalt und Form“ (Pels 2012: 32, zit. n.: Wodak 2016: 19), die zuvor als charakteristisch für die Wirkungsweise des Liedes beschrieben wurde, dient seit jeher auch den rhetorischen Strategien rechtspopulistischer Diskurse, wie sie u.a. von Ruth Wodak beschrieben werden: etwa die Reduktion komplexer Argumente auf einfache Behauptungen, Erfindung von Sündenböcken, Instrumentalisierung von Ängsten, Schaffung von Wir-Diskursen, Freund-Feind-Schemata und Identitätskonstruktionen zum Zwecke der Ausgrenzung (vgl. Wodak 2016: 19-23). Gerade diese Strategien, die den brüchigen Identitäten und der Stimmenvielfalt bei Jelinek diametral gegenüberstehen, werden von der Autorin, wie im Folgenden gezeigt werden soll, gezielt unterlaufen.
- 12 Gerade weil und indem rechtspopulistische Propaganda „immer Form und Inhalt verbindet und integriert, bestimmte Zielgruppen ins Auge fasst und sich den spezifischen situativen Kontexten anpasst“ (ebd.: 20), stoßen ihre Botschaften oftmals auf entsprechende Resonanz. Durch den gezielten Einsatz von Liedern, sowohl bei öffentlichen Veranstaltungen als auch im privaten Umfeld, lässt sich die affirmative Wirkung dieser Propaganda noch weiter verstärken. Das Repertoire des Liedguts umfasst dabei nicht nur Volks- und Studentenlieder seit dem 15. Jahrhundert, sondern explizit auch Lieder aus der Zeit des Austrofaschismus, des Nationalsozialismus sowie gegenwärtige neonazistische Liedtexte. Die vielfältigen aktenkundigen

Vernetzungen österreichischer Burschenschaften zu Liedermachern der deutschen Neonazi-Szene werden beispielsweise von Andreas Peham in seinem Aufsatz *Durch Reinheit zur Einheit* dokumentiert.³ Ganz in diesem Sinne betonte auch der Journalist und Autor Hans-Henning Scharsach, dass „viele Texte von Nazipoeten [...] immer noch burschenschaftliches Allgemeingut“ (Rössler/Scharsach 2019) sind.

- 13 Hat Elfriede Jelinek schon in ihren frühen Werken die normativen Identitätskonstruktionen von Heimatliedern mit antisemitischen Ressentiments oder der Verharmlosung nationalsozialistischer Verbrechen in Beziehung gesetzt,⁴ fällt die Auseinandersetzung mit Burschenschaftsliedern – konkret gesprochen den Texten im Liederbuch der Burschenschaft ‚Germania zu Wiener Neustadt‘ und der ‚Bruna Sudetia‘ – in eine spätere Schaffensphase. Bevor nun auf Form und Inhalt des Essays *Gut Lied! Besser wirds nicht* näher eingegangen wird, sollen – korrespondierend mit den anfangs angestellten Überlegungen zu Veröffentlichungsstrategien in Hinblick auf das Lied – noch einige Gedanken über die Möglichkeiten von Jelineks Publikationstätigkeit im Netz ergänzt werden.

2. Digitale Gegenstimme(n): Elfriede Jelineks Essay *Gut Lied! Besser wirds nicht*

- 14 In den vergangenen zweieinhalb Jahrzehnten veränderten sich die Möglichkeiten massenmedialer Publikations- und Verbreitungsformen durch die „medienvermittelte[n] Kommunikationsräume“ (Krotz 2001: 91) des Internets grundlegend. Die weitgehend uneingeschränkte (und oft – scheinbar – anonyme) Veröffentlichungsform in dem „weltweit am schnellsten wachsenden Kommunikationsmedium“ hatte aber auch – gerade in den letzten Jahren – eine besorgniserregende Zunahme an „rechtsextremistische[r] Hetze“, die „als eine Form des Mißbrauches im Netz betrieben wird“ (Parker 2002: 129) zur Folge. Von speziellem Interesse für die vorliegende Untersuchung sind hier die Parallelen zu den anfangs konstatierten Publikationsstrategien und dem performativen Potenzial des Liedes. Neben der – vor allem in Sozialen Medien genutzten – direkten Adressierung der RezipientInnen, der Möglichkeit der schnellen Veröffentlichung sowie der Verknüpfung von eingängigen formalen Gestaltungsprinzipien mit den zu vermittelnden Inhalten spielt aber auch das Spannungsfeld von affirmativem und subversivem Potenzial digitaler Kommunikationsformen eine essenzielle Rolle.
- 15 Denn nicht nur die extreme Rechte macht sich die partizipativen Möglichkeiten des Mediums zunutze. Gerade auch kritische Gegenstimmen, wie beispielsweise Elfriede Jelinek, wissen die Möglichkeiten einer „voll und ganz durchmediatisierte[n] Literatur“ (Weibel 2007: 443), etwa die schnelleren Verbreitungsmöglichkeiten der Texte, entsprechend zu nutzen.⁵ So sind viele der auf ihrer Website veröffentlichten Werke „unmittelbare Reaktionen auf gesellschaftliche Missstände“ (Schenkermayr 2015: 196) und überdies – bedingt durch die Umgehung des traditionellen Verlagswesens – „immer und überall lesbar“ (Kastberger/Lamb-Faffelberger 2011: 132). Eine Erweiterung des Rezipientenkreises ist insbesondere bei jenen Texten möglich, die vor der digitalen Publikation nur verstreut in Programmheften, Anthologien, Literatur- und Theaterzeitschriften veröffentlicht wurden und nur schwer bzw. für ein zahlenmäßig begrenztes Lesepublikum zugänglich waren (dies betrifft v.a. essayistische Texte und kürzere Arbeiten fürs Theater).

