



universität  
wien

# DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Sprachreflexion in ausgewählten essayistischen Texten  
von Elfriede Jelinek“

Verfasserin

Barbara Dunst

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag.phil.)

Wien, Februar 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 332

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Deutsche Philologie

Betreuerin:

Univ. Prof. Mag. Dr. Pia Janke



## Inhaltsverzeichnis

<b>I.</b>	<b>Einleitung</b> .....	<b>5</b>
<b>II.</b>	<b>Der Essay</b> .....	<b>8</b>
	1. Essay als Versuch .....	12
	2. Definitionsproblematik .....	14
	2.1 Abgrenzungen zu anderen Gattungen .....	17
	2.2 Merkmale des Essays .....	20
	2.2.1 Assoziative Denkbewegungen .....	21
	2.2.2 Freiheit und Spiel .....	21
	2.2.3 Dialog und Monolog .....	23
	2.2.4 Kritik .....	24
	2.2.5 Reflexion .....	25
	3. Der Essay zwischen Wissenschaft und Kunst .....	27
	4. Wahrheit, Wirklichkeit und Möglichkeit .....	29
	5. Die Rede als essayistischer Text .....	32
<b>III.</b>	<b>Sprachreflexion bei Elfriede Jelinek</b> .....	<b>35</b>
	1. Essayistische Merkmale in den Texten von Elfriede Jelinek .....	35
	2. Die Verortung der Autorin / des Autors .....	45
	3. Anthropomorphisierung und Zoomorphisierung der Sprache .....	51
	3.1 Sprache und Schutz .....	51
	3.2 Sprache als feindliches Gegenüber .....	55
	3.3 Sprache als Individuum .....	56

4. Die Stimme der Frau .....	59
5. Schweigen .....	64
6. Schreibreflexion .....	68
7. Fiktionalisierungen .....	75
<b>IV. Resümee .....</b>	<b>80</b>
<b>V. Literaturverzeichnis .....</b>	<b>84</b>
1. Primärliteratur .....	84
2. Sekundärliteratur .....	84
<b>VI. Anhang .....</b>	<b>89</b>
1. Abstract .....	89
2. Lebenslauf .....	91

# I. Einleitung

Die Diskrepanz zwischen der großen Anzahl an erschienenen essayistischen Texten von Elfriede Jelinek und der geringen Anzahl an wissenschaftlichen Untersuchungen zu ebendiesen ist eklatant. Peter Clar kritisiert in der Einleitung zum Essay-Schwerpunkt im Jelinek[Jahr]Buch 2011, dass ihre Essays „[...] bis heute als eigene Textsorte nicht ausreichend beachtet [...]“ wurden und stellt im Weiteren fest, dass es mit wenigen Ausnahmen, „[...] keine wissenschaftliche Auseinandersetzung mit Jelineks essayistischem Schreiben und auch keine Essaysammlung in deutscher Sprache [...]“<sup>1</sup> gibt. Umso wichtiger und interessanter erscheint es, eine Auswahl an essayistischen Texten zu treffen und diese vergleichend zu analysieren, denn – wie Clar formuliert – „[...] nicht nur quantitativ, sondern auch qualitativ bilden Jelineks Essays einen wichtigen Teil ihres Gesamtwerkes, sodass genauere wissenschaftliche Untersuchungen nicht nur lohnend, sondern für das Verständnis des Oeuvres der Autorin unerlässlich sind.“<sup>2</sup> Das Interesse an den Themen, die Elfriede Jelinek in ihren essayistischen Texten behandelt, scheint aber durchaus vorhanden zu sein; denn schließlich sind es häufig dieselben, die auch in Interviews, Rezensionen oder Kritiken zu finden sind. Gerade wenn es um die Sprache der Elfriede Jelinek oder um ihre Art des Schreibens geht, finden sich zahlreiche Kommentare: einerseits von Außenstehenden andererseits aber auch von Jelinek selbst. Dieses Sprechen und Reflektieren über Sprache und Schreiben stellt auch das Thema der vorliegenden Arbeit dar. Die Textauswahl geschah durch den Vergleich von thematisch relevanten, essayistischen Texten und dem anschließenden Abwiegen und Ausbalancieren eines Gleichgewichtes von Unterschieden und Gemeinsamkeiten, welche die Texte aufweisen. Es handelt sich um Texte, die zeitlich nahe beieinander liegen; sie sind zwischen 2005 und 2011, allesamt nach der Verleihung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek, erschienen. Diese Eingrenzung war notwendig, um die inhaltliche Dichte in den Texten möglichst in seinen Details fassen zu können. Ein Vergleich zwischen den reflexiven Auseinandersetzungen mit Sprache, Schreiben und Schweigen vor und nach 2004 und die damit verbundene Frage, ob dieses Jahr – aufgrund der Verleihung des Nobelpreises – als Schnittstelle verstanden werden darf, erscheint als Untersuchungsgegenstand zwar sehr interessant, würde den Rahmen dieser Arbeit aber überschreiten. Bezüglich der Form wurden zwei unterschied-

---

<sup>1</sup> Peter Clar: Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte. In: Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit von Peter Clar, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Praesens 2011. S. 70.

<sup>2</sup> Ebd. S. 75.

liche Hintergründe für die stattfindenden reflexiven Prozesse festgestellt und ausgewählt: Zum einen handelt es sich um Preisreden, in denen auf Lob und Kritik aus den Medien referiert wird und in denen auch eine Auseinandersetzung mit der Art des Rezensierens von Texten sowie mit eigenen Texten von Elfriede Jelinek geschieht: die Nobelvorlesung „Im Abseits“ (2005) und die Rede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 für das Stück „Winterreise“, die den Titel „Fremd bin ich“ trägt. Zum anderen sind es Texte, welche sich auf fremde künstlerische Arbeiten beziehen, dabei handelt es sich in „Sprech-Wut“ (2005) um Theatertexte von Friedrich Schiller und in „Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“ – aus dem Jahr 2009 – um einen Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“ von VALIE EXPORT. Als Gemeinsamkeit der vier Texte erweisen sich die Art der Veröffentlichung auf der Homepage und die essayistische Form, auf die zu Beginn der Arbeit eingegangen werden soll. Die Auseinandersetzung mit der theoretischen Grundlage beginnt mit einem kurzen Überblick über die Entstehung des Essays als eine Gattung, die sich in ständiger Entwicklung befand und noch befindet. Damit eng verbunden ist die Problematik der Definition des Essays. Es wird dabei von dem Versuch einer Erklärung des Begriffes durch einen Satz oder gar ein Wort – wie es mit der Übersetzung des Begriffes als Versuch vorgeschlagen wurde – abgesehen. Stattdessen soll eine Abgrenzung zu anderen Gattungen dargestellt werden, die schließlich auch für die Einordnung der Texte von Jelinek eine Rolle spielen. Im Weiteren werden die Merkmale der Essays herausgearbeitet, welche für die Analyse der ausgewählten essayistischen Texte von Bedeutung erscheinen. Die Positionierung des Essays in einem Zwischenraum – zwischen Wissenschaft und Kunst – stellt die wesentliche Grundlage für die, in der Analyse thematisierten Fiktionalisierungen dar. In diesem Zusammenhang spielen auch die Begriffe „Wahrheit“, „Wirklichkeit“ und „Möglichkeit“ eine wesentliche Rolle, durch die der Essay in eine Ambivalenz gerät: Einerseits wird ein Wahrheitsanspruch an ihn gestellt, indem die Autorin bzw. der Autor mit dem *Ich* gleichgesetzt zu werden scheint, andererseits spielt der Essay mit dem Aufzeigen von Möglichkeiten, die einen Wahrheitsbegriff auszuschließen versuchen.

Außerdem wird untersucht, inwiefern sich die Rede als essayistischer Text erweist, um im darauf folgenden Analyseteil die essayistischen Merkmale in den ausgewählten Texten herauszuarbeiten und festzustellen, inwiefern diese für den reflexiven Prozess methodisch relevant sind. In diesem Sprechen über Sprache erscheint es interessant, welche Position der Autorin bzw. dem Autor und welche Rollen der Sprache zugeschrieben werden. Das ambivalente Verhältnis zwischen Schreibenden und Sprache manifestiert sich in den unterschiedlichen Rollen; so wird Sprache sowohl eine schützende Funktion, als auch eine feindliche Gesinnung

zugeschrieben. Die Themenbereiche Sprachverlust, Nicht-Sprechen und Schweigen stehen in den Texten in engem Zusammenhang mit der Stimme der Frau in der Öffentlichkeit. Schweigen kann neben dem Sprechverbot aber auch eine gegenteilige Bedeutung haben; das Verhältnis zwischen Schweigen und Sprechen soll analysiert werden. Reflexion über den Prozess des Schreibens findet bei Elfriede Jelinek vor allem auch in Interviews statt bzw. wird jedenfalls in jenen als solche inszeniert. Welche Bedeutung in diesem Zusammenhang Fiktionalisierungen zukommt, soll untersucht werden, um die Ähnlichkeit der Formulierungen in Interviews und in den essayistischen Texten zu analysieren. Im Resümee werden die Ergebnisse der einzelnen Kapitel zusammengeführt und die Methoden der Sprachreflexion zusammenfassend dargestellt.

## II. Der Essay

Bei dem Versuch, die Wurzeln des Essays aufzudecken, gibt es in den wissenschaftlichen Auseinandersetzungen unterschiedliche Vorgehensweisen. Essayistische Ansätze, jedenfalls wie sie in mündlicher Form stattfanden, gibt es schon bei den Griechen; Max Bense verweist auf das Sokratische des Essays:

Der Essay ersetzt gleichsam das dramatische Zwiegespräch. Er ist eine Art reflektierender Monolog und damit selbst eine dramatische Form. Die Dialektik liegt im Experimentellen. Das formale und inhaltliche Wesen des Essays besteht in nichts anderem, als eine Absicht sokratisch, also experimentierend durchzusetzen oder einen Gegenstand experimentierend hervorzubringen. Was gesagt werden soll, wird nicht sogleich als fertiger Spruch, als Gesetz gesagt, es wird vielmehr vor dem geistigen Auge des Lesers beständig hervorgebracht im Akt unermüdlicher Variation des Ausgangsproduktes [...]<sup>3</sup>

Was Bense beschreibt ist die Vorgehensweise, wie sie im Essay stattfinden kann, um eine Absicht durchzusetzen, ein Ziel zu erreichen. Die Beschreibung des „experimentierenden Hervorbringens“ steht der Übersetzung des Begriffs „essai“, aus dem Französischen, nahe. In Otto F. Bests „Handbuch literarischer Fachbegriffe“ findet sich folgende Übersetzung und Definition des Begriffs Essay: „[...] der od. das: (engl-frz. Versuch; als Gattungsbez. v. Montaigne) kürzere verständliche, aber anregend vielseitige u. literar. gestaltete Abhandlung über künstl. oder wissenschaftl. Problem; subjektiver u. lockerer als wissenschaftl. Abhandlung ist er zugleich fundierter u. anspruchsvoller als das [...] Feuilleton.“<sup>4</sup> Neben Übersetzung und Definition wird der Ursprung der Gattungsbezeichnung durch Michel de Montaigne erklärt, dies bedarf für die vorliegende Arbeit genauerer Bestimmung. Montaigne veröffentlichte unter dem Titel „Essais“ eine „[...] Sammlung von Reflexionen über die verschiedensten Gegenstände und Inhalte seines Lebens [...]“<sup>5</sup>, durch die ein Fundament zur Entwicklung der Gattung gelegt wird. Es lässt sich vermuten, dass Montaigne mit dem gewählten Titel „[...] seine bestimmte Methode der Erkenntnisgewinnung [...]“<sup>6</sup> jedoch keine literarische Gattung bezeichnete. „Dieser zunächst scheinbar ganz individuellen Denkhaltung ordnete sich aber eine unverwechselbare Form zu, die sich nicht als moderne Form antiker Dialoge, Briefe,

---

<sup>3</sup> Max Bense: Über den Essay und seine Prosa. In: Ludwig Rohner: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S. 68.

<sup>4</sup> Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt a. M.: Fischer TB 1994. (Fischer TB 11958), S. 162.

<sup>5</sup> Gerhard Haas: Essay. Stuttgart: Metzler 1969. (Sammlung Metzler 83), S. 10.

<sup>6</sup> Ebd.



Exempla oder Diatriben erklären lässt [...].<sup>7</sup> Liest man die Einleitung zu den „Essais“ von Montaigne, liegt die These nahe, diese Form habe durch Zufall seine Unverwechselbarkeit erhalten. Er schreibt: „Wenn ich äußere Erfolge erstrebt hätte, hätte ich versucht, mich mit fremden Federn zu schmücken: man soll mich aber in meiner einfachen, gewöhnlichen, un-studierten und ungekünstelten Gestalt sehen. Denn ich stelle eben mich dar.“<sup>8</sup> Die Simplizität, die er dabei an den Tag legt, ist für das, was folgt, programmatisch; gleichzeitig stellt er sich einer gewissen Form des Exhibitionismus, er ist „selber der Gegenstand“<sup>9</sup> seines Buches. Gerhard Haas unterstreicht diese These indem er darauf verweist, dass die „Essais“ näher dem Tagebuch, als dem Brief stehen,<sup>10</sup> das Tagebuch steht letztlich für das Private, für intime Gedanken. Es bereitet gerade für jenes Platz, das jeglicher Öffentlichkeit verwehrt bleiben soll, es stellt das Geheime dar, das nur für den Verfasser selbst bestimmt ist und somit als eine Art des Selbstgespräches verstanden werden kann. Es liegt nahe, die „Essais“ von Montaigne als „Kostprobe“ dieser Selbstgespräche zu sehen: „Seine Verwendung im Titel und im Text dieses Buches nimmt vor allem die Bedeutung ‚Kostprobe‘ auf, die das Wort *essai* im Frankreich des 16. Jhs [...] hat. Montaigne gebraucht es metaphorisch: ‚Kostproben meines Geistes‘.“<sup>11</sup> Zentrale Bedeutung kommt in den „Essais“ der persönlichen Erfahrung, Erlebtem oder Gedachtem zu; es handelt sich dabei um ein wiederholtes Überdenken und um ein reflexives Moment. Die ersten Schritte zur Entwicklung der Gattung des Essays sind damit getan, wenn sie auch nicht in dieser Form, als beabsichtigte Erfindung einer Gattung geplant waren. Montaignes Leistung darf nicht verkannt bleiben: „Er hat dem Begriff, den es schon gab, eine neue Bedeutung verliehen.“<sup>12</sup> Für die Entstehung der Gattung spielte schließlich aber mitunter auch Francis Bacon eine zentrale Rolle: er „[...] erweiterte schon wenige Jahre nach dem Tod Montaignes diese Bedeutung. Man könnte sogar behaupten, Bacon führte den Essay in die Montaigne entgegengesetzte Richtung. Und so ist es sicher nicht falsch zu behaupten, daß am Anfang der Geschichte des Essays zwei einander entgegengesetzte Extreme stehen.“<sup>13</sup> Dass Bacon ein „Nachahmer“ Montaignes gewesen sei<sup>14</sup>, kann nur auf den Titel bezogen werden, „[...] es besteht kein Zweifel, daß er die ‚Essais‘ gekannt und den Titel seiner ‚disperated

---

<sup>7</sup> Ebd.

<sup>8</sup> Michel de Montaigne: Die Essais. Hg. u. übers. v. Arthur Franz. Köln, Berlin u. a.: Anaconda 2005. S. 41.

<sup>9</sup> Ebd. S. 42.

<sup>10</sup> Vgl. Gerhard Haas: Essay, S. 10.

<sup>11</sup> Heinz Schlaffer: Essay. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd 1: A-G. Hg. v. Klaus Weimar, gemeinsam mit Harald Fricke. Berlin u. New York: de Gruyter. 3., neubearb. Aufl. 1997. S. 522.

<sup>12</sup> Christian Schärf: Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck u Ruprecht 1999. (Sammlung Vandenhoeck), S. 38.

<sup>13</sup> Ebd.

<sup>14</sup> Vgl. Heinz Schlaffer: Essay, S. 522.

meditations' dem Franzosen nachgebildet hat. Ebenso eindeutig ist allerdings auch, daß Bacons ‚Essays‘ etwas anderes darstellen als die Reflexionen Montaignes.<sup>15</sup> Bereits der Titel ‚Essays oder praktische und moralische Ratschläge‘ verweist auf die stattfindende Didaktisierung. Es handelt sich dabei um Ratschläge, „[...] die auf einen praktikablen, vorteilsorientierten Umgang mit dem Moralischen und dem Menschlichen hinauslaufen.“<sup>16</sup> Dahinter steht „[...] Bacons Wille zur Erneuerung der Wissenschaften auf einer rein pragmatischen Ebene [...]“ und der aufklärerische Gedanke aus der Unmündigkeit zu entkommen.<sup>17</sup> Dabei geht es nicht um das einzelne Subjekt, sondern um die Menschheit im Allgemeinen:

Während bei Montaigne das Schreiben seinen Zweck in sich selbst gefunden hat und mithin der Essay diese Selbstbezogenheit auch inhaltlich erkennen läßt (nämlich in der Beziehung des Ich auf sich selbst), kommt es bei Bacon zu einer Politisierung des Schreibens im Sinne einer Strategie. Entsprechend gestaltet sich die Form des Essays zu einem gegenstandsbezogenen Traktat, in dem die Beziehung des Autor-Ichs auf sich selbst inhaltlich keine Rolle spielt. Zwischen diesen beiden Polen ist die formale Entwicklungsgeschichte des Essays vorgezeichnet. Ästhetisierung und Politisierung werden fernerhin die diametral einander zugeordneten Bezugspunkte des Essayismus und des Essayschreibens bleiben.<sup>18</sup>

Für die Entwicklung der Gattung erscheint dies von hoher Relevanz, denn die kritische Herangehensweise, der Wunsch nach Neuerung und die Absicht des Anregens zur Reflexion und zum Umdenken, wie sie erst durch Bacon in den Essay gelangen, stellen wesentliche Merkmale der Gattung – wie sie sich bis heute entwickelt hat – dar. Gerade für den Essay im deutschsprachigen Raum spielt dies eine wichtige Rolle. Ludwig Rohner stellt fest: „In die deutsche Literatur ist der Essay auf weitem Umweg gedrungen und hat sich verhältnismäßig spät eingebürgert. An die doppelte Herkunft gemahnt, daß wir das Fremdwort englisch schreiben und französisch aussprechen.“<sup>19</sup> Wer den ersten deutschsprachigen Essay geschrieben hat, läßt sich nicht mehr eindeutig feststellen, zumal gerade in den Anfängen der Entwicklung dieser Gattung häufig Mischformen auftreten und die Texte selten als Essays ausgewiesen werden. Ludwig Rohner bezeichnet Friedrich Schlegel als ersten deutschen Schriftsteller, „[...] der sich als Essayist verstand und über den Begriff in moderner Auffassung nachdachte[...]“<sup>20</sup> und verweist gleichzeitig darauf, dass sich die „[...] großen Essayisten des

---

<sup>15</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 14.

<sup>16</sup> Vgl. Christian Schärf: Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno, S.67.

<sup>17</sup> Vgl. Ebd. S. 63.

<sup>18</sup> Ebd. S. 69.

<sup>19</sup> Ludwig Rohner: Versuch über den Essay. In: Ders.: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S.14.

<sup>20</sup> Vgl. Ebd. S. 15.

letzten Jahrhunderts [...]“ auf Lessing als „[...] unser aller Vater [...]“ berufen und kein Zweifel bestünde: „[...] der deutsche Essay beginnt mit der Aufklärung.“<sup>21</sup> Dies verweist neuerlich auf Francis Bacon als Vorreiter für die Entwicklung des Essays im deutschsprachigen Raum, für den Aufbruch und Neuerung die wesentlichen Zwecke des Essayschreibens erfüllten. Es gilt hier aber auch Herrmann Grimm als einer der Wegbereiter für die Entwicklung der Gattung, der den „[...] spezifisch gemeinten Ausdruck Essay [...]“ 1859 als einer der ersten im deutschsprachigen Raum verwendet, als er „[...] eine Sammlung verschiedener Arbeiten unter diesem Titel herausgab.“<sup>22</sup> Dies stellte sicherlich einen wichtigen Schritt für die Etablierung des Begriffes dar, „[...] Grimm hat jedoch diese Gattung nicht aus dem Nichts geschaffen; sie war, wenn auch unter anderen Bezeichnungen und in nicht immer gleich vollkommener Form, schon früher vorhanden. Auch der Ausdruck Essay wurde im Deutschen schon gelegentlich benützt, wenn er auch allerdings nicht den Essay im heutigen Sinne meinte, sondern ganz einfach einen Versuch.“<sup>23</sup> Die Entwicklung des Essays weg von diesem Begriff wird im folgenden Kapitel genauer zu untersuchen sein. Es wird deutlich, dass diese Entwicklung einen langwierigen Prozess darstellte und die Gattung nicht von einem Tag auf den anderen in der Art, in der wir sie heute kennen, vorhanden war. Als ein, die Entwicklung hemmender Faktor, kann sicherlich mitbedacht werden, dass Montaignes Essais nicht überall beliebt waren: „Mit Dekret vom 28. Januar 1676 hat ihn die Kirche auf den Index der verbotenen Bücher gesetzt und nie eigens gestrichen. Der Bannstrahl schlug ein: während 56 Jahren kam es zu keiner neuen Auflage mehr. Erst die Aufklärer haben Montaigne wieder geschätzt und als einen Vorläufer der Sitten- und Gesellschaftskritik für sich beschlagnahmt.“<sup>24</sup> Aber nicht nur die der Gattung selbst, sondern auch die Entwicklung derer Bezeichnung unterlag und unterliegt einem Entwicklungsprozess, der zu unterschiedlichen Zeiten unterschiedlich voranschritt. Es soll im folgenden Kapitel genauer darauf eingegangen werden, um sich dem Begriff Essay, dessen Bedeutung und Inhalt anzunähern.

---

<sup>21</sup> Vgl. Ebd. S. 14.

<sup>22</sup> Vgl. Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte. Bern u. München: Francke 1964. (Sammlung Dalp 95), S. 14.

<sup>23</sup> Ebd.

<sup>24</sup> Ludwig Rohner: Versuch über den Essay, S. 10.

# 1. Essay als Versuch

In den Annäherungen an eine Definition des Essays wird meist auf die wörtliche Bedeutung des Begriffs – auf den „Versuch“ – verwiesen. Doch bereits Herman Grimm distanziert sich von dieser Übersetzung und schlägt sogleich eine andere vor, indem er auf die wortgeschichtliche Entstehung des Begriffes hinweist: „Ein aus dem Griechischen in das spätere Latein überangenes *exagium* wird als der Ursprung des französischen *essai* und des italiänischen *saggio* angenommen. Saggio bedeutet einen Theil einer größeren Menge, aus dem man auf die Beschaffenheit des Ganzen schließt. Eine Probe.“<sup>25</sup> Es soll in dieser Arbeit von der Einschränkung der Definition in Form einer wörtlichen Übersetzung des Begriffes – wie sie einer Gattung nicht gerecht werden kann – abgesehen werden. „Implizit nahm Grimm [...] die Bezeichnung ‚Essay‘ als einen Gattungsbegriff, der sich so und so entwickelt hatte, völlig unabhängig von der wörtlichen Übersetzung, nur vage anklingend an eine weitere Übersetzungs- und Interpretationsmöglichkeit des französischen und italienischen entsprechenden Ausdrucks.“<sup>26</sup> Die Kritik an der Übersetzung als simplifizierte Definition wird auch in Robert Musils „Mann ohne Eigenschaften“ thematisiert: „Die Übersetzung des Wortes Essay als Versuch, wie sie gegeben worden ist, enthält nur ungenau die wesentlichste Anspielung auf das literarische Vorbild [...]“,<sup>27</sup> und im Folgenden wird dies auch begründet:

[...] ein Essay ist die einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt. Nichts ist dem fremder als die Unverantwortlichkeit und Halfertigkeit der Einfälle, die man Subjektivität nennt, aber auch wahr und falsch, klug und unklug sind keine Begriffe, die sich auf solche Gedanken anwenden lassen, die dennoch Gesetzen unterstehn, die nicht weniger streng sind, als sie zart und unaussprechlich erscheinen.<sup>28</sup>

Der Essay wird hier, wie auch bei Grimm, als eigenständige Gattung gehandelt. Der Versuch deutet eine Zwischen- respektive Vorform einer Gattung an, es bleibt die Ungewissheit, was das Ergebnis sein wird, wie und ob das Ziel erreicht werden kann, falls es überhaupt explizit eines gibt. Die Bezeichnung des Essays als „[...] einmalige und unabänderliche Gestalt, die das innere Leben eines Menschen in einem entscheidenden Gedanken annimmt [...]“ verweist

---

<sup>25</sup> Herman Grimm: Zur Geschichte des Begriffes Essay. In: Ludwig Rohner: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S. 29.

<sup>26</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 19.

<sup>27</sup> Robert Musil: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes u. zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt TB 26.Aufl 2011. (Rowohlt TB 13462), S. 253.

<sup>28</sup> Ebd.

neuerlich auf die selbstreflexiven Merkmale des Essays. Wertendes wird an dieser Stelle abgelehnt und dennoch wird auf die Gesetze verwiesen, denen der Essay unterliegt. Die Abwertung des Begriffs als „Mischprodukt“<sup>29</sup>, wird auch bei Musil kritisiert. Der Essay soll nicht mehr als unfertig und minderwertig gegenüber anderer wissenschaftlicher oder literarischer Gattungen gesehen werden. Berger bezeichnet den Essay als „[...] eine literarische Kunstform, die sich auf eigenem Weg völlig unabhängig von ihrem einstigen Titel und dessen Übersetzung weg- und weiterentwickelt hat zu einer selbstständigen literarischen Gattung bestimmter Inhaltsformulierung und spezifischer Form.“<sup>30</sup> Die Weg- und Weiterentwicklung der Gattung „Essay“ von der wörtlichen Übersetzung, führt bei Max Bense zum Begriff des „experimentierenden Verfassens“, das sich weniger als Versuch, sondern mehr, wie auch von Herman Grimm festgestellt, als Probe repräsentiert. Es stellt letztlich einen Prozess der Verifizierung, anstatt einer ungewissen Untersuchung dar.

Der Essay ist Ausdruck experimentierender Methode des Denkens und des Schreibens als einer begründeten oder angeregten Aktion des Geistes, aber auch Ausdruck der intellektuellen Tätigkeit, gewissen Gegenständen Konturen zu verleihen, Realität, Sein zu geben. Weder die Gegenstände noch die Gedanken über sie erscheinen im Zustand der Ewigkeit oder des Bestandes, sie erscheinen als relative Gegenstände und als relative Gedanken. Infolgedessen werden auch keine Gesetze gewonnen, aber die Gegenstände und die Gedanken werden langsam in eine Anordnung gebracht, daß sie Thema einer Theorie werden können.<sup>31</sup>

Der Essay ist nicht Experiment, er ist der „Ausdruck experimentierender Methode“, mit dem Resultat sollen nicht Gesetze festgelegt oder abgeleitet werden, der Realitätsbegriff bezieht sich auf eine Realität innerhalb eines Systems (jenes des Essays) und meint keine absolute Objektivität. Bense gibt uns an dieser Stelle eine Antwort auf die Frage nach der Methode im Essay, um sich über diese einer Definition anzunähern. Er erklärt weiter: „Essayistisch schreibt, wer experimentierend verfaßt, wer seinen Gegenstand nicht nur hin und her wendet, sondern diesen Gegenstand während des Schreibens, während der Bildung und während der Mitteilung seiner Gedanken findet oder erfindet, befragt, betastet, prüft, durchreflektiert [...]“<sup>32</sup> Es handelt sich dabei um eine prozesshafte Verfahrensweise, denn die Gedanken werden im Schreiben neu geordnet. Der Essay geht über den Versuch hinaus; er versucht nicht nur, sondern erfindet, prüft schließlich, reflektiert, er macht sichtbar. Nach der Methode

---

<sup>29</sup> Vgl. Theodor W. Adorno: Der Essay als Form. In: Ludwig Rohner: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S. 69.

<sup>30</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 22.

<sup>31</sup> Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 59.

<sup>32</sup> Ebd.

werden an dieser Stelle Aufgabe und Ziel des Essays beschrieben: Es handelt sich dabei neben dem bereits erwähnten reflexiven Prozess, um die Dekuvrierung und um das Sichtbarmachen von Gedanken und Zusammenhängen.

Die Wegentwicklung vom Begriff des Versuchs darf aber nicht als eine Hinentwicklung zum Begriff des Experiments, angenommen werden. Der simple Austausch der Begriffe erscheint freilich nicht als sinnvoll, weder um die Frage zu beantworten, was der Essay ist, noch was er nicht ist. Um diese Fragen zu beantworten, sollen im Folgenden die Definitionsvorschläge in der wissenschaftlichen Auseinandersetzung dargestellt und diskutiert werden.

## 2. Definitionsproblematik

Für Gerhard Haas umschreiben „[...] weder ‚Versuch‘ noch ‚Probe‘ noch ‚Bemühung‘ [...]“, das „[...] ungemein komplexe Phänomen.“ Er stellt fest, „[...] auch ‚Essay‘ leistet das nicht; aber dieser Begriff eignet sich, im Sinne der Sprachauffassung von de Saussure, am besten dazu, als neutrales Zeichen für den gemeinsten Sachverhalt zu stehen. Mit unspezifischem Gebrauch ist allerdings zu rechnen.“<sup>33</sup> Der Verweis auf de Saussure erklärt sich dadurch, dass für jenen das sprachliche Zeichen aus einer „[...] materiellen Seite (etwa der Lautkette, den Schallwellen, die an unser Ohr dringen) [...]“ und einem „[...] geistigen Bild, eine[r] Vorstellung, die der Sprachteilnehmer mit dem Ausdruck verbindet [...]“, besteht. Dieses geistige Bild stellt aber keinen realen Gegenstand dar.<sup>34</sup> Ein einzelner Begriff kann letztlich dem, was der Essay ist, nicht gerecht werden. Daher ist es nicht das Ziel eine Definition zu finden, die aus einem Satz, gar aus einem Wort besteht, sondern abzuklären, welche Merkmale dem Essay zugeschrieben werden können, was also hinter dem Begriff steht und welche Unterscheidungen es gegenüber Gattungen gibt, die dem Essay ähnlich erscheinen. Dies ist vor allem deshalb von Bedeutung, da die Definitionen, die gegeben wurden, sehr allgemein gehalten sind, sodass sie zwar den unterschiedlichen Varianten des Essays entsprechen, jedoch letztlich auch auf andere Gattungen zutreffen. So formuliert etwa Bruno Berger als Kurzdefinition: „Es handelt sich bei dem Essay nach allgemeiner Übereinstimmung um ein längeres oder kürzeres Stück Prosa, das in sprachlicher Höchstform einen allgemein interessierenden Stoff, der meist gelehrter oder erkennender Natur ist oder zumindest große Affinität zu einem Wissenschafts-

---

<sup>33</sup> Vgl. Gerhard Haas: Essay, S. 4.