- 16 Bereits 2010 veröffentlichte die Autorin anlässlich des Brandanschlags auf ein Klagenfurter Asylheim während der Fußball-Europameisterschaft 2008 den Essay *Kärntner Lied: gut* auf ihrer Website. Die Verharmlosungstendenzen in den 2009 im *Falter* veröffentlichten Justizakten, die den Anschlag als einen Unfall auswiesen, werden von der Autorin mit der heimelig-melancholischen Ästhetik des Kärntner Volkslieds enggeführt:

Die Kärntner Stimmen haben sich aufeinander eingestimmt, sie werden ihre traurigen Lieder in Moll anstimmen, dieselben, die sie immer schon gesungen haben, mit einem Solo des inzwischen fast unbezahlbaren Verblichenen mittendrin, nein, der ist kein Solist mehr, der ist immer mehr wie alle, Kärnten wird nie in die Einsamkeit seiner Schuld gestoßen werden, weil sie stets in Chören singen, und wo man singt, dort laß dich ruhig nieder, böse Menschen kennen keine Lieder, jedenfalls keine solchen, keine so schönen. (Jelinek 2010)

- 17 Es sei betont, dass in diesem Essay auf keine konkreten Kärntner Lieder bzw. Liedtexte direkt Bezug genommen wird. Vielmehr werden durch Wortspiele, ironische Brechungen und die Anspielung auf den 2008 verstorbenen Kärntner Landeshauptmann Jörg Haider die im Text verarbeiteten „Kärntner Stimmen“ zum Brandanschlag (beispielsweise Polizisten und Politiker) als „traurige Lieder“ apostrophiert, wodurch das vermeintlich „Heimelige“ des Kärntner Liedguts zunehmend zum Un-Heimlichen wird.

- 18 Konkrete Bezüge zu Liedtexten werden in dem anlässlich der Liederbuch-Affäre um die Burschenschaft ‚Germania zu Wiener Neustadt‘ 2018 von Jelinek verfassten Essay hergestellt. In Umkehrung des Titels wurde aus dem *Lied: gut* das *Gut Lied!* Jene Liedtexte aus dem Buch der Burschenschaft ‚Germania‘, die aufgrund ihrer extremen rassistischen bzw. antisemitischen Tendenzen zum Zeitpunkt des Erscheinens von Jelineks Essay besonders häufig in den Medien problematisiert wurden, werden auf Jelineks Homepage in Form von Abbildungen wiedergegeben. (Vgl. Jelinek 2018) Auf Textebene dominiert zunächst ein anderes Lied als prägender Intertext den Beginn des Essays: das 1932 von Hans Baumann verfasste (und 1934 in *Die weiße Trommel* erstmals veröffentlichte) Lied der deutschen Arbeiterfront *Es zittern die morschen Knochen*. Schon anhand der Art und Weise, wie Jelinek die berüchtigte Textzeile „Denn heute gehört uns Deutschland und morgen die ganze Welt“ aus Baumanns Lied thematisiert, lässt sich einiges über die ästhetischen Verfahrensweisen der Autorin aussagen. So greift Jelinek die Diskussion um die vom Autor selbst vorgenommene Änderung des Textes, bei der das Verbum „gehört“ durch „da hört“ ersetzt wurde, auf und führt sie durch Unterbrechung, Zuspitzung und die Ergänzung klanglicher sowie inhaltlicher Assoziationsfelder weiter: „[...] nein, gehört ist schon mal ganz falsch und ungehörig, das sagt man nicht, denn heute, da hört uns Deutschland, muß es heißen. Oder es erhört uns halt nicht, wenna am Brenner mal brennt. [...] Bei uns hört Deutschland auf, da ist eine Grenze“ (ebd.). Dieses semantische Vexierspiel von Hören und Gehören (in weiterer Folge auch: ungehörig, erhören, aufhören) prägt den weiteren Verlauf des Textes.