<sup>34</sup> Peter Ernst: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV 2004. (UTB 2541) S. 52.

gebiet besitzt, in ästhetisch befriedigender Weise darstellt“.<sup>35</sup> Die Definition trifft sicherlich auf den Essay zu, aber die Unterschiede zu Texten, die nicht essayistisch, aber in Prosa gehalten sind, werden hier nicht aufgezeigt. Es handelt sich um eine allgemeine Definition, die letztlich keine umfassende Erklärung dessen darstellt, was der Essay ist bzw. was er sein kann. Je kürzer die Beschreibung dessen ausfällt, desto allgemeiner und unzutreffender scheint sie zu werden. Berger formuliert vor dieser Definition eine genauere Darstellung:

„Essay“ nennt man nach allgemeiner Übereinkunft eine nicht allzu umfangreiche Prosa, die in stilistisch vollendeter, dem Künstlerischen naher Ausdrucksformung reale, geistige, seelische Fakten in anscheinend subjektiver Weise darstellt und in große Bezüge oder Zusammenhänge stellt; die Wahl des Themas und die Auswahl der begründenden oder illustrierenden Motive, die den Essayisten als Beherrscher des Themas erweisen, verbinden sich mit der Höhe des geistigen, seelischen und ethischen Standpunktes zu einer überzeugenden Aussage, die Wissenschaft und Kunst auf eine dritte gemeinsame Ebene hebt. Hierdurch entsteht die literarische Kunstform des Essays, die aus wissenschaftlicher Klarheit und künstlerischer Intuition einen Beitrag zur Lebens-Erkenntnis leistet.<sup>36</sup>

An dieser Stelle schafft es Berger in relativer Präzision auszudrücken, wie die Stellung des Essays zwischen Wissenschaft und Kunst dargestellt werden kann und in welchem Spannungsverhältnis sich der Essay positioniert. Er formuliert es als eine „dritte“ und „gemeinsame Ebene“. Weiters werden die Verfahrensweisen, das begründende Vorgehen, das illustrierende Darstellen und das überzeugende (und damit zielgerichtete) Unternehmen präsentiert. Berger schließt nach dem Kapitel der „vorläufigen Definition“ jenes der „Abgrenzung zu anderen offenen Formen“ an und kommt schließlich auch zur Untersuchung dessen, was der Essay nicht ist.<sup>37</sup> Diese Kapitel stehen dafür, dass eine Definition, wie sie vorläufig von ihm gegeben wurde, nicht für sich stehen kann, sondern Bedarf an weiteren Ausführungen hat; oder wie Gerhard Haas feststellt: „Alle Wesensmerkmale des Essays in einer Definition zu fassen, ist unmöglich.“<sup>38</sup> Gerade dies führt schließlich dazu, dass in der Beschreibung des Inhalts und der Methoden des Essays subjektiv verfahren wird, es werden Merkmale hervorgehoben und andere an den Rand gestellt oder schlicht nicht erwähnt. Für Herman Grimm ist beispielsweise Präzision von wesentlicher Bedeutung: „Zum wirklichen Essay ist heute erforderlich, daß er in fließenden, individuell gehaltenen Gedankenreihen etwas allgemein Ver-

---

<sup>35</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 29.

<sup>36</sup> Ebd. S. 29.

<sup>37</sup> Vgl. Ebd. S. 25-48.

<sup>38</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 47.

ständliches rasch behandle.“<sup>39</sup> Es wird hier die Vorgangsweise („in fließenden, individuell gehaltene Gedankenreihen“), Inhalt („etwas allgemein Verständliches“) und auch eine relative Angabe der Länge des Essays – dabei wird Präzision verlangt: der Gegenstand soll rasch behandelt werden – bestimmt. Was vom Essay verlangt wird ist: klar und deutlich zu sein. Dies fordert auch Kurt Tucholsky in seinem essaykritischen Text „Die Essayisten“ und er stellt fest, dass die „[...] abgegriffenen Phrasen einer in allen Wissenschaftsfächern herumtaumelnden Halbbildung [...]“ die Sprache „[...] wolkig gemacht [...]“ haben<sup>40</sup>. Er kritisiert „die Essayisten“ seiner Zeit: „So versauen sie durch ihr blechernes Geklapper eine so schöne und klare Sprache wie es die deutsche ist. Sie kann schön sein und klar.“<sup>41</sup> In der von Grimm dargestellten, wiederum sehr allgemeinen Festlegung dessen, was für den Essay erforderlich ist, wird ein wesentlicher Aspekt nicht berücksichtigt: die Reflexion, die einerseits von Essay-schreibern während des Schreibens wieder und wieder abverlangt wird und andererseits die Essayistin und der Essayist von ihrem Gegenüber, den Lesenden, fordern: „Der Essay will keine Frage zum Abschluss bringen, er will die Geister aufschließen; er will den schweren Wissensstoff in flüssiges Leben verwandeln; er will nicht sowohl unterrichten als bilden, nicht Ergebnisse überliefern, sondern zum Nachdenken anregen.“<sup>42</sup> Berger stellt in diesem Zusammenhang auch fest, welches Publikum dabei angesprochen werden soll:

Der Essay wendet sich nicht an Fachgenossen und Schüler, sondern an Laien, an die universelle Kirche der vom Geist Ergriffenen. Seine Methode ist nicht streng, sondern spielend, seine Form nicht lehrhaft, sondern künstlerisch. Zu aller Kunst aber braucht es einen Künstler, eine individuelle Persönlichkeit, jenes unsagbare Etwas, welches in einem einzigen Menschen zur Erscheinung kommt und mit ihm verschindet, ob man es nun Genius, Originalität, Spontaneität nenne.<sup>43</sup>

Hier wird außerdem der reflexive Prozess, den der Essay beinhaltet, in anschaulicher Weise formuliert. Berger bezeichnet die Essayschreibenden als „Künstler“ und „individuelle Persönlichkeiten“, sie regen zum Nachdenken und letztendlich zur Reflexion an, indem sie selbst reflexiv verfahren. Es werden an dieser Stelle genaue Kriterien festgestellt, die den Essay als eine eigenständige Gattung definieren. „Kaum eine andere literarische Form ist in gleicher Genauigkeit bis in ihren Gattungsansatz hinein verfolgbar – keine andere Form entzieht sich aber auch so sehr einer definitorischen und selbst der deskriptiven Erfassung wie der Es-

---

<sup>39</sup> Herman Grimm: Zur Geschichte des Begriffs Essay, S. 31.

<sup>40</sup> Vgl. Kurt Tucholsky: Die Essayisten. In: Ralf Kellermann (Hg.): Texte und Materialien für den Unterricht. Der Essay. Stuttgart: Reclam 2012. (RUB 15236), S. 75.

<sup>41</sup> Ebd.

<sup>42</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 20.

<sup>43</sup> Ebd.



say.“<sup>44</sup> Es ist letztlich nicht die Definition, von der ausgehend der Text sich entwickeln soll, sondern der Text, die Gattung, die sich entwickelt und durch die eine Definition entsteht.

## 2.1 Abgrenzungen zu anderen Gattungen

Wie in der Diskussion verschiedener Definitionsansätze deutlich wird, erscheint es nicht immer als einfach, den Essay von anderen Gattungen abzugrenzen. „Es ist eines der hervorstechendsten Merkmale der Essaydiskussion bis in die Gegenwart herein, daß die Begriffe Essay, Traktat, Aufsatz, Abhandlung, Skizze, Fragment, Feuilleton und Aphorismus nicht selten ununterschieden oder geradezu synonym gebraucht werden.“<sup>45</sup> Es wurde in den vorhergehenden Kapiteln versucht zu eruieren, was der Essay ist, mitunter ist es für die Fortführung dessen aber von wesentlicher Bedeutung abzuklären, was der Essay nicht ist. „Eine topographische Abgrenzung dient [...] sowohl der methodischen Klärung wie einer indirekten Bestimmung des Essays.“<sup>46</sup> Definiert sollen die Unterschiede zwischen dem Essay und jener Gattungen werden, die dem Essay am ähnlichsten zu sein scheinen. Um den Rahmen der vorliegenden Arbeit nicht zu überschreiten, sollen wenige, aber wesentliche Unterschiede mit Prägnanz dargestellt werden.

Das Traktat steht vor allem aufgrund der Bestimmtheit seiner Aussagen dem Essay sehr nahe, von den Verfasserinnen und Verfassern wird (mehr noch als von Essayistinnen und Essayisten) Klarheit gefordert. Dabei wird aber nicht wie im Essay experimentierend und reflektierend verfahren, sondern in erster Linie vorschreibend und überzeugend: „Der Verfasser eines Traktates hat als Ziel nicht die Erkenntnis einer Sache, die er zusammen mit dem Leser, mit der Gesellschaft, an die er sich wendet, zu bewerkstelligen trachtet – sein Ziel ist die Darstellung einer These, einer fertigen Überzeugung von nicht in Frage zu stellender Position aus.“<sup>47</sup> Die Methodik erscheint unter Umständen als eine radikale, es kann mit den technischen Mitteln der persuasiven Kommunikation verfahren werden. „Nicht selten enthält der Traktat auch Attacken gegen ‚Andersgläubige‘ im weitesten Sinne.“<sup>48</sup>

---

<sup>44</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 30.

<sup>45</sup> Ebd. S. 60.

<sup>46</sup> Ebd.

<sup>47</sup> Ebd. S. 62.

<sup>48</sup> Ebd.

Während der Essay zu Beginn seiner Sache noch nicht ganz sicher zu sein scheint – zumindest gibt er dies vor – steht die Position im Traktat von Beginn an fest und erscheint als unantastbar. „Im Traktat gibt es nur eine Sicht des Gegenstandes; alles zielt auf das endgültige Ergebnis. Traktate stellen Weltansichten vor, große und kleine Ideologien; sie beinhalten deshalb auch immer eine mehr oder weniger versteckt didaktische Tendenz. Das Traktat legt fest – der Essay erwägt.“<sup>49</sup> Sprachlich äußert sich dies in den fehlenden Wendungen, die den „[...] scheinbar festen Ergebnissen ihre Offenheit [...]“ zurückgeben, wie „[...] ‚vielleicht‘, ‚wahrscheinlich‘, ‚möglicherweise‘, ebenso wie die Verben des Erwägens und Meinens: ich glaube, ich sage, ich will [...]“, außerdem wird im Traktat auf das Abwägen zweier Sichtweisen durch Adverbien wie „[...] ‚einerseits‘ – ‚andererseits‘ [...]“ verzichtet.<sup>50</sup> Es gibt zwischen Essay und Traktat jedoch „[...] Übergänge, die eine reinliche Scheidung erschweren oder unmöglich machen. Die idealtypische Beschreibung beider Formen ist deshalb nur insofern von Belang, als sich mit ihrer Hilfe das Faktum von Grenzen ausmachen läßt [...]“, <sup>51</sup> wie es letztlich auf alle topographischen Abgrenzungen zutrifft.

Die Differenzierung von Aphorismus und Essay kann, aufgrund der unterschiedlichen Länge der Texte, sehr schnell geschehen, aber im „[...] Bereich der strukturellen Vorformen des Essays rücken Aphoristisches und Essayistisches gelegentlich ununterscheidbar dicht zusammen.“<sup>52</sup> Die Methodik ist allerdings divergent: Im Aphorismus wird, ähnlich wie im Traktat, keine Diskussion über den besprochenen Gegenstand stattfinden – anders im Essay: „Der Essayist läßt Ansatzstellen für das Weiterdenken offen, der Aphoristiker schließt hermetisch ab; in der lapidaren Formulierung nimmt er sich aus dem Gespräch.“<sup>53</sup> Der Essayist dagegen kann mitunter als er selbst oder als fiktionales Ich im Text präsent werden. Berger stellt fest: „Man wird einen vollkommenen Essay nie einen Aphorismus nennen; oft aber kann ein Aphorismus als Beweis oder als Stilmittel innerhalb eines Essays auftreten: die geistige Verwandtschaft durch Diktion, Prägung und überraschende Einsicht lassen ihn, da er aus ähnlicher Quelle stammt, nahtlos in einen Essay einfügen.“<sup>54</sup> Die beiden Gattungen können dementsprechend in einem Text vereint werden, stehen sie aber jeweils separat für sich, sind sie konkret unterscheidbar.

---

<sup>49</sup> Ebd.

<sup>50</sup> Vgl. Ebd. S. 63.

<sup>51</sup> Ebd.

<sup>52</sup> Ebd. S. 63.

<sup>53</sup> Ebd. S. 64.

<sup>54</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 36.

Weniger offensichtlich ist die Unterscheidung von Essay und Abhandlung. Gerhard Haas beschreibt die Abhandlung als „[...] logisch lückenlose Denkbewegung auf ein festes Ziel zu.“<sup>55</sup> Diese kann diskutierenden oder feststellenden Charakter haben, sie steht aber der Wissenschaft näher als der Essay und „[...] unterscheidet sich vom Essay durch einen gänzlichen Mangel an künstlerischer Gestaltungsabsicht.“<sup>56</sup> Zwar können die Themen von Abhandlung und Essay sehr ähnlich, oder gar dieselben sein, die Herangehensweise im Essay ist jedoch literarischer; fiktive Elemente, wie kurze Erzählungen oder Momentaufnahmen können darin ihren Platz finden. An die Abhandlung wird hingegen kein Anspruch auf künstlerische Gestaltung gestellt, in ihr wird „[...] ein Stoff ‚abgehandelt‘ [...]“ und man stellt ausschließlich „[...] wissenschaftliche Ansprüche an sie, will sachlich-fachlich instruiert werden, und sie ist das Werkzeug, der Informationsbericht, die Rechenschaftsablegung des Wissenschaftlers.“<sup>57</sup> In ihr ist, der Überzeugung des Verfassers entsprechend, Wahrheitsanspruch verankert; inwieweit dies auf den Essay zutrifft respektive nicht zutrifft, wird an späterer Stelle diskutiert werden.

Feuilleton und Essay sind (unter Umständen) auf den ersten Blick kaum unterscheidbar. „Die Hauptmerkmale eines guten feuilletonistischen Stils scheinen nun ziemlich weitgehend auch die Merkmale des essayistischen Stiles zu sein. Wie der Feuilletonist muß der Essayist seinen Leser anspringen, packen, unterhalten, bilden; wie er muß ein Essayschreiber sich um einen der Form und der Aussage adäquaten Ausdruck bemühen.“<sup>58</sup> Bezogen auf die Leserschaft gibt es zwischen Haas und Berger Divergenzen: Während Berger für beide Gattungen von derselben Leserschaft ausgeht, stellt Haas fest: „Feuilleton und Essay haben eine jeweils verschiedene Leserschaft. Das Feuilleton wendet sich an den Leser, der erst für die Lektüre gewonnen werden muß, es ist deshalb in der Regel kurz (aber nicht zuletzt unter diesem Einfluß – auch darin Annäherungen ausweisend – sind viele Essays der Moderne knapper, gedrängter geworden).“<sup>59</sup> Dadurch wird der Feuilletonist „[...] zum ‚Jünger des Interessanten‘; Kontakte zwischen ihm und dem Leser stellen sich her auf der Basis des Reizvollen und Aktuellen.“<sup>60</sup> Haas spricht zwei Aspekte an, die für das Feuilleton, im Gegensatz zum Essay, eine wesentliche Rolle spielen: Zum einen ist die Länge des Feuilletons, aufgrund des Mediums in dem es erscheint, begrenzt; der Essay hingegen kann mitunter ein ganzes Buch füllen. Zum anderen wird vom Feuilleton erwartet, dass es auf aktuelle Geschehnisse Bezug nimmt. Die Verfasse-

---

<sup>55</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 65.