- 19 In der Jelinek-Forschung herrscht weitgehend Einigkeit darüber, dass Jelinek durch den Einsatz von Wortspielen in vielen ihrer Texte den ideologischen Gehalt der Sprache entlarvt und die sich darin manifestierenden Beschwichtigungs-, Verdrängungs- und Verharmlosungstendenzen ad absurdum führt. Im Zusammenhang mit der Form des Liedes lässt sich dies allerdings besonders deutlich zeigen. So klingt etwa das omnipräsente Wir-Kollektiv, das Jelinek nicht nur in diesem, sondern auch in zahlreichen anderen Texten auf ideologiekritische Weise zum Einsatz bringt, auch in den – v.a. völkischen und faschistischen – Liedern an bzw. wird durch diese konstituiert. Das Angebot, sich mit diesem Wir-Kollektiv zu identifizieren, wird von Jelinek ebenso aufs Korn genommen wie der pathetisch martialische Gestus der Lieder: „Und

sehend und singend gehen wir in den Kampf für Deutschland, billiger geben wirs nicht, kleinere Münze geben wir gar nicht erst heraus, die behalten wir, wir Burschen, wir haben unsere Schäfte, jawoll!, und wir sitzen fest, weil wir uns festgesetzt haben.“ (ebd.) Hier rührt Jelinek an einem der Kernelemente jeglicher rechtspopulistischer Rhetorik, der „Herstellung von vermeintlich homogenen Wir-Gruppen, die sich durch die Konstruktion eines inneren oder äußeren ‚Anderen‘ als homogene Gemeinschaften imaginieren“ (Kernmayer 2019: 143). In *Gut Lied!* besteht dieses „Andere“ etwa aus jenen „Leute[n], mit denen wir nicht verwandt sind, und andre, mit denen wir nicht verwandt sein wollen, die aber ausgerechnet zu uns wollen, es sind zuviele.“ (Jelinek2018)

- 20 Wie auch in Jelineks Liedtexten und ihrer Beschäftigung mit Schuberts Liedern wird durch die Verknüpfung unterschiedlicher Assoziationsfelder auch in diesem Essay die Brüchigkeit scheinbar festgefügtter Identitätskonstruktionen aufgezeigt, beispielsweise durch die Engführung der singenden und tanzenden „Burschen“ mit dem Treiben untoter Zombies: „Sie werden sich selbst wieder auferwecken, die tanzenden Burschen, das schafft kein Jüngstes Gericht, das wäre zu endgültig, da müßten sie ihre Meinung zu oft ändern [...]. Sie kommen immer wieder aus ihren Gräbern, sie singen, damit man merkt, sie sind am Leben.“ (Ebd.) So überrascht es auch nicht, dass die zuvor angesprochene Wir-Perspektive im Essay alles andere als homogen ist und immer wieder durch Wechsel in die erste Person Singular oder die dritte Person (Singular oder Plural) gebrochen wird⁶ – ein weiteres Verfahren, durch das die dem politischen Lied sonst eigene emotionale Hinwendung zum Publikum von vornherein unterbunden wird.
- 21 Darüber hinaus werden, auch wenn im Text eine Ich-Stimme zu sprechen anhebt, Bezüge zum Lied und dessen performativem Potenzial hergestellt und durch semantische Verschiebungen demontiert. Deutlich wird dies etwa im Zusammenhang mit dem intertextuellen Verweis auf das Volkslied *Im tiefen Keller sitz ich hier* (1802), ein Paradebeispiel eines geselligen, volkstümlichen Trinklieds: „Ich distanziere mich von diesem Liedgut, es ist ja schon wieder neues ausgegraben und ausgegeben worden, und auch ich will immer auf dem neuesten Stand sein; im tiefen Keller sitzt es hier, das hohe Gut, bei einem Faß voll Regen, nein, Reben, oder so ähnlich, aber lustig ist es schon, wenn wir beisammen sind“ (Jelinek 2018). Indem das inkriminierte Liedgut selbst im Keller verschwindet, verschiebt sich das Bild des im Keller sitzenden und saufenden Ichs zur Assoziation der verbotenen Lieder, die in diesem Keller gehortet bzw. bei gegebenem Anlass gesungen werden. Der gesellige Charakter des Bezugstextes geht dabei naheliegenderweise gänzlich verloren. Denn ebenso wie die morschen Knochen bleiben bei Jelinek auch die verbotenen Liedtexte nicht unter der Erde, sondern kommen immer wieder an die Oberfläche, wobei jegliche Verantwortung in diesem Zusammenhang von den sprechenden Wir- und Ich-Stimmen umgehend abgestritten wird: „dort liegen die alten Lieder, im tiefen Keller, von dort kommen immer neue herbei, alte Schachteln kommen herauf, die kennen wir zum Glück nicht.“ (Ebd.) Die anfangs konstatierte schnelle und einfache Aufführbarkeit von Liedern begünstigt diesen Prozess des Immer-wieder-in-Erscheinung-Tretens.
- 22 Besonders drastisch muten die von Jelinek im Zuge dessen zur Schau gestellten Beschwichtigungs- und Verharmlosungsstrategien sowie scheinheilige Distanzierungsversuche an, wenn es um die im Liederbuch der Burschenschaft ‚Germania‘ gefundene Liedzeile „Gebt Gas, ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million“ geht. In dieser Textsequenz werden nämlich die Millionen Mordopfer des Nationalsozialismus mit der Möglichkeit der Bereicherung durch Millionen an Geldmitteln enggeführt. Ein weiterer Bezug zu unserer gesellschaftspolitischen Gegenwart wird darüber hinaus durch den Hinweis auf Millionen Flüchtlinge, die kein Aufenthaltsrecht im Land bekommen, hergestellt:

Wir erinnern uns, es war nicht schön, nicht mit uns!, es war schrecklich, aber mit anderen ist es noch viel schrecklicher! Es gab entsetzliche Verbrechen, wir distanzieren uns in aller Schärfe, bald werden wir es besser machen, wenn man uns die Gelegenheit dazu gibt, und die eine Million werden wir auch noch voll machen, dann sind es nämlich sieben Stück Millionen, eine ordentliche Strecke, da kann keiner was sagen. Diese Million nehmen wir halt von woanders, von wo wir sie kriegen können, es gibt ja überall Millionen von Menschen, auch dort, wo sie nicht hingehören, wo sie gar nicht sein sollten, wo sie keinen Aufenthalt bekommen [...]. Gebt Gas, ihr alten Germanen, wir schaffen die siebte Million? Million? Welche Million? Die erste Million sollte man noch vor dem zwanzigsten Geburtstag machen, das ist euch doch klar, Burschen? (Ebd.)

- 23 Durch die permanenten semantischen Sprünge und die damit einhergehende Pluralisierung von Bedeutungsebenen, die in der zitierten Textsequenz besonders offenkundig im Begriff „Million“ zutage treten, werden einfache Identitätskonstruktionen verunmöglicht.⁷ Die Perspektive der Millionen Geflohenen und Ermordeten wird der Perspektive der „Burschen“ und ihrem Streben nach Profit unmittelbar gegenübergestellt. Wie eng die fröhlichen Lieder der „Burschen“ und die gewaltsamen Verbrechen an den „Millionen“ miteinander verzahnt sind, veranschaulicht Jelinek in der Folge durch die klangliche Nähe der Begriffe des „Tötens“ und „Trötens“: „die siebte [Million] sollte man aber möglichst auch noch in der Jugend machen, sonst kann man es nicht mehr genießen, da macht das Töten oder wenigstens das Singen und Tröten vom Töten noch Spaß, mehr als Singen ist derzeit nicht erlaubt.“ (Ebd.)
- 24 Das performative Potenzial vieler politischer Lieder, dem Publikum bestimmte Inhalte durch einfache einprägsame Formelemente nahezubringen, wird im Text immer wieder dekonstruiert, indem die Autorin durch komplexe Textstrukturen die Vielschichtigkeit der problematisierten Inhalte umso deutlicher aufs Tapet bringt. Über verschiedene Umwege kommt der Text aber immer wieder auf die tanzenden und singenden Burschenschaftler und deren Liedgut zurück, etwa wenn nach einer Sequenz über das Sterben von Flüchtlingen im Mittelmeer und die zunehmende Fremdenfeindlichkeit in Österreich (unter Rückgriff auf die semantische Mehrfachcodierung einer internationalen Sportveranstaltung und der gleichnamigen Burschenschaft) das „Ertrinken [als] ein neuer Sport für Olympia“ (ebd.) vorgeschlagen wird. Diese Assoziationsketten werden auf Jelineks Website auch auf Bildebene evident, indem auf die Abbildungen der rassistischen Liedtexte, ein Foto von Flüchtlingen im Mittelmeer und ein Bild von schlagenden Burschenschaftlern mit überdeutlich sichtbaren Narben im Gesicht folgt.
- 25 Auf die Abbildungen der Liedstrophen folgt unter dem Zwischentitel *Und jetzt alle!* ein weiterer Kommentar der Autorin. Darin werden erneut die Rechtfertigungsversuche der Burschenschaften in Bezug auf den Verbleib der Liederbücher thematisiert:

Das sind die Gesänge aus dem alten Liederbuch, das keiner mehr kennt, das geschwärzt wurde, das zerrissen wurde, das teilweise zerrissen wurde, das gar nicht da war, da fehlen ja Seiten, die wir noch nie gesehen haben, woher kommen die plötzlich wieder?, das zerfleddert ist und geschändet, das arme!, oje, da ist was durchgestrichen, was, das soll nicht leben dürfen?, das bewegt sich doch längst nicht mehr und bewegt auch sonst niemanden! (Ebd.)