<sup>56</sup> Ebd. S. 65.

<sup>57</sup> Vgl. Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 30.

<sup>58</sup> Ebd. S. 33.

<sup>59</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 67.

<sup>60</sup> Ebd.

rin oder der Verfasser eines Essays kann freier Verfahren, es gibt diese Grenzen bezüglich des Essays nicht. Davon kann auch die Themenwahl beeinflusst werden: sie „[...] zwingt Feuilletonisten, nur einen solchen Stoff zu wählen, der kurz behandelt werden kann – oder einen umfangreichen Stoff nur fragmentarisch, als Momentaufnahme in einseitiger Beleuchtung einzufangen; oder aus einem großen Thema nur eine einzige, vielleicht gerade aktuelle Seite herauszupicken.“<sup>61</sup> So klar hier auch der Unterschied herausgearbeitet zu sein scheint, es gibt dennoch Grenzfälle: einzelne Texte, die als Essay im Feuilleton erscheinen oder auch Schriftstellerinnen und Schriftsteller, die sich beiden Gattungen zugehörig fühlen. Für Berger zählt unter anderen Karl Kraus zu diesen Grenzfällen, „[...] die sowohl das Feuilleton wie die Essayistik ausübten und beherrschten.“<sup>62</sup> Dies stellt nur ein Beispiel dafür dar, dass die Differenzierung der Gattungen nur anhand von „Idealtypen“ aufgezeigt werden kann; Mischformen werden jedoch immer vorhanden sein. Für manche Autorinnen und Autoren erscheint doch gerade das als Anlass tätig zu werden und die Grenzen der Gattungen aufzubrechen.

## 2.2 Merkmale des Essays

Da von einer Kurzdefinition abgesehen werden soll, erscheint es umso wesentlicher, die Konturen des Essays darzustellen, um die Klärung der Begrifflichkeit abzuschließen. Gerade weil im Sprechen über den Essay häufig auf seine offene Form hingewiesen wird, welche den Verfassenden viele Freiheiten lässt, erscheint es wesentlich, jene Merkmale, die greifbar und konkret dargestellt werden können, aufzuzeigen. Hans Wolffheim beschreibt den Essay als eine „[...] individuell gestimmte und künstlerisch geprägte Gattung mit eigenen Bedingungen und eigenen Gesetzen der Haltung und des Stils.“<sup>63</sup> Diese eigenen Bedingungen und Gesetze gilt es herauszufiltern und darzustellen, um den Essay als Gattung begreifbar zu machen. Dabei soll insbesondere auf jene Merkmale eingegangen werden, die für die Analyse der ausgewählten essayistischen Texte von Elfriede Jelinek relevant erscheinen.

---

<sup>61</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 34.

<sup>62</sup> Ebd. S. 35.

<sup>63</sup> Hans Wolffheim: Der Essay als Kunstform. In: Euphorion. Sonderheft. 1955. S. 27.

### 2.2.1 Assoziative Denkbewegungen

Montaigne beschreibt das Verfassen seiner Essays als Prozess der assoziativen Denkbewegung: „[...] trotzdem lasse ich dem, was ich mir da ausdenke, freien Lauf, und ich lasse es so, wie es aus mir herausgequollen ist, und ich verkleistere und flicke die Unvollkommenheiten nicht, die mir bei diesem Vergleich deutlich geworden sind.“<sup>64</sup> Es wird an dieser Stelle suggeriert, dass keine Überarbeitung der Essays stattfindet, dies kann aber nicht als allgemeines Merkmal des Essays festgestellt werden. Man erkennt an der durchkonzipierten Gestalt vieler Essays, dass es sich nicht um Texte handelt, in denen die Autorin oder der Autor den Gedanken freien Lauf lässt, ohne diese im Nachhinein zu überprüfen und gegebenenfalls zu bearbeiten. Was aber Montaigne an dieser Stelle demonstriert, ist die „[...] Gelöstheit und Freiheit der Denkbewegung [...]“<sup>65</sup>, wie sie im Essay mitunter gegeben ist. „Wer ziellos, frei, offen dem Einzelnen und Zufälligen umherschlendert, kann auch beliebige Umwege machen, darf Nebenwege gehen. Hier verbinden sich zwei Vorstellungen: Absichtslosigkeit und Versuchscharakter des Essays.“<sup>66</sup> Umwege und Ausschweifungen können im Essay aber nicht nur zufällig geschehen, sie können gleichermaßen konzipiert sein, nicht zuletzt mit dem Zweck, die angesprochene Gelöstheit und Freiheit der Denkbewegung zu suggerieren.

### 2.2.2 Freiheit und Spiel

Die Freiheiten der Essayistinnen und Essayisten bezüglich der Länge und der Umwege durch Assoziationen wurden bereits angesprochen. Die Bezeichnung der „offenen Form“, wie sie häufig für den Essay verwendet wird, verweist auf weitere Freiheiten: „Es ist Vorrecht des Essayisten, Ausgangspunkt und Endpunkt seiner Überlegungen frei zu bestimmen. Hier nähert er sich am deutlichsten dem Künstler, und hier entsprechen sich auch auf offenliegende Weise Essay und Spiel.“<sup>67</sup> Gerhard Haas bezeichnet außerdem den Essay in „[...] seiner reinsten Form [...]“ als „[...] Ausdruck voller geistiger Freiheit [...]“,<sup>68</sup> den Spielcharakter des Essays unterstreichen die kreativen Fähigkeiten, die Pfammatter vom Essayisten fordert:

---

<sup>64</sup> Michel de Montaigne: Die Essais, S. 84.

<sup>65</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 47.

<sup>66</sup> Ebd. S. 48.

<sup>67</sup> Ebd. S. 55-56.

<sup>68</sup> Vgl. Ebd. S. 55.

„Spontaneität, Phantasie und Intuition zählen zu den wichtigsten Antriebsspendern für assoziative Prozesse im Essay – insofern sind sie auch im weiteren Kontext einer essayistischen [sic!] Heuristik zu verorten [...]. Spontaneität und Raum für Zufälligkeiten sind Voraussetzungen dafür, daß unerwartete Umwege und Zusammenhänge im Essay überhaupt möglich werden.“<sup>69</sup> Es handelt sich dabei um Eigenschaften bzw. Fähigkeiten, wie sie im kindlichen Spiel als selbstverständlich erscheinen und für jenes zu den Grundvoraussetzungen zählen. Das Spiel steht schließlich für freiwilliges Tun, für Ungezwungenheit, aber auch für prozesshaftes Lernen und Entwickeln. Auch „[...] nach dem Verständnis des Essayisten ist die Erkenntnissituation nie so, daß sie ein eindeutiges Ans-Ziel-kommen erlaubte [...]“ und „[...] die nie abschließbare und abwehrbare Affizierung durch die in einen inneren Bezug zum Essayisten getretene Sache erzeugt geistige Bewegung und dient der Selbstentfaltung des Denkens im Prozeß des Schreibens.“<sup>70</sup> Die Prozesshaftigkeit nimmt dementsprechend einen wichtigen Platz im Schreiben von Essays ein, sie ist die Voraussetzung für die Entwicklungen, die sich im Essay ergeben. Umwege stellen nicht selten eine Notwendigkeit für weiterführende Denkprozesse dar. Die Freiheiten des Essays beziehen sich nun vor allem auf Freiheiten der Entscheidungen, wie Pfammatter folgendermaßen beschreibt:

Freiheit im Sinne freier Wahl- bzw. Entscheidungsmöglichkeiten bezieht sich im Essay auf drei Kernbereiche: Freiheit der Darstellung, innerhalb grober formaler Parameter ist der Essay nicht auf ein bestimmtes Inventar stilistischer Möglichkeiten festgelegt; freie Wahl des Gegenstandes; Freiheit der Argumentation [...], dem Essay stehen alle möglichen Wege absichtsvoller Darlegung bzw. Informationsvergabe offen [...] Denken kann sich im Essay prinzipiell autonom entfalten; das heißt, unabhängig von der Bindung an Politik, Kultur, spezifische soziale Kontexte, Religion, Philosophie, Wissenschaft – und dies sowohl in intellektueller als auch institutioneller Hinsicht.<sup>71</sup>

Es steht den Essayschreibern demnach frei zu entscheiden, worüber (welches Thema er behandelt) und wie (in welchem Stil, mit welcher Argumentation) sie schreiben; auch von äußeren Gegebenheiten sind sie, jedenfalls gegenwärtig, nicht eingeschränkt. Diese Freiheiten können aber freilich durch Auftraggeber (Institutionen, Medien, etc.) eingeschränkt werden, bei den oben beschriebenen Freiheiten wird neuerlich von einem Idealtypus ausgegangen.

---

<sup>69</sup> René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*. Hamburg: Kovač 2002. (Schriftenreihe Poetica 67), S. 113.

<sup>70</sup> Vgl. Gerhard Haas: *Essay*, S. 50.

<sup>71</sup> René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, S. 112.

### 2.2.3 Dialog und Monolog

Gerhard Haas verweist auf die, in der Auseinandersetzung mit der Gattung des Essays, häufig festgestellte „[...] dialogische Struktur des Essays [...]“ und „[...] die monologische Sprechsituation des Essayisten [...]“<sup>72</sup>, er stellt schließlich die naheliegenden Fragen: „Aber mit wem wird der Dialog eigentlich geführt? Mit einem nicht genannten und nicht sprachlich erscheinenden Gesprächspartner des Essayisten? Mit dem Leser?“<sup>73</sup> Das Darlegen unterschiedlicher Standpunkte, das Infragestellen und Weiterdenken, das prüfende Betrachten von Gegensätzen von allen Blickwinkeln in künstlerischer Weise, verleiht dem Text eine dialogische Form, er wird als Gespräch wahrgenommen, obwohl der Gesprächspartner fehlt.

In prinzipieller Hinsicht kann sich der Essay als Einwegmedium [...] einem Gespräch, das per definitionem interaktiv abläuft, nur marginal oder in fingierter Form annähern. Der Leser kann nie die Rolle des echten Gesprächspartners übernehmen, der durch seine Replik aktiv am Gang der Kommunikation teilnimmt. Höchstens kann der Autor eine Gesprächssituation fingieren, indem er den Part des Dialogpartners explizit und/oder implizit durch eine unspezifische, in der Regel nicht formalisierte, funktionale Variable [...] bzw. die Initiierung eines mehr oder weniger vagen Rollenverständnisses substituiert. In der Struktur des Textes kann sich dies dann als Pseudowechselrede widerspiegeln.<sup>74</sup>

Die dialogische Struktur wird an dieser Stelle als Suggestion beschrieben, welche die Autorin oder der Autor eines Essays einsetzen kann, um eine Gesprächssituation mit der Leserin oder dem Leser zu fingieren. Der Dialog per se ist im Essay nicht vorhanden. Wie bereits zu Beginn dargestellt wurde, bezeichnet Bense den Essay als „reflektierenden Monolog“ und stellt fest: „Die Dialektik liegt im Experimentellen.“<sup>75</sup> Es handelt sich dabei stets um ein Darstellen und Abwiegen der Sichtweisen, ein Reflektieren des Geschriebenen und im Anschluss daran ein Weiterdenken der Ergebnisse. „Die Dialektik des beobachteten, sich aller eindeutigen Festlegung entziehenden Lebens zwingt den Essayisten zu ständiger Bereitschaft, das eine *und* das andere, diese *und* jene Möglichkeit zugleich zu erwägen und in die essayistischen Mutmaßungen einzubringen.“<sup>76</sup> Diese fingierten Gesprächssituationen kann die Essayistin oder der Essayist „[...] als Mittel der Erkundung der wahrscheinlichen oder doch für den Essayisten prävalenten Wahrheit [...]“ verwenden. Die monologische Form des Essays zeigt

---

<sup>72</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 49.

<sup>73</sup> Ebd. S. 50.

<sup>74</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 115.

<sup>75</sup> Vgl. Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 68.

<sup>76</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 52.

sich, indem Fragen gestellt und diskutierend beantwortet werden. Die Diskussion findet als kritisch reflektierender Prozess, der sich in Form eines Monologes an ein Publikum, das es zu überzeugen gilt, richtet. Potentielle Gegenargumente werden durch deren Aufzählung und anschließender Falsifizierung allmählich widerlegt. Die Essayistin oder der Essayist führt gewissermaßen einen fingierten Dialog, der eine objektive Herangehensweise suggeriert, indem sie oder er alle Möglichkeiten aufzählt und durch Ausschließungsverfahren und logischer Folgerung zu den scheinbar einzig möglichen Ergebnissen kommt.

#### 2.2.4 Kritik

Kritische Auseinandersetzung findet im Essay nicht nur als selbstreflexiver Prozess statt, sondern vor allem auch als Kritik an bestehenden Systemen oder geäußerten Behauptungen, nicht selten auch als kritische Reaktion auf kritische Äußerungen von Opponentinnen und Opponenten. „Kritik meint für den Essay einen Modus des Prüfens, genauen Unterscheidens, Infragestellens und Urteilens. So verstanden funktioniert Kritik dann als *ein* Instrument zur Sichtung bzw. Erschließung von Bestehendem und zur Bewertung bzw. Herstellung von Zusammenhängen.“<sup>77</sup> Als wesentliche Aufgabe des Essays gilt es also, den Ist-Zustand einer Sache sorgfältig darzustellen und Möglichkeiten zur Neuerung sichtbar zu machen.

Ein kritischer Approach ist gleichsam eine Bedingung für das Neue, die neue Konstellation oder Ordnung von Dingen – und gerade dies entspricht ja der spezifisch essayistischen Intention. Denn damit eine Neufügung von Dingen und Aspekten möglich wird, müssen erst einmal alte bzw. nicht mehr adäquate Zusammenhänge aufgelöst, Kombinationen in ihre Elemente zerlegt, eingefahrene Normen, Sichtweisen und Verhaltensweisen relativiert werden.<sup>78</sup>

Der Vorgang einer logischen Folgerung zeigt sich also – wie bereits in Zusammenhang mit der dialogischen Form erwähnt – auch in der Darlegung von Kritik: Das geschieht durch Prüfung des Bestehenden, um anschließend die logische Konsequenz der notwendigen Erneuerung zu erschließen. Dies impliziert den argumentativen Charakter des Essays und zeigt neuerlich die Notwendigkeit der Klarheit und Verständlichkeit auf, denn letztlich zielen die Be-

---

<sup>77</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 110.