- 26 In dieser Textpassage wird die Auseinandersetzung mit den Liederbüchern noch auf eine weitere Ebene geführt, nämlich in Hinblick auf deren Materialität: geschwärzt, zerrissen, zerfleddert, geschändet wirken die Bücher aus der Perspektive ihrer Nutzer nicht mehr wie ein Mittel der rassistischen und antisemitischen Diskriminierung, sondern wie die Opfer materieller Zerstörung. In das Lamento um die

Schwärzungen und Streichungen der Texte mischen sich aber auch Stimmen, die darauf hoffen, dass durch die Verbindung mit den „lieben, freundlichen Christeln“ (ebd.)⁸ etwas „andres [...] umso lebendiger [...] aus der Erde steigt“ (ebd.). Auf die erneute Beteuerung „Wir bestreiten, solche Lieder zu singen oder gesungen zu haben“ (ebd.) folgt ein intertextueller Verweis auf einen weiteren Liedtext, nämlich die sogenannte „Kernstock-Hymne“ *Sei gesegnet ohne Ende*, also die Bundeshymne der Ersten Republik und des Austrofaschismus: „Heimaterde wunderhold! Freundlich schmücken dein Gelände Tannengrün und Ährengold. Deutsche Arbeit, ernst und ehrlich, deutsche Liebe, zart und weich. Vaterland, wie bis du herrlich. So geht das und nicht anders, warum sollten wir etwas anderes wollen?“ (ebd.). Von den rassistischen, antisemitischen Burschenschaftsliedern ist nun keine Rede mehr, „denn wir wissen sicher, daß wir diese Lieder wollen und andre eben nicht“ (ebd.).

- 27 Diese Sequenz stammt bereits aus der nachträglichen Überarbeitung von Jelineks Essay, in der die Autorin auf den *Falter*-Artikel *Alte Lieder* Bezug nimmt. In diesem Artikel werden die Comeback-Wünsche des wegen der Liederbuch-Affäre zurückgetretenen FPÖ-Politikers Udo Landbauer sowie die Gutachter-Ergebnisse des Büros für Kriminaltechnik, die mit der Untersuchung der Liederbücher befasst waren, thematisiert. Das pessimistische Fazit am Ende des Essays legt nahe, dass die Beschwichtigungsstrategien der gerade sprechenden Ich-Stimme erfolgreich waren und antizipieren damit bereits die Einstellung des Verfahrens und das Herausschneiden der rassistischen, antisemitischen Liedtexte in den beschlagnahmten Liederbüchern als einzige Konsequenz für die Burschenschaft ‚Germania‘:

Ein neues Lied, ein besseres Lied? Hast du Töne? [...] Was für Töne sollen das sein? Sollen das die großen Töne sein, die da jemand gespuckt hat? Wieso ich? Ich soll mal im Keller suchen und singen und tanzen und lachen gehn? [...] Da muß ich erst ein paar Kartons durchschauen und ein paar Leute durchhauen. Nein, ich habe Ihre Töne nicht, suchen Sie woanders, ich habe sie jedenfalls nicht. (Ebd.)

- 28 Der intertextuelle Verweis auf Heines *Deutschland. Ein Wintermärchen*⁹ verdeutlicht sowohl das resignative Moment als auch das subversive Potenzial von Jelineks Text. Auf ein neues, besseres Lied wartet man (wie schon im Titel *Besser wirds nicht* anklingt) vergebens. Von Heines kritischer Reflexionsfähigkeit sind die zur Entstehungszeit des Essays gespuckten Töne der Liederbuchbesitzer, die von deren Inhalten nichts mehr zu wissen vorgaben, jedenfalls meilenweit entfernt. Dies aufgreifend wird bei Jelinek auch Heine zum Opfer der antisemitischen Rhetorik: „Der Jud Heine spricht ja immer noch, wie kann das sein? Der ist doch tot! Genau das hätten wir für ihn auch vorgesehen gehabt.“ (Ebd.) In Jelineks Texten ist jedoch nichts und niemand endgültig tot, sondern kehrt immer wieder und mengt sich (wie auch Heine) als eine Stimme von vielen in das komplexe Stimmengewirr, um als nicht zum Schweigen zu bringende Gegenstimme die Banalität und Niedertracht der antisemitischen Hassgesänge nur umso deutlicher zur Geltung zu bringen. Durch die gezielte Nutzung des Internets als Distributionsmedium sind diese von der Autorin in Szene gesetzten Gegenstimmen immer und überall präsent.

- 29 In diesem Sinne lässt sich zusammenfassend festhalten, dass Jelinek mit *Gut Lied!* wie auch anderen politischen Essays auf ihrer Website für die Verbreitung und Rezeption ihrer Texte an den Möglichkeiten des Internets partizipiert, auf ästhetischer und inhaltlicher Ebene aber – wie schon in ihren frühen Liedkompositionen – keinerlei Kompromisse in Form von Anbieterungen oder Vereinfachungen macht. Im Gegenteil: Gerade durch die Polyvalenzen des Textes, die perspektivischen Brüche und ironisierenden Kommentierungen werden die rhetorischen Strategien des Rechtspopulismus, die sich nicht zuletzt in den thematisierten Liedtexten manifestieren, „zur Kenntlichkeit entstellt“ (Jelinek/Meyer 1995: 49) und dadurch letztlich ad absurdum geführt. Damit werden auch jene Gattungsmerkmale des Lied-Genres

problematisiert, die diesen Strategien in die Hände spielen, und dadurch (sozusagen ex negativo) einige substanzielle Denkanstöße für die Voraussetzungen eines „neue[n] [...] bessere[n] Lied[es]“ (Jelinek 2018) gegeben.

Literaturverzeichnis

- Arteel, Inge (2013): *Der Tod und das Mädchen I-V; Körper und Frau; Ulrike Maria Stuart; Über Tiere; Schatten (Eurydike sagt); Die Straße. Die Stadt. Der Überfall*, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler.
- Burel, Simone (2013): *Politische Lieder der 68er. Eine linguistische Analyse kommunikativer Texte*. Mannheim: Institut für Deutsche Sprache.
- Hayer, Björn (2012): *Jetzt bin ich aus mir selbst verwiesen worden. (Anti-)Identitäten in Elfriede Jelineks „Winterreise“ und Wilhelm Müllers „Die Winterreise“*. Marburg: Tectum.
- Heine, Heinrich (1998): *Deutschland. Ein Wintermärchen*, in: Heinrich Heine: *Sämtliche Werke. Neue Ausgabe in vier Bänden. Bd. 1*. Augsburg: Bechtermünz, S. 541–598.
- Horacek, Nina (2018a): „Wir schaffen die siebte Million“, in: *Falter*, 23.1.2018.
- Horacek, Nina (2018b): „Zwei Juden badeten einst im Fluß. Der eine, der ist ersoffen, vom anderen wollen wir's hoffen“, in: *Falter*, 20.2.2018.
- Janke, Pia (2013): *Kompositionen, Texte für Kompositionen, Libretti*, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 228–236.
- Janke, Pia (2014): *Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption*. Wien: Praesens Verlag.
- Jelinek, Elfriede (1967): *Klage*, in: *Elfriede Jelinek: o. T. linschnitte: -ION.*. Wien: edition avantypidy, unpag.
- Jelinek, Elfriede (1978): *Udo. untersuchungen zu udo jürgens liedtexten*, in: *Die Schwarze Botin* 8 (1978), S. 27–31.
- Jelinek, Elfriede (1980): *meine liebe*, in: *Elfriede Jelinek: ende. gedichte 1966–1968. mit fünf zeichnungen von martha jungwirth*. S. 36. Schwifting: Schwifting Galerie Verlag.
- Jelinek, Elfriede (1983): *meine liebe. Abbildung der zweiten Seite des Autographs*, in: *Sepp Dreissinger: Hauptdarsteller. Selbstdarsteller. Ein Portraitbuch für Links- und Rechtshänder mit 66 Portraits und 66 Selbstdarstellungen*, unpag. Weitra: Bibliothek der Provinz.
- Jelinek, Elfriede (1992): *Burgtheater*, in: *Elfriede Jelinek: Theaterstücke. Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften. Clara S. musikalische Tragödie. Burgtheater. Krankheit oder Moderne Frauen*. Reinbek: Rowohlt, S. 129–189.
- Jelinek, Elfriede (1998): *Zu Franz Schubert*. URL: www.elfriedejelinek.com/fschuber.htm.
- Jelinek, Elfriede (2010): *Kärntner Lied: gut*. URL: www.elfriedejelinek.com/fberliner.htm.
- Jelinek, Elfriede (2011): *Fremd bin ich*. URL: www.elfriedejelinek.com/fmuellh11.htm.
- Jelinek, Elfriede (2018): *Gut Lied! Besser wirts nicht*. URL: www.elfriedejelinek.com/fgut-lied.htm.
- Jelinek, Elfriede; Meyer, Adolf-Ernst (1995): *Elfriede Jelinek im Gespräch mit Adolf-Ernst Meyer*, in: *Elfriede Jelinek/Jutta Heinrich/Adolf-Ernst Meyer: Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf.*. Hamburg: Klein, S. 7–74.
- Kämper-Jensen, Heidrun (2012): *Lieder von 1848: politische Sprache einer literarischen Gattung*. Berlin: de Gruyter.
- Kastberger, Klaus; Lamb-Faffelberger, Margarete (2011): „Der universelle Raum des Nichts“: *Elfriede Jelineks Texte im Internet. E-Mail-Wechsel zwischen Klaus Kastberger und Margarete Lamb-Faffelberger*, in: Pia Janke (Hg.): *JELINEK[JAHR]BUCH. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum*. Wien: Praesens Verlag, S. 125–133.
- Kecht, Maria-Regina (2013): *er nicht als er (zu, mit Robert Walser); Das Schweigen; Der Wanderer; Winterreise*, in: Pia Janke (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler, S. 167–174.
- Kernmayer, Hildegard (2019): „Wir sind wir, und wir bleiben da.“ *Zu Elfriede Jelineks Texten „Die Österreicher als Herren der Toten“ (1991), „Was zu fürchten vorgegeben wird“ (1999) und „Das Kommen“ (2016)*, in: Susanne Teutsch (Hg.): „Was zu fürchten vorgegeben wird“. *Alterität und Xenophobie*. Wien: Praesens Verlag, S. 139–156.
- Krones, Hartmut (2019): *Lied (= Österreichisches Musiklexikon online)*. URL: www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_L/Lied.xml.
- Krotz, Friedrich (2001): *Die Mediatisierung kommunikativen Handelns. Der Wandel von Alltag und sozialen Beziehungen, Kultur und Gesellschaft durch die Medien*. Wiesbaden: Westdt. Verl..
- Parker, Klaus (2002): *Rechtsextremismus im Internet*, in: Thomas Grunke/Bernd Wagner (Hg.): *Handbuch Rechtsradikalismus. Personen – Organisationen – Netzwerke*. Opladen: Leske + Budrich, S. 129–139.
- Peham, Andreas (2019): „Durch Reinheit zur Einheit“. *Zur Kritik des deutschnationalen Korporationswesens in Österreich unter besonderer Berücksichtigung antisemitischer Traditionslinien und nationalsozialistischer Bezüge*. URL: www.doew.at/cms/download/6or5r/peham_burschenschaften.pdf.