<sup>78</sup> Ebd.



mühungen im Essay darauf ab, die Lesenden, vor allem aber die Kontrahentinnen und Kontrahenten, von einem (neuen) Konzept zu überzeugen. Lukács betont bezüglich der kritischen Auseinandersetzung im Essay die Bedeutung der Prozesshaftigkeit: „Der Essay ist ein Gericht, doch nicht das Urteil ist das Wesentliche und Wertentscheidende an ihm (wie im System) sondern der Prozeß des Richtens.“<sup>79</sup> Die Essayistinnen und Essayisten werden an dieser Stelle zur richtenden Instanz über einen Gegenstand, sie fällen ihr Urteil durch eine experimentierende Methode, denn „[...] wer kritisiert, der muß mit Notwendigkeit experimentieren, er muß Bedingungen schaffen, unter denen ein Gegenstand erneut sichtbar wird [...]“<sup>80</sup> und letztlich stellt dies eine wesentliche Bedingung dar, um einen Umdenkprozess anzuregen bzw. auszulösen.

### 2.2.5 Reflexion

Auf die reflexiven Prozesse, wie sie im Essay stattfinden, wurde bereits mehrfach hingewiesen. Es soll nun aufgezeigt werden, wie sich diese Prozesse manifestieren und inwiefern sie im Essay als Methode verwendet werden können. In engen Zusammenhang mit dem Prozess der Reflexion steht der Vorgang des experimentellen Denkens, der ein ständig wiederkehrender ist.

Die sprachliche Wiedergabe des experimentellen Denkens repräsentiert also entweder die Genesis eines Gedankens oder sie bedeutet bereits die Erprobung seiner Wahrheit in dieser oder jener Verwendung. Insofern kann also der Essay als Abschluß einer Gedankenbewegung oder als ihr Beginn angesehen werden. Auf jeden Fall hat der Essay den Rang eines Beweises, eines Beweises, der anders als experimentell, also prüfend, nicht zu erzielen ist; es handelt sich nicht um einen deduktiven Beweis der Wahrheit, sondern um einen experimentellen, einen essayistischen, einen pragmatischen.<sup>81</sup>

Die Essayistin oder der Essayist „[...] wittert eine bestimmte Wahrheit, aber hat sie noch nicht; man umkreist sie in immer wieder ansetzenden Schlußketten, anschaulichen Wendungen und vielleicht ausschweifenden Reflexionen, um Lücken, Konturen, Kerne, Sachverhalte

---

<sup>79</sup> Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper. In: Ders.: Die Seele und die Formen. *Essays*. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1971. (Sammlung Luchterhand 21), S. 31.

<sup>80</sup> Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 63.

<sup>81</sup> Ebd. S. 60.

zu entdecken.“<sup>82</sup> Das experimentelle Denken schließt den Prozess der Reflexion mit ein. Es wird aufgedeckt, sichtbar gemacht und wieder hinterfragt; es handelt sich dabei nicht um ein geradliniges Voranschreiten, sondern um Umwege, die schließlich zum Ergebnis – das es abermals zu hinterfragen gilt – führen. Es handelt sich dabei aber nicht um beliebige Verflechtungen von Gedanken und deren Niederschrift, denn die Reflexion findet auch auf sprachlicher Ebene statt. „Die leise Nachgiebigkeit der Gedankenführung des Essayisten zwingt ihn zu größerer Intensität als der des diskursiven Gedankens, weil der Essay [...] in jedem Augenblick auf sich selber reflektieren muß.“<sup>83</sup> Die Reflexion erstreckt sich laut Adorno nicht nur auf das Verhältnis des Essays „[...] zum etablierten Denken sondern ebenso auch auf das zu Rhetorik und Kommunikation.“<sup>84</sup> Neben diesem reflektierenden Umgang mit der Thematik und dem sprachlichen Ausdruck, gibt es eine dritte Ebene, die in den Essay hineingenommen werden kann. Hierbei handelt es sich um eine Metaebene, in der über den stattfindenden Prozess des Schreibens reflektiert wird. Bense befürwortet diesen Vorgang:

Und ich meine beinah, daß es gut wäre, wenn Dichter und Schriftsteller von Zeit zu Zeit sich über ihre Erfahrungen mit den Dingen ihres Umgangs, ihren Geschöpfen, über Prosa, Poesie, Fragmente, Verse und Sätze äußerten. Ich glaube, daß auf diese Weise eine respektable Theorie entstehen könnte, in der der ästhetische Prozeß nicht nur zu einem Ergebnis der Schöpfung, sondern auch der Mitteilung der Schöpfung führt, eine Theorie, die außerdem den Vorteil hätte, zugleich empirischer und rationaler Herkunft zu sein.<sup>85</sup>

Im Essay kann dementsprechend auch Reflexion über den momentan vorgehenden Prozess des Schreibens stattfinden. Er eignet sich – aufgrund seines methodischen Verfahrens – gerade für selbstreflektierende oder scheinbar selbstreflektierende Themen allzu gut, denn seine offene Form erlaubt es, den geführten „Denkgang“ nicht zu Ende zu führen, „[...] vielmehr macht sein intensiver Lebenszug und die sich daraus ergebende Komplexität eine endgültige gedankliche Schließung unmöglich.“<sup>86</sup> Im Themenkomplex der Schreib- und Sprachreflexion würde die Schließung des Denkganges zu einer festlegenden, eingeschweißten Poetik führend, die weiterführende Gedankengänge nicht mehr zulassen würde. Daher erscheint die offene Form des Essays gerade für den Zweck der Reflexion als wesentliche Komponente.

---

<sup>82</sup> Ebd.

<sup>83</sup> Theodor W. Adorno: Der Essay als Form, S. 92.

<sup>84</sup> Ebd.

<sup>85</sup> Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 55.

<sup>86</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 51.

### 3. Der Essay zwischen Wissenschaft und Kunst

Neben der Abgrenzung zu anderen Gattungen ist es relevant, die Verortung des Essays, die sich scheinbar zwischen Wissenschaft und Kunst bewegt, zu diskutieren. Gerhard Haas stellt eine Ambivalenz zwischen Essayistik und Wissenschaft fest, einerseits wären sie nachbarschaftlich verbunden, andererseits bestünden tief gehende Unterschiede in der methodischen Vorgehensweise.<sup>87</sup> Bense verweist auf die Abhandlung, in der die Wissenschaft ihren Platz findet, stellt aber auch fest, „[...] insofern ja jede Wissenschaft eine Gegenständlichkeit festlegt und diese auch Thema kritischer Reflexion wird, vermag es durchaus einen wissenschaftlichen Essay zu geben.“<sup>88</sup> Berger hingegen kritisiert die Kunst- und Stilblindheit, die geherrscht haben muss, sodass der Essay in der deutschen Literaturwissenschaft nicht als literarische Kunstform anerkannt wurde.<sup>89</sup> Der argumentative und nach logischen Folgerungen verfahrenende Charakter des Essays ergibt eine scheinbare Annäherung zwischen Essayistik und Wissenschaft, Wolffheim stellt jedoch als Differenzierung fest:

Mit seiner Erkenntnis, durch das Prinzip seiner Auswahl und durch die Form seiner Darstellung bietet der Essayist eine Überzeugung an, die im Leser zu realisieren seine offenkundige oder geheime Absicht ist. Denn der Essay will nicht beweisen; er will überzeugen, ja überreden; überreden zu einer dem Essayisten wesentlichen Lebens- und Kunstgesinnung oder Welteinsicht. Welchen Gegenstand der Essay auch ergreift, er verfiert eine bestimmte Tendenz, was ihn vom zweckfreien Spiel der Kunst unterscheidet. Zugleich aber behauptet er, durch den Zauber seines Stils, sei es durch sein Pathos, sei es durch Ironie, ein Geheimnis der Suggestion, durch das er den Gebilden der Kunst verwandt erscheint.<sup>90</sup>

Das argumentative Verfahren lässt den Essay sowohl von der Kunst als auch von der Wissenschaft distanziert erscheinen, das suggestive hingegen lässt ihn näher an die Kunst heranrücken; eine Verwandtschaft wird festgestellt, doch eine eindeutige Verortung kann auch hier nicht konstatiert werden. Haas findet schließlich zu einer Generalisierung, die er durch die einleitende Phrase kontemporär relativiert: „In der Regel allerdings erscheint im Essay der wissenschaftliche Prozeß in actu nicht. Spezifisch wissenschaftliche Forschungsarbeit vollzieht sich außerhalb des Essays.“<sup>91</sup> Er verweist anschließend darauf, dass Wissenschaft und Essayistik jedoch nicht als bloßes Gegensatzpaar gesehen werden dürfen, Essayistik beinhalte

---

<sup>87</sup> Vgl. Gerhard Haas: Essay, S. 31.

<sup>88</sup> Vgl. Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 64.

<sup>89</sup> Vgl. Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 8.

<sup>90</sup> Hans Wolffheim: Der Essay als Kunstform, S. 29.

<sup>91</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 32.

wissenschaftliche Elemente, sie sei aber nicht Wissenschaft.<sup>92</sup> Durch diese Feststellung wird eine Vorstellung der Positionierung der Essayistik gegenüber der Wissenschaft greifbar, jene zur Kunst ist dadurch aber noch nicht gegeben. Lukács bezeichnet den Essay als Kunstform, erklärt aber: „Wenn ich aber hier von dem Essay als einer Kunstform spreche, so tue ich es im Namen der Ordnung [...] nur aus der Empfindung heraus, daß er eine Form hat, die ihn mit endgültiger Gesetzesstrenge von allen anderen Kunstformen trennt. Ich versuche den Essay so scharf wie überhaupt möglich zu isolieren eben dadurch, daß ich ihn jetzt als Kunstform bezeichne.“<sup>93</sup> Der Essay erscheint als unzuordenbare Konstruktion; Lukács erklärt die wesentlichen Unterschiede zwischen Kunst und Wissenschaft folgendermaßen: „In der Wissenschaft wirken auf uns die Inhalte, in der Kunst die Formen; die Wissenschaft bietet uns Tatsachen und ihre Zusammenhänge, die Kunst aber Seelen und Schicksale.“<sup>94</sup> Während nach diesem Ordnungssystem die Abhandlung mit ihrem Anspruch, Tatsachen darzulegen, der Wissenschaft zuzuschreiben ist, kann Literatur pauschalisiert der Kunst zugeordnet werden. Ob nun der Essay als literarische Form generalisiert werden kann, ist hierdurch aber noch nicht feststellbar. Bense schlägt vor, nicht zwischen „[...] wissenschaftlichen und literarischen Essays [...]“ zu unterscheiden, „[...] sondern den Unterschied durch die Begriffe schöngeistige und feingeistige Essayistik [...]“ zu bezeichnen und führt auch eine dritte Kategorie ein.<sup>95</sup>

Die schöngeistige Essayistik entwickelt ein außerhalb wissenschaftlicher Bezirke liegendes Thema, die Reflexion, meist schweifend, intuitionistisch und irrationalistisch, enträt zwar nicht Klarheit, aber diese Klarheit ist nicht die der begrifflichen Festlegung, sondern vielmehr die der Durchsicht durch den poetischen oder geistigen Raum, den man betreten hat. Die feingeistige Essayistik, erwachsen aus definitorischen, axiomatischen Bemühungen um einen ziemlich bestimmten Gegenstand, der einer Wissenschaft angehört, hat einen unvernichtbaren Hang zur Logik, sie verrät den Stil der hellen ratio, den sie nie verlässt; sie macht elementar, sie körnt die Substanz, die sie in der gesamten experimentellen Variation festhält.<sup>96</sup>

Schließlich fügt Bense eine dritte Klasse hinzu, die des polemischen Essays, der alle Mittel verwendet: die schöngeistige Betrachtung ebenso, wie die feingeistige Zerlegung.<sup>97</sup> Durch diese dritte Kategorie deckt Bense alle Varianten des Essays ab und doch bleibt die eindeutige Verortung des Essays aus. Adorno beschreibt die Unmöglichkeit der Verortung des Essays folgendermaßen:

---

<sup>92</sup> Vgl. Ebd. S. 32-33.

<sup>93</sup> Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper, S. 8.

<sup>94</sup> Ebd. S. 9.

<sup>95</sup> Vgl. Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 65.

<sup>96</sup> Ebd.

<sup>97</sup> Ebd.

Der Essay aber läßt sich sein Ressort nicht vorschreiben. Anstatt wissenschaftlich etwas zu leisten oder künstlerisch etwas zu schaffen, spiegelt noch seine Anstrengung die Muße des Kindlichen wider, der ohne Skrupel sich entflammt an dem, was andere schon getan haben. Er reflektiert das Geliebte und Gehasste, anstatt den Geist nach dem Modell unbegrenzter Arbeitsmoral als Schöpfung aus dem Nichts vorzustellen. Glück und Spiel sind ihm wesentlich.<sup>98</sup>

Damit eröffnet der Essay einen Zwischenraum: er ist weder Kunst noch Wissenschaft, doch bedient sich der einen wie der anderen Methode. „Genauere Grenzen zwischen Dichtung und Nicht-Dichtung lösen sich im Essay auf;“<sup>99</sup> wie in einem Montageverfahren ist es der Verfasserin oder dem Verfasser des Essays möglich, sich dieser und jener Methode zu bedienen und den Essay zwischen Wissenschaft und Kunst oszillieren zu lassen; auch ein stärkerer Schwung in die eine oder andere Richtung ist möglich. Ein entsprechender Umgang mit dem Text wird als Konsequenz auch von den Lesenden gefordert. Bense fordert: „Man muß es auf sich nehmen, in beiden Sprachen zu lesen, wenn man in den vollen Genuß eines Essays gelangen will.“<sup>100</sup>

#### **4. Wahrheit, Wirklichkeit und Möglichkeit**

Wenn der Essay als Gattung in der Diskussion zwischen Wissenschaft und Kunst steht, so geht damit die Diskussion einher, ob sich der Essay mit realen Gegenständen oder mit Fiktionalisierungen auseinandersetzt. Es stellt sich in diesem Zusammenhang auch die Frage, inwieweit das eine von dem anderen effektiv zu trennen ist und ob in literarischen Essays ein genuiner Wahrheitsanspruch erhoben werden kann bzw. ob dies im Essay überhaupt als Absicht angenommen werden soll. Lukács geht davon aus, dass der Essay „[...] nach der Wahrheit strebt [...]“<sup>101</sup> und zieht einen biblischen Vergleich bezüglich der Suche nach der Wahrheit heran: „[...] wie Saul, der da ausging, die Eselinnen seines Vaters zu suchen und ein Königreich fand, so wird der Essayist, der die Wahrheit wirklich zu suchen imstande ist, am Ende seines Weges das nicht gesuchte Ziel erreichen, das Leben.“<sup>102</sup> Die Suche nach einer konkreten Vorstellung führt hier zu einem (die Erwartungen übertreffendem) Ergebnis, das über-

---

<sup>98</sup> Theodor W. Adorno: Der Essay als Form, S. 70.

<sup>99</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 34.

<sup>100</sup> Max Bense: Über den Essay und seine Prosa, S. 61.

<sup>101</sup> Vgl. Georg Lukács: Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper, S. 22.

<sup>102</sup> Ebd.

tragen auf den Essay das Leben selbst darstellt, das somit über die Wahrheit an sich gestellt wird. Lukács konstatiert: „Die Illusion der Wahrheit! Vergiß nicht, wie schwer und langsam die Dichtung dieses Ideal aufgab [...]“<sup>103</sup> und relativiert den Wert der Wahrheit als illusorisches Ideal. Adorno erteilt dem Begriff gleichermaßen eine Absage:

Wird dem Essay, weil er keinen außerhalb seiner selbst liegenden Standpunkt einbekennt, Standpunktlosigkeit und Relativismus vorgeworfen, so ist dabei eben jene Vorstellung von der Wahrheit als einem ‚Fertigen‘, einer Hierarchie von Begriffen im Spiel, die Hegel zerstörte, der Standpunkte nicht mochte: darin berührt sich der Essay mit seinem Extrem, der Philosophie des absoluten Wissens. Er möchte den Gedanken von seiner Willkür heilen, indem er sie reflektierend ins eigene Verfahren hinein nimmt, anstatt sie als Unmittelbarkeit zu maskieren.<sup>104</sup>

Im Essay wird ein Zwischenraum eröffnet, der sich gleichzeitig von den Begriffen der absoluten Wahrheit sowie der Willkür distanziert. Dieser entgeht er nämlich durch den Prozess der Reflexion im bewussten Umgang mit den Begriffen. Die „Unwahrheit, in die wissend der Essay sich verstrickt, ist das Element seiner Wahrheit. Unwahres liegt gewiß auch in seiner bloßen Form, der Beziehung auf kulturell Vorgeformtes, Abgeleitetes, als wäre es an sich.“<sup>105</sup> Wahrheit kann im Sinn eines Wirklichkeitsbegriffes, der als auf den Menschen wirkende Vorstellung und nicht als Realität verstanden wird, angestrebt werden. Unter dem Bewusstsein der Divergenz von realem Gegenstand und Beschriebenem, kann aber dennoch mit den Begriffen und Themen jongliert werden. Niklas Luhmann formuliert die Divergenz folgendermaßen:

Erkenntnis ist anders als die Umwelt, weil die Umwelt keine Unterscheidungen enthält, sondern einfach ist, wie sie ist. Die Umwelt enthält, mit anderen Worten, kein Anderssein und keine Möglichkeiten. Sie geschieht, wie sie geschieht. Ein Beobachter mag feststellen, daß es in der Umwelt andere Beobachter gibt. Aber er kann dies nur feststellen, wenn er diese Beobachter unterscheidet von dem, was sie beobachten; oder unterscheidet von Umweltgeschehnissen, die er nicht als Beobachten bezeichnet. Mit anderen Worten: Alles Beobachtbare ist Eigenleistung des Beobachters, eingeschlossen das Beobachten von Beobachtern.<sup>106</sup>

---

<sup>103</sup> Ebd.

<sup>104</sup> Theodor W. Adorno: Der Essay als Form, S. 88.

<sup>105</sup> Ebd.

<sup>106</sup> Niklas Luhmann: Erkenntnis als Konstruktion. In: Ders.: Aufsätze und Reden. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2007. (RUB 18149), S. 223.

Luhmann folgert daraus: „Also gibt es in der Umwelt nichts, was der Erkenntnis entspricht; denn alles, was der Erkenntnis entspricht ist abhängig von Unterscheidungen, innerhalb derer sie etwas als dies und nicht das bezeichnet.“<sup>107</sup> Erkennen bezeichnet an dieser Stelle den „Begriff des Beobachtens, für den die Begriffe des Unterscheidens und Bezeichnens die Definitionsgrundlage bieten.“<sup>108</sup> Erkenntnis ist hier, wie im Essay, das was angestrebt wird, sie entspricht aber nicht der Umwelt und auch nicht der Wahrheit, wenngleich das Beobachtete subjektiv als wahr bezeichnet werden kann. Was ist, unterscheidet sich dementsprechend von dem, was wahrgenommen wird. Im Essay kann diese Prämisse im Denkprozess mitgedacht werden und es entsteht als Konsequenz der Gedankenfolge, dass die Beobachtung anders sein könnte. Gerhard Haas bezeichnet den Essay prinzipiell als „Möglichkeitsaussage“<sup>109</sup> und erklärt:

Dieses Faktum wurde des öfteren [sic!] gesehen, aber nicht immer in seiner Bedeutung für die Struktur des Essays erkannt. Dem Essayisten ist es aus einem lebensbezogenen Skeptizismus heraus zur Erfahrung geworden, daß die Lebenswirklichkeit nirgends einsträngig, selten ohne Alternative ist – zumindest ihren Möglichkeiten nach. Das gibt dem Essay seinen Reichtum der Aspekte: auf dieser Grundlage läßt sich das scheinbar Unvergleichbare miteinander vergleichen, lassen sich mögliche und wahrscheinliche Bezüge herstellen, sammelt sich Fülle im Prisma essayistischer Möglichkeitserwägung.<sup>110</sup>

Die Alternativen werden im Essay aber nicht nur mitbedacht, sie werden gleichsam niedergeschrieben und in den argumentativen Vorgang einbezogen. Mit der Beschreibung des Möglichkeitssinnes bezieht sich Haas auf Musils „Mann ohne Eigenschaften“, in dem dieser als Fähigkeit beschrieben wird, das mitzudenken, was außer der gewählten Annahme noch sein könnte:

Wer ihn besitzt, sagt beispielsweise nicht: Hier ist dies oder das geschehen, wird geschehen, muß geschehen; sondern er erfindet: Hier könnte, sollte oder müsste geschehn [sic!]; und wenn man ihm von irgendetwas erklärt, daß es so sei, wie es sei, dann denkt er: Nun, es könnte wahrscheinlich auch anders sein. So ließe sich der Möglichkeitssinn geradezu als die Fähigkeit definieren, alles, was ebenso gut sein könnte, zu denken und das, was ist, nicht wichtiger zu nehmen als das, was nicht ist.<sup>111</sup>

---

<sup>107</sup> Ebd.

<sup>108</sup> Vgl. Ebd. S. 222.

<sup>109</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 42.

<sup>110</sup> Ebd. S. 42-43.

<sup>111</sup> Rober Musil: Der Mann ohne Eigenschaften, S. 16.

Es kann als illusorisches Ideal des Essays bezeichnet werden, alle denkbaren Möglichkeiten aufzuzeigen. Für Pfammatter kann der Essay so gesehen „[...] als Ort der Integration von gegenwärtig Realem und potentiell Möglichem funktionieren.“<sup>112</sup> Der Begriff des „gegenwärtig Realem“ wäre an dieser Stelle zu hinterfragen und im Sinn des oben erläuterten Erkenntnisbegriffes durch die Begrifflichkeit des „gegenwärtig Beobachteten“ zu ersetzen. „Durch Wechselwirkung der Elemente, Neubewertung des Vorgegebenen und Vermutung über Denkbare bleibt Möglichkeitsdenken im Essay fortlaufend wirksam – wird sozusagen selbst immer wieder von neuem zum eigenen Ausgangspunkt – und generiert so die essayspezifische Vielfalt der Bezüge, Aspekte und Erwägungen mit.“<sup>113</sup> Was sich daraus ergibt, ist, dass neue Möglichkeiten, wie sie unter Umständen in den Diskussionen um denselben Gegenstand noch nicht aufgezeigt wurden, aufgespürt werden können: „Essayistisches Möglichkeitsdenken kann im Hinblick auf eine neue Ordnung bzw. das systematische Erfassen eines Problemfeldes wertvolles Material bereitstellen.“<sup>114</sup> Dem Aufzeigen der Möglichkeiten kann ein Ausschluss der Unwahrscheinlichkeiten angeschlossen werden und „[...] im Vorgang der Variierung [...]“ kann sich für die Schreibenden, wie auch für die Lesenden, die „[...] wahrscheinliche Wahrheit [...]“ auftun.<sup>115</sup> Diese ist wieder unter der Prämisse des erwähnten Wirklichkeitsbegriffes zu betrachten und kann dann als Bedingung für neue Denkprozesse fungieren.

## 5. Die Rede als essayistischer Text

Da sich unter den für die vorliegende Arbeit ausgewählten essayistischen Texten von Elfriede Jelinek, zwei befinden, die gemeinhin als Reden bezeichnet werden, ist es notwendig zu klären, ob und inwiefern diese als essayistisch bezeichnet werden können und welche Rolle der Begriff der Rede in diesem Zusammenhang einnimmt. Es handelt sich zum einen um die Nobelvorlesung „Im Abseits“ und zum anderen um den Text „Fremd bin ich“, der auf der Homepage von Jelinek die Bezeichnung „Dankesworte zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 für ‚Winterreise‘, am 26.6.2011“<sup>116</sup> erhält. Beide werden daher als Reden

---

<sup>112</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 110.

<sup>113</sup> Ebd. S. 111.

<sup>114</sup> Ebd. S. 192.

<sup>115</sup> Gerhard Haas: Essay, S. 53.

<sup>116</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fmuelh11.htm> (15.01.2013).



respektive als Preisreden bezeichnet. Thematisch findet sich die Nobelvorlesung auf der Homepage unter der Sammelüberschrift „zur Kunst“, die Dankesworte zum Mülheimer Dramatikerpreis unter jener „zum Theater“<sup>117</sup>.

Unter dem Begriff Rede kann nach Otto F. Bests „Handbuch literarischer Fachbegriffe“ neben dem „[...] konkret Gesprochene[n] (= parole) als Aktualisierung des Sprechsystems (= langue) [...]“ und der „[...] Äußerung als Vorgang u. Ergebnis von (mündl. u. schriftl.) Sprachproduktion [...]“, als „Ansprache, mündl. Vortrag vor Publikum u. diesem zugrundeliegender, stilist. durchgeformter Text [...]“<sup>118</sup> verstanden werden. Es ergeben sich aus dieser (dritten) Definition drei Voraussetzungen für die Etikettierung eines Textes als Rede: Zum einen richtet sich der Text an ein Publikum, auf das die Verfasserin oder der Verfasser die Inhalte und Themen entsprechend abstimmen kann, was bereits zur zweiten Voraussetzung führt: Die Rede ist „stilistisch durchgeformt“, was bedeutet, dass sie als (literarischer) Text vorbereitet wird und als letzte Voraussetzung wird festgestellt, dass es sich um einen Text handelt, der mündlich vorgetragen wird. Grundsätzlich scheinen der erst- und letztgenannte Punkt die Rede eklatant vom Essay zu unterscheiden. Berger konstatiert, dass auch stilistische Unterscheidungsmerkmale feststellbar sind: „Die Rede oder Ansprache aber, wenn sie als solche wirken soll, muß sich um eine Formulierung bemühen, die direkt über das Ohr zum Hörer dringt, der nicht wie der Leser geduldig verweilen kann; geschliffene Feinheiten und subtile Formulierungen verfehlen, gesprochen, ihre Tiefenwirkung.“<sup>119</sup> Aufgrund der verkürzten und vorgegebenen Rezeptionszeit – der Leser eines Essays kann zurückblättern, der Hörer einer Rede kann die Dauer dieser in der Regel nicht beeinflussen – sind andere stilistische und formale Mittel gefordert; Klarheit und Verständlichkeit spielen dabei eine noch wichtigere Rolle als im Essay. Berger stellt aber bereits im darauf folgenden Satz die Nähe zwischen den beiden Gattungen fest:

Nun ist es ja in Deutschland so, daß gedruckt vorgelegte Reden (in Buch- oder Zeitschriftenform) meist von Schriftstellern stammen, die eine solche Ansprache am Schreibtisch (und nicht vor einem imaginären Pult) bewußt als Literatur-Erzeugnis ausgearbeitet haben, das eigentlich nur zufällig aus besonderem Anlaß auch vorgetragen wurde. In der Mehrzahl der Fälle wird man also solche Reden als Essays ansehen und auf diesen spezifischen Charakter hin prüfen. Erweisen sie sich wirklich als Essays, so wird sich wie oft herausstellen, daß sie von einem geübten Essayisten stammen (der sich eben nicht anders ausdrücken kann und mag) und daß also keineswegs ein ursächlicher Zusammenhang mit der Redeform besteht.<sup>120</sup>

---

<sup>117</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: Homepage: <http://www.elfriedejelinek.com/> (15.01.2013).

<sup>118</sup> Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, S. 441.

<sup>119</sup> Bruno Berger: Der Essay. Form und Geschichte, S. 43-44.

<sup>120</sup> Ebd. S. 44.

So wie sich der Essay oftmals gut eignet, als Feuilleton in einer Zeitung gedruckt zu werden, so wird er auch – gerade aufgrund seiner Kürze und seinem argumentativen Charakter – gerne vorgetragen. Gerhard Haas stellt außerdem fest, dass ein Text „[...] essayistische Züge aufweisen [...]“ kann, „[...] ohne dass es ein Essay zu sein braucht [...]“, <sup>121</sup> verweist aber auch auf die Konsequenzen:

Bei der schwierigen Bestimmbarkeit der Form gibt der Begriff ‚essayistisch‘ ferner eine Möglichkeit an die Hand, feste Gattungszuordnungen zu umgehen und statt dessen die Aussagehaltung stellvertretend für die Gattung zu nehmen. Das ist im Sinne einer modernen Gattungspoetik, birgt allerdings auch die Gefahr, daß die Zuordnung ‚essayistisch‘ allein aufgrund einzelner, einzeln aber nicht beweiskräftiger Merkmale erfolgt. <sup>122</sup>

Es wird hier vor der leichtfertigen und unreflektierten Verwendung des Begriffs gewarnt, gleichzeitig wird die Schwierigkeit der Bestimmbarkeit der Gattungen betont. Unter Rücksichtnahme dieser Prämisse sind die beiden Preisreden von Elfriede Jelinek im Folgenden auf ihren essayistischen Charakter hin zu prüfen.

---

<sup>121</sup> Vgl. Gerhard Haas: Essay, S. 4.

<sup>122</sup> Ebd.

### III. Sprachreflexion bei Elfriede Jelinek

#### 1. Essayistische Merkmale in den Texten von Elfriede Jelinek

Im „Werkverzeichnis Elfriede Jelinek“ findet sich das Kapitel „Essayistische Texte, Reden und Stellungnahmen“, das wiederum – ähnlich wie auf der Homepage von Elfriede Jelinek – nach Themen unterteilt wird. Es wird in der Einleitung zum Kapitel festgestellt, dass teilweise „[...] fließende Übergänge von den essayistischen Texten [...]“ zu Kurzprosatexten und „Interviews, die Jelinek in schriftlicher Form gegeben hat [...]“ festgestellt werden können.<sup>123</sup> „Die Kriterien, Texte hier und nicht bei den Kurzprosatexten zu verzeichnen, sind deren überwiegend nicht-fiktionaler Charakter und deren Bezogenheit auf konkrete, äußere Anlässe.“<sup>124</sup> Die Texte, die für die vorliegende Arbeit ausgewählt wurden, entsprechen dieser Kategorie (wenn sie auch nach dem 2004 erschienenem Werkverzeichnis entstanden und deswegen darin nicht enthalten sind), zwei davon sind (wie bereits dargestellt wurde) als Reden subsumierbar. Der Text „Ungeduldetes, ungeduldiges Verschließen (ach, Stimme!)“ bezieht sich auf einen Performancefilm der Gegenwartskünstlerin VALIE EXPORT und könnte daher als Stellungnahme zum Film bezeichnet werden. Der Text „Sprech-Wut“ trägt den von Jelinek in Klammer gegebenen Untertitel „(ein Vorhaben)“. Durch diese Bezeichnungen wird aber nicht ausgeschlossen, dass es sich hierbei um essayistische Texte bzw. um Texte mit essayistischen Merkmalen handelt. Dies soll nun, anhand der im Kapitel II. 2.2, dargelegten Merkmale des Essays überprüft werden, um im Anschluss daran festzustellen, ob und inwiefern Elfriede Jelinek die gewählte Form auch methodisch einsetzt, um über Schreibprozesse und die verwendete Sprache in ebendiesen zu reflektieren.