- Pels, Dick (2012): *The new national individualism – populism is here to stay*, in: Eric Meijers (Hg.): *Populism in Europe*. Linz: Planet, S. 25–46.
- Rössler, Wolfgang/Scharsach, Hans-Henning (2019): *Hans-Henning Scharsach im Interview: „Die FPÖ gehört den Burschenschaften.“* URL: www.gmx.at/magazine/politik/hans-henning-scharsach-interview-fpoe-gehört-burschenschaften-32769828.
- Schenkermayr, Christian (2015): *Elfriede Jelinek: Empörung in Werk und Wirkung. Tendenzen und Entwicklungen*, in: Alexandra Millner/Bernhard Oberreither/Wolfgang Straub (Hg.): *Empörung! Besichtigung einer Kulturtechnik. Beiträge aus Literatur- und Sprachwissenschaft*. Wien:Facultas, S. 189–205.
- Smith, Tom (2018): *Emotional Ambivalence and the Musical Canon. Elfriede Jelinek's Restaging of Schubert's Songs in „Winterreise“* (2011), in: *German Life and Letters* 3/2018, S. 331–352..
- Suchy, Irene (2007): *Die Komponistin Elfriede Jelinek*, in: Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek: „Ich will kein Theater“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Paresens, S. 377–387.
- Weibel, Peter (2007): *Mediale Montagen. Literatur im elektronischen Zeitalter zwischen Massenmedien und Subjektaussagen*, in: Pia Janke (Hg.): *Elfriede Jelinek: „ICH WILL KEIN THEATER“*. Mediale Überschreitungen. Wien: Praesens, S. 437–445.
- Wodak, Ruth (2016): *Politik mit der Angst. Zur Wirkung rechtspopulistischer Diskurse*. Wien: Edition Konturen.