Zwei der ausgewählten Texte beginnen mit einer Frage, in beiden Fällen ist nicht eindeutig feststellbar, an wen diese gerichtet ist. Nachdem es sich aber um Texte handelt, die anlässlich einer Preisverleihung geschrieben wurden, liegt die Annahme nahe, dass sie dem Publikum – vielleicht sogar der Jury oder dem Komitee, welches Elfriede Jelinek als Preisträgerin gewählt hat – gestellt werden. Die Fragen sind poetologischer Art; während in „Fremd bin ich“ auf eine spezielle Gattung Bezug genommen wird – der Gegenstand wird eingegrenzt auf die Theaterstücke – wird in der Nobelpreisrede „Im Abseits“ generalisierend nach der „Gabe des

---

<sup>123</sup> Vgl. Pia Janke (Hg.): Werkverzeichnis Elfriede Jelinek. Wien: Edition Praesens 2004. S. 199.

<sup>124</sup> Ebd.

Schreibens<sup>125</sup> gefragt: „Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit?“<sup>126</sup> Dabei findet keine Eingrenzung auf eine bestimmte Gattung, auf ein Thema oder ein Motiv statt. Die Frage erhält dadurch einen provokanten und gleichzeitig ambivalenten Charakter: Sie drängt geradezu nach Erläuterung, nach Differenzierung, die Lesenden werden im ersten Moment im Ungewissen gelassen, was auf eine Vorgehensweise verweist, wie sie im Essay nicht unüblich ist, um das Interesse der Lesenden zu wecken. Für den Spannungsaufbau wesentlich erscheinen auch die darauffolgenden Sätze, die den ersten Satz als Absurdität demaskieren: „Man möchte sich ja gern anschmiegen, aber was geschieht da mit mir? Was geschieht mit denen, die die Wirklichkeit gar nicht wirklich kennen? Die ist ja sowas von zerzaust. Kein Kamm, der sie glätten könnte.“<sup>127</sup> Es wird an dieser Stelle eine demütige, geradezu reumütige Haltung, aber auch Rechtfertigung für das offensichtlich falsche Verhalten suggeriert: der Wille den Anforderungen zu entsprechen wird jedenfalls vorgegeben vorhanden zu sein, nur die notwendige Gabe (oder das Talent) fehlt. Betrachtet man den Anspruch, in der Literatur müsse *die* Wirklichkeit abgebildet werden mit dem Hintergrund des Wirklichkeitsbegriffes, wie er in Kapitel II.4., als auf den Menschen wirkende Vorstellung oder Beobachtung, nicht aber als Realität definiert wurde, so erhält dieser einen absurden Charakter. Auch das Vermissen der Fähigkeit oder Gabe verliert seine Haltbarkeit und erweist sich in diesem Zusammenhang als ironisch.

Die einleitenden Fragen der beiden Preisreden verweisen jeweils auf eine Stimme aus den Medien. Während es sich in der Rede zum Nobelpreis um eine kritische Stimme handelt – nämlich jener von Iris Radisch, die äußerte, man habe den Literaturnobelpreis einem Hamster im Laufrad für Langstreckenlauf verliehen, Jelineks Bücher seien leer an Erfahrung, Gefühl und Poesie, sie lebe vor dem Fernseher und kenne die Wirklichkeit nicht<sup>128</sup> – wird im mehr als sechs Jahre später erschienenen Text „Fremd bin ich“ positive Kritik als Medienstimme nachgezeichnet. Christine Dössel schreibt in der Süddeutschen Zeitung: „Was Jelinek bei aller – bewusst enervierenden – Geschwätzigkeit, Redundanz, Wortwitz- und Leerlaufrhetorik virtuos vorführt, sind die Abgründe unseres Sprechens, ist das beredte Verschweigen, das Darüberhinwegreden, die Kunstfertigkeit, sich die Wahrheit diskutierend und scheinbar reflektie-

---

<sup>125</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: Im Abseits. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fnobel.htm> (26.01.2013).

<sup>126</sup> Ebd.

<sup>127</sup> Ebd.

<sup>128</sup> Vgl.: Iris Radisch: Die Heilige der Schlachthöfe. [http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek\\_neu](http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek_neu) (20.01.2013).

rend vom Leib zu halten.“<sup>129</sup> Es handelt sich hierbei um eine häufig zitierte Stelle; sie fand beispielsweise auf der Homepage des Wiener Burgtheaters als Werbetext für die Premiere von „Winterreise“ ihren Platz,<sup>130</sup> außerdem auf der Verlagshomepage von rowohlt<sup>131</sup> und schließlich sogar auf dem Buchrücken des 2011 erschienenen Stückes „Winterreise“, für das Jelinek den Mülheimer Dramatikerpreis erhält und zu diesem Anlass den Text „Fremd bin ich“ schreibt. In den beiden Dankesreden werden die Stimmen aus den Medien aufgegriffen, was den Anschein erweckt, es würde eine Antwort auf die Kritiken gegeben. Es werden aber weder die Kritiker angesprochen, noch Fragen an die Lesenden respektive Hörenden gestellt, weder Gesprächspartner noch Dialog sind per se vorhanden. Durch die implizite Referenz auf die Stimmen der Journalistinnen wird jedoch ein Dialog im Sinn einer Antwortrede auf die veröffentlichten Kritiken suggeriert. Aufgrund des fehlenden Gegenübers kann von einer „Pseudowechselrede“<sup>132</sup>, wie Pfammatter sie beschreibt, gesprochen werden. In beiden Texten werden Fragen gestellt, die im Folgenden diskutiert und hinsichtlich ihres inhaltlichen Wertes und der Beantwortbarkeit bzw. der Diskutierbarkeit überprüft werden. So stellt Jelinek nach der Frage, die den Ausgangspunkt der Nobelpreisrede bildet – nämlich jener inwiefern Schreiben und Wirklichkeit zusammengedacht werden können – die Frage, was passiert wenn einer der beiden Konstanten gar nicht vorhanden ist. Die Antwort soll von den Lesenden weitergedacht werden, Jelinek beantwortet die Fragen nicht; die Prozesshaftigkeit bleibt in Gang.

In „Fremd bin ich“ wird der Verlauf der Kritik, wie er von „Rechnitz (Der Würgeengel)“ fast übergangslos auf „Winterreise“ weiterwanderte, imitiert: „Irgendwas kommt in meinen Stücken immer beredt zum Ausdruck, aber wer beredet da was und wie?“<sup>133</sup> Es wird nachgehakt und parodistisch nachgeahmt: So wie in den Medien die Kritik von einem Stück auf ein anderes projiziert wird, so verwendet Jelinek in „Fremd bin ich“ die Kritik als allgemeine Aussage – in ihren Stücken käme etwas beredt zum Ausdruck – und macht es durch die anschließende Frage nach dem wer, was und wie haltlos. Dies kann einerseits als subtile Kritik gegenüber der Mittel der werbenden Institutionen gesehen werden, andererseits aber auch als Kritik an

---

<sup>129</sup> Christine Dössel: Elfriede Jelinek: „Rechnitz“. Die Obszönität des Bösen.

<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/elfriede-jelinek-rechnitz-die-obszoenitaet-des-boesen-1.367886>

(18.01.2013).

<sup>130</sup> Vgl. Burgtheater: Homepage:

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premieren/Winterreise.at.php> (20.01.2013).

<sup>131</sup> Rowohlt: Verlagshomepage: [http://www.rowohlt.de/buch/Elfriede\\_Jelinek\\_Winterreise.2847863.html](http://www.rowohlt.de/buch/Elfriede_Jelinek_Winterreise.2847863.html)

(20.01.2013).

<sup>132</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 115.

<sup>133</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

einen Journalismus, der vorgibt objektive, ästhetische Werturteile fällen zu können. Diese sind aber „[...] mindestens insofern subjektiv, als daß ihre Grundlage aus der je persönlichen Wahrnehmung und dem je individuellen Inventar spezifischer Kenntnisse besteht.“<sup>134</sup> Gerade im Journalismus wird jedoch häufig Objektivität suggeriert, schließlich steckt hierbei nicht selten die Absicht der Persuasion dahinter. „Das Zuschreiben ästhetischer Qualitäten hat insofern appellativen Charakter, als daß immer auch impliziert wird, die jeweilige Wahrnehmungsweise sei angemessen respektive korrekt.“<sup>135</sup> Diese Haltung wird von Elfriede Jelinek aufgedeckt und dies bildet die Voraussetzung, um schließlich zur Reflexion über das künstlerische Verfahren zu gelangen. Texte von Elfriede Jelinek werden von vielen Seiten in den unterschiedlichsten Weisen kommentiert und nicht erst seit der Verleihung des Nobelpreises kann ihr Werk und ihre künstlerische Arbeit als stark polarisierend bezeichnet werden. Kritische Positionen beziehen sich mitunter auch auf das literarische Verfahren und thematisieren implizit auch den Schreibprozess. So zum Beispiel in den oben genannten Kritiken. Für einen Text, in dem sich Elfriede Jelinek mit (ihrer) Sprache und (ihrem) Schreiben auseinandersetzt, erscheint es daher schier unmöglich, diese Standpunkte und Aussagen zu ignorieren. Stattdessen werden sie an den Anfang gestellt, um als subjektiv dekuviert zu werden und anschließend in den (selbst-) reflexiven Prozess einsteigen zu können. Kritische Auseinandersetzung, wie sie für den Essay sowohl innerhalb dieses Prozesses, aber auch als Kritik an Bestehendem bezeichnend ist, findet auch auf inhaltlicher Ebene in der Nobelpreisrede statt:

Es gibt einfach zuviele Tote, auf die ich schauen muß, das ist ein österreichischer Fachausdruck für: um die ich mich kümmern, die ich gut behandeln muß, aber dafür sind wir ja berühmt, daß wir alle immer gut behandeln. Die Welt schaut schon auf uns, nur keine Sorge. Das müssen wir nicht selber besorgen. Doch je deutlicher diese Aufforderung zum auf sie, die Toten, Schauen in mir ertönt, umso weniger kann ich auf meine Worte achten. Ich muß auf die Toten schauen, derweil die Spaziergänger die liebe gute Sprache streicheln und kraulen, was die Toten nicht lebendiger macht. Niemand hat schuld. Auch ich, zerzaust wie ich und mein Haar sind, habe keine schuld, daß die Toten tot bleiben.<sup>136</sup>

Angesprochen wird an dieser Stelle Unschuldshaltung, die sie Österreich zuschreibt und durch das Einschließen bzw. Anschließen des Ichs manifestiert. Das Ich schließt sich der Überzeugung an, nicht schuldig zu sein und es wird verallgemeinert: „Niemand hat

---

<sup>134</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 56.

<sup>135</sup> Ebd.

<sup>136</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

schuld.“<sup>137</sup> Es handelt sich dabei um Österreichkritik, die den Umgang mit der Vergangenheitsbewältigung, bezogen auf den Nationalsozialismus, in den Mittelpunkt stellt. In einem Interview aus dem Jahr 2012 äußert sich Jelinek zum Thema: „Diese falsche und verlogene Unschuldigkeit Österreichs ist wirklich immer mein Thema gewesen, eigentlich in allen meinen Texten. Ja, ich würde sagen, das ist mein Angelpunkt.“<sup>138</sup> In der oben zitierten Stelle geschieht die Thematisierung in einem ironischen und parodistischen Stil; das Ich zeichnet die Stimmen nach, die sich von jeglichem Schuldbewusstsein distanzieren. Neben dieser Österreichkritik kann (auf einer zweiten Ebene) eine kritische Betrachtung der Rezeption der von Elfriede Jelinek veröffentlichten Texte, gelten, in denen primär die Sprache Beachtung findet und inhaltliche Aspekte außen vor gelassen werden. Jelinek stellt an der zitierten Stelle implizit die Frage nach dem Verhältnis von Sprache und Inhalt: Sie könne nicht auf die Worte achten, weil sie sich um die Toten kümmern müsse. In den Mittelpunkt stellt sie in diesem Prozess nicht die Sprache, sondern den Inhalt. Auf Rezeptionsebene wird diese Wertung umgekehrt; die Sprache rückt, entgegen der Absicht der Autorin, in den Vordergrund. Sie stiehlt dem Inhalt die Show, so beispielsweise auch in der Begründung zur Verleihung des Nobelpreises seitens der schwedischen Akademie: „[...] für den musikalischen Fluß von Stimmen und Gegenstimmen in Romanen und Dramen, die mit einzigartiger sprachlicher Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht der sozialen Klischees enthüllen“.<sup>139</sup> Elfriede Jelinek erhält den Nobelpreis letztlich für ihre Sprache, die aufdeckt und enthüllt und während diese dafür gelobt – nämlich sogar „gestreichelt“ und „gekrault“ – wird, werden die Inhalte außen vor gelassen und die Toten nicht lebendiger. Dabei geht es vor allem um ein Aufzeigen und Sichtbarmachen sowie um die Darstellung des Ist-Zustandes durch kritische Auseinandersetzung, was bereits als ein wesentliches essayistisches Merkmal definiert wurde. In engem Zusammenhang mit der kritischen Auseinandersetzung im Essay steht der Vorgang der logischen Folgerung. Diese finden in den ausgewählten Texten von Elfriede Jelinek häufig in sehr knapper Ausführung, zum Teil auch ironisierend statt: „Wer nicht hören will, muß sprechen, ohne gehört zu werden.“<sup>140</sup> Die Redewendung „Wer nicht hören will, muss fühlen“, wird dahingehend verändert, dass die Konsequenz nach Außen hin eine andere wird, während die ursprüngliche Handlung (auf welche die Konsequenz folgt) dieselbe bleibt. In der sprichwörtlichen Betrachtung bleibt die Schlussfolgerung aber grundlegend gleich: auf eine Befehlsver-

---

<sup>137</sup> Ebd.

<sup>138</sup> Pia Janke: Jelinek im Interview: Über Orgien und falsche Unschuldigkeit.

<http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2967685/ueber-orgien-falsche-unschuldigkeit.story> (23.01.2013).

<sup>139</sup> Pia Janke: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Wien: Praesens Verlag 2005 (=DISKURSE. KONTEXTE: IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3). S. 19.