Anmerkungen

- 1 Z.B.: „wenn udo der doch so viel klüger ist als wir das nicht weiß brauchen wir gar nicht erst zu denken beginnen. und wenn ihm dem hörer etwas einleuchtet etwas ‚allgemein gültiges‘ dann hat er sich das auch schon immer gedacht.“(Jelinek 1978: 29).
- 2 Die Differenzierung der Begrifflichkeiten orientiert sich an den Erläuterungen auf der Website des DÖW. Vgl. dazu: (Peham 2019).
- 3 Eingegangen wird darin etwa auf die Einladungen der NPD-Aktivisten Frank Rennicke und Jörg Hähnel sowie den Liederabend mit dem Neonazi Michael Müller (am 25.1.2003), der mit Liedtexten wie „Mit 6 Millionen Juden, da fängt der Spaß erst an, bis 6 Millionen Juden, da ist der Ofen an. [...]“ in Deutschland „Eingang in den Verbotsantrag, der vom Deutschen Bundestag und –rat beim Bundesverfassungsgericht in Karlsruhe gegen die NPD eingebracht wurde, gefunden hat.“ (Peham: 2019)
- 4 Als Beispiel sei an dieser Stelle auf ihren Theatertext Burgtheater verwiesen; verarbeitet wurden darin unter anderem Franz Alfred Muths Lied *Heimweh* („Waldgrün der Heimat so duftig und traut. Itzig belästigt das daitsche Weib mit seiner abnormen Ungeschschsch – stammelt – itzlichkeit! [...] Schleichen sie nicht mehr über die Wiesen und Auen unseres lieben Alpenvorlands? Jene spitznasigen, plattfüßigen kleinen Gesellen?“ (Jelinek 1992: 154)) und Karl Kromers *Nach der Heimat möcht# ich wieder*, das in dem nationalsozialistischen Propagandafilm *Heimkehr* gesungen wird (vgl. ebd.: 166).
- 5 Belegen lässt sich dies etwa in Bezug auf die internationale wissenschaftliche Rezeption, wie zahlreiche Zitate von online veröffentlichten Texten der Autorin verdeutlichen. Zum Beispiel ist „der problemlose Zugang zu Jelineks Homepage für die Lehre (nicht nur an deutschsprachigen Unis, sondern auch in den USA [...]“ (Kastberger/Lamb-Faffelberger 2011: 126) von substantieller Bedeutung.
- 6 Zum Beispiel wechselt in folgender Textstelle die Perspektive innerhalb weniger Sätze von den Burschen (3. Person) zum „wir“, danach zum „ich“ und wieder zurück zur 1. Person Plural: „Das hätten sie gern gehabt, die Burschen, und sie würden sich immer noch so freuen, wenn sie wieder zu Deutschland gehören dürften, endlich, endlich wieder und dann noch einmal, und nächstes Jahr wieder, und daß sie Deutschland auch sind, das wäre fein, vielleicht kann man das irgendwie bewerkstelligen, aber dazu müßte sich auch Deutschland ändern, wo die Leute hinter ihren Fenstern flackern, diese kleinen Lichter, anstatt zu tanzen wie wir. Es ist gerade dabei. Es ist immer mit dabei, außer bei manchen Sportarten, die sie nicht so gut beherrschen, die dafür aber sie beherrschen, ich meine, sie fühlen mit sich, diese Leute, nicht mit anderen. Deutschland soll nicht nur hören, es soll uns gehören und wir ihm.“ (Jelinek 2018)
- 7 Eine andere Strategie als bei Jelinek kommt beispielsweise in den Aktionen der Burschenschaft Hysteria zum Einsatz, die im Umgang mit burschenschaftlichen Liedern und Ritualen auf ein Verfahren der das Patriarchat angreifenden Umkehrung setzen.
- 8 Angespielt wird hier offenbar auf die damals (2017–2019) bestehende Regierungskoalition zwischen FPÖ und ÖVP.
- 9 Bei Heine heißt es: „Ein neues Lied, ein besseres Lied, // O Freunde, will ich euch dichten! // Wir wollen hier auf Erden schon // Das Himmelreich errichten.“ (Heine 1998: 545)

Zusammenfassung

2018 berichteten Medien über rassistische und antisemitische Liedtexte in Liederbüchern österreichischer Burschenschaften. Elfriede Jelinek reagierte darauf mit dem Essay *Gut Lied! Besser wirds nicht*. Christian Schenkermayr legt Jelineks Bezüge zur „Liederbuchaffäre“ dar und untersucht die lange und vielschichtige Beschäftigung der Autorin mit Form und Inhalt von Liedern.

Abstract

In 2018, the media reported on racist and antisemitic lyrics in the songbooks of Austrian student fraternities. Elfriede Jelinek reacted to this with her essay *Gut Lied! Besser wirds nicht*. Christian Schenkermayr demonstrates Jelinek's references to the “songbook affair” and explores the author's long and complex preoccupation with the form and content of songs.

Schlagwörter: Liederbuch, Elfriede Jelinek, Essay

Autor/in

Christian Schenkermayr
Elfriede Jelinek-Forschungszentrum