<sup>140</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

weigerung folgt Bestrafung. Diese kann im ursprünglichen Sprichwort mit der Bezeichnung „fühlen“ physischer aber auch psychischer Art sein, in der Abwandlung von Jelinek ist es eine eindeutig nicht körperliche Gewalt. Mit dem Zwang des Sprechens, ohne gehört zu werden, wird aber in ähnlicher Weise Ohnmacht seitens des Bestraften ausgelöst. Im Sprichwort wird durch die Verweigerung der Wahrnehmung durch ein Sinnessystem, die Wahrnehmung durch ein anderes Sinnessystem erzwungen; die Ablehnung der akustischen folgert den Zwang der taktilen Wahrnehmung. In der Abwandlung von Elfriede Jelinek wird von der Rezeption weg, hin zur Produktion geführt. Wer nicht hören (das heißt nicht rezipieren will) muss produzieren, ohne dass das Produzierte rezipiert wird. Die Schlussfolgerung entspricht somit dem Auge-um-Auge-Rechtssatz, der die in der Sprache enthaltene Gewalt offenlegt. Natalie Bloch stellt fest, dass es in den Theatertexten von Elfriede Jelinek nicht darum geht, „Gewalt sinnlich anschaulich zu machen, sondern um das genaue Gegenteil: ihre Legitimierung, Thematisierung und Reflexion.“<sup>141</sup> Dies behält, auch bezogen auf die oben zitierte Stelle seine Gültigkeit: die im Sprechen implizierte Gewalt wird durch die Abwandlung des Sprichwortes demaskiert und „[...] der Blick wird auf das ‚gewaltbereite‘ Sprechen gelenkt, das bei Jelinek mittels bestimmter – satirisch ironischer, grotesker und travestierender – Verfahren sowie dem Durchschreiten verschiedenster Diskurse, eine Verwandlung erfährt [...]“<sup>142</sup> sodass Gewalt nicht dargestellt, sondern sichtbar gemacht wird. Dies zeigt sich in den ausgewählten Texten nicht zuletzt auch in der Ausweglosigkeit, wie sie sich unter anderem hier zeigt:

Es wird geredet und geredet in meinen Theater-Vorstellungen. Es wird nichts als geredet, und die Redenden warten sofort, kaum haben sie ausgesprochen (nicht: sich ausgesprochen), darauf, daß noch mehr Rede ankommt, die sie gleich weitergeben können. Was sollte auch sonst kommen? Sie haben ja nichts zu erwarten. Sie bestehen ja nur aus Sprechen, diese Menschenblasen.<sup>143</sup>

Es bleibt den Redenden keine andere Wahl, als zu reden, weil sie eben daraus bestehen; es ist für sie existenziell. Sobald sie aufhören zu sprechen, hören sie auf zu existieren. Jelinek führt an späterer Stelle aus: „[...] die Figuren sprechen aufeinander ein, als gälte es ihr Leben. Und dieses Sprechen bedeutet ja auch, daß es ihr Leben gilt.“<sup>144</sup> Die Existenz der Figuren hält nur so lange an, wie sie sprechen. Das Sprechen ist aber zeitlich begrenzt, es ist im Theater respektive im Text vorgegeben und der Kampf um die Existenz erscheint letztlich als ein um-

---

<sup>141</sup> Natalie Bloch: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld: transcript 2011. S. 210.

<sup>142</sup> Ebd.

<sup>143</sup> Elfriede Jelinek: Sprech-Wut. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fschille.htm> (31.01.2013).

<sup>144</sup> Ebd.



sonst geführter. „Sie haben umsonst um ihr Leben geredet. Das Reden ist umsonst wie das Schweigen. Es ist egal.“<sup>145</sup> Die dargestellte Ausweglosigkeit beinhaltet ein resignierendes Moment, das Vorgegebene ist etwas Fixiertes, es ist unabänderlich und es bleibt keine andere Möglichkeit. Einmal mehr wird ein Gefühl der Ohnmacht evoziert und die Ausweglosigkeit durch die Negation der Wahlfreiheit konstatiert. Dieses Verfahren wendet Elfriede Jelinek vorrangig auch am Schluss ihrer Texte an, so endet der Text „Sprech-Wut“ mit den Sätzen:

Sie haben keine andre Möglichkeit, diese Figuren. Und die, die sie vielleicht haben könnten, nehme ich ihnen jetzt und sage: Sprechen Sie nach dem Signalton, aber sprechen Sie auch sonst immer, damit Sie den Signalton nicht hören müssen oder damit Sie ihn besonders deutlich hören können, weil er sich abhebt von allem. Es ist ja sonst keiner da, der abheben könnte.<sup>146</sup>

Der Ausschluss von Alternativen wird sichergestellt, indem auch unwahrscheinliche Möglichkeiten eliminiert werden. Die darauf folgenden Handlungsanweisungen verweisen, wie bereits an oben zitierter Stelle stattgefunden, auf den Zwang der mit dem Sprechen der Figuren einhergeht. Als weitere Komponente entsteht die Personifizierung des Signaltons, der als einziger, der abheben kann, identifiziert wird. Durch den letzten Satz wird neuerlich jede andere Möglichkeit ausgeschlossen. Ähnlich verfährt Jelinek in den Schlussätzen der Nobelpreisrede: „Was bleiben soll, ist immer fort. Es ist jedenfalls nicht da. Was bleibt einem also übrig.“<sup>147</sup> Durch die Position des finiten Verbs an erster Stelle, wird eine Frage suggeriert, der Satz wird jedoch nicht mit einem Fragezeichen beendet und entpuppt sich schließlich als Feststellung mit dem Charakter einer rhetorischen Frage. Ein offenes Ende (das keines ist) wird vorgegeben. An dieser Stelle wird mit der Form des Essays gespielt, sie wird methodisch herangezogen, um Offenheit und Unabgeschlossenheit zu suggerieren. Diese Methode geht konform mit der in Kapitel II.2.2.2 beschriebenen Prozesshaftigkeit und der Abwehrhaltung gegenüber dem eindeutigen Ziel, wie sie im Essay häufig festzustellen ist und den Zweck erfüllt weiterführende Denkprozesse in Gang zu halten.

Der dritte Text, in dem in den letzten Sätzen der Ausschluss von Alternativen dargestellt wird, ist „Fremd bin ich“: „[...] ich benütze halt diese Worte, um mich zu bedanken. Andre habe ich nicht. Hätte ich vielleicht schon, aber ich finde sie grade nicht.“<sup>148</sup> Hier wird (im Gegensatz zu den anderen beiden Texten) eine weitere Möglichkeit festgestellt und nur für den

---

<sup>145</sup> Ebd.

<sup>146</sup> Ebd.

<sup>147</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>148</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

Moment ausgeschlossen. Implizit werden hier der Charakter der Dankesrede und die damit verbundene Restriktion, die durch die zeitliche Begrenzung in Form eines Termins für die Preisverleihung oder für die schriftliche Veröffentlichung entsteht, dargestellt. Dadurch wird, ähnlich wie in den beiden oben genannten Stellen, das Moment des Zwanges dargestellt, denn in eben diesem Moment, in dem keine anderen Worte gefunden werden können, muss der Text geschrieben werden. Gleichsam bleibt auch dem Lesenden keine andere Möglichkeit, als diese Worte zu lesen, denn andere sind in diesem Text – nicht nur momentan, sondern dauerhaft – nicht vorhanden. Auch eine Rechtfertigung der Autorin ist an dieser Stelle impliziert. Für die Lesenden wird dadurch möglicherweise neben der Frage nach der Notwendigkeit der Rechtfertigung, jene nach den Alternativen provoziert.

Die drei verglichenen Textstellen beinhalten jeweils das Moment der Resignation, ein Abfinden mit dem Gegebenen und die Unmöglichkeit der Veränderung. An den Schluss des Textes gestellt, wird einerseits die Wirkung des resignierenden Moments verstärkt, andererseits entsteht ein provokatives Moment, das die Akzeptanz des Gegebenen kritisiert. Es entsteht ein scheinbar dialogischer Vorgang, wie für den Essay nicht untypisch. Durch suggestive Frage- und Feststellungen werden hier Gegenpositionen immanent. Die Andeutung eines Dialoges in ähnlich provozierendem Stil findet sich auch im mittleren Teil der Nobelpreisrede: „Mir sagt meine Sprache nichts, wie soll sie dann anderen etwas sagen? Sie ist aber auch nicht nichtssagend, das müssen Sie zugeben!“<sup>149</sup> Der Adressat an den die Frage sich richtet, wird nicht genannt und die Gegenrede direkt angeschlossen; es scheint daher die Annahme naheliegend, dass es sich um eine rhetorische Frage handelt, dies wird aber durch die Anrede in Höflichkeitsform als nicht zutreffend suggeriert. Sie stellt sich schließlich als logische Folgerung und Negation dar, die sich als subjektiv erweist: Es wird von der einzelnen Person, hier das Ich, auf das Allgemeine (die Anderen) geschlossen. Die weitere Aussage enthält einen appellativen Charakter („[...] das müssen Sie schon zugeben [...]“) und stellt wiederum die davor gestellte Frage in Zweifel. Dies verweist auf das hohe Maß an Reflexivität im Text, schließlich werden Aussagekraft und Inhaltsleere thematisiert. Der diskutierende Charakter zeigt sich durch das Aufzeigen von Position und Gegenposition durchaus auch in parodistischer Weise. Zum Thema der Reflexion wird auch die Dichte der Texte; gerade für die Theatertexte, die dadurch häufig als Flächentexte bezeichnet wurden, erscheint dies von wesentlicher Bedeutung: „Man spürt, das Schweigen, endlich, ist das Ziel, aber es wird immer nur fast erreicht.

---

<sup>149</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

Nicht daß es verfehlt würde, daß man am Ziel vorbeischießen würde, das vielleicht auch, denn wenn soviel gesprochen wird wie in meinen Texten, dann schießt das meiste ohnehin gezwungenermaßen am Ziel vorbei;“<sup>150</sup> Thematisiert wird an dieser Stelle auch die Schwierigkeit der Rezeption der (Theater-) Texte von Elfriede Jelinek. Durch die inhaltliche und sprachliche Dichte schießt das meiste „am Ziel“ respektive am Rezipienten vorbei. Gerade in Bezug auf Theatertexte ist die Aufnahmefähigkeit des Zusehers der zeitlichen Begrenzung unterworfen. Die Wiederholung, wie sie für Lesende durch Zurückblättern möglich ist, kann im Theater nicht stattfinden, der Rezipient kann immer nur einen Teil des Ganzen verinnerlichen. Die Metapher des „Am-Ziel-Vorbeschießens“ verweist auf die Schnelligkeit und Geballtheit der Sprache, das vorangestellte „ohnehin gezwungenermaßen“ zeigt neuerlich eine akzeptierende bzw. auch resignierende Haltung. Es geht an dieser Stelle aber nicht darum die Methode zu hinterfragen, sondern um die prozesshafte Annäherung an ein Ziel, das nicht bzw. immer nur fast erreicht werden kann, im Sprechen ebenso wie im Schweigen.

Als ein weiteres Thema der Reflexion ist jenes der Intertextualität anzusprechen. Als Untersuchungsgegenstand ist das Thema Intertextualität an sich oder die Verwendung von fremdem Material im neuen Zusammenhang als neuer Text für die vorliegende Arbeit zu umfangreich. Es soll aber eine Stelle, an der über Intertextualität reflektiert wird, analysiert werden: „Je mehr Schiller getan hat, desto weniger muß ich tun. Ich nehme mir sein Schweigen genauso, ich schmücke mich damit, nur kommt das seltener vor. Daher als Schmuck besonders geeignet.“<sup>151</sup> Die Arbeit von Schiller wird als Vorarbeit verstanden, die Verwendung von Zitaten als Erleichterung der eigenen Arbeit, es handelt sich um ein indirektes Verhältnis: je mehr bereits getan wurde, desto weniger muss noch getan werden. Dies erweckt den Anschein, dass es sich bei der Tätigkeit des Schreibens um einen Prozess im Sinn eines Auftrages handelt, den es abzuschließen gilt, als gäbe es eine bestimmte Anzahl an Sätzen, die (egal von wem) gesagt werden müssen, um abgehakt werden zu können. Es geht hier aber nicht um eine generelle Absage an die Wiederholung, sondern vielmehr darum, die Unnötigkeit dessen darzustellen, bereits Gesagtes noch einmal (vielleicht in anderem Stil) zu wiederholen. Stattdessen wird das, was bereits gesagt wurde, so wie es gesagt wurde, wiederholt und in einen anderen Zusammenhang gesetzt. Rétif und Sonnleitner schreiben diesbezüglich: „Die permanente metapoetische und metasprachliche Reflexion ist eine Konstante in Jelineks Werk, die sich vor allem in der dekonstruktiven Technik, die Alltagssprache, philosophische und literarische

---

<sup>150</sup> Elfriede Jelinek: Sprech-Wut.

<sup>151</sup> Ebd.

Diskurse in neuen Zusammenhänge stellt und dadurch ‚zur Kenntlichkeit entstellt‘.<sup>152</sup> Dabei wird unter Umständen auch auf die Angabe von Quellen verzichtet, so schreibt Jelinek beispielsweise in „Sprech-Wut“: „Schiller zieht da immer alle Register, damit die Personen der Stücke in ihr aufbereitetes, beredtes Schweigen nicht hineinfallen (weil sie "davon" nicht sprechen können und daher "darüber" schweigen müßten), sondern das Schweigen mit dem Sprechen aufgefüllt wird.“<sup>153</sup> Die in Klammer gestellte Begründung verweist auf Wittgensteins letzten Satz im „Tractatus logico-philosophicus“: „Worüber man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen.“<sup>154</sup> An dieser Stelle zeigt sich die dekonstruktive Technik in Verbindung mit einem philosophischen Diskurs und veranlasst die Konstruktion eines neuen Verhältnisses von Sprechen und Schweigen, das eben kein gegensätzliches mehr ist; denn das eine bedingt das andere, man könnte sagen: Das eine produziert das andere. Die fehlende Quellenangabe könnte zum einen auf ein „[...] fundamentales Problem der Textrezeption nach dem *linguistic turn*[...]“<sup>155</sup>, das Fliedl folgendermaßen beschreibt, zurückgeführt werden: „Wird jeder Text aus längst vorhandener, verschrotteter und neu amalgamierter Sprache generiert, so erübrigt sich ein Quellen-Nachweis, der sich ja eigentlich ins Unendliche fortsetzen müsste“.<sup>156</sup> Die Autorin oder der Autor eines Textes tritt dadurch in den Hintergrund und wird irrelevant, der Text steht im Vordergrund. Dies geht konform mit dem Propagieren von Jelinek, die Biographie des Autors von der Rezeption des Textes abzugrenzen und das Werk für sich sprechen zu lassen. Im Mittelpunkt steht nicht die schreibende Person, sondern ausschließlich das Geschriebene.

---

<sup>152</sup> Françoise Rétif und Johann Sonnleitner: Vorwort: In: Dies. (Hg.): Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 35), S. 9.

<sup>153</sup> Elfriede Jelinek: Sprech-Wut.

<sup>154</sup> Ludwig Wittgenstein: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt a. M.: suhrkamp 2003. (edition suhrkamp 12), S. 111.

<sup>155</sup> Konstanze Fliedl: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede. In: Françoise Rétif und Johann Sonnleitner: Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 35), S. 20.

<sup>156</sup> Ebd.

## 2. Die Verortung der Autorin / des Autors

René Pfammatter schreibt in seiner Arbeit „Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform“ über (Nicht-) Fiktionalisierung „Im Essay spricht der Autor als er selbst“<sup>157</sup> und in einer Fußnote führt er genauer aus: „Das ‚ich‘ der ersten Person Singular im Essay entspricht dem Autor; mit dem ‚man‘ wird generalisiert oder relativiert, und steht ‚wir‘, so bezieht sich das auf die Kommunikationsgemeinschaft.“ Dieser generalisierende Leitfaden zur Verwendung von Pronomina im Essay, schließt die Texte die am Rand dieser Gattung stehen und jene Autorinnen und Autoren, die Grenzen nicht nur ausloten, sondern auch überschreiten von dem Bereich des Essays aus. Pfammatter erklärt weiter:

Mit dem, was er sagt, und mit der Art und Weise, wie er dies ausführt, will er als er selbst identifiziert werden. Was er ausdrückt, entspricht seinen persönlichen Ansichten und Meinungen. Durch den Essay werden diese gewissermaßen öffentlich gemacht. Der Autor entlässt sich im Essay nicht – wie das für andere Gattungen gelten mag – durch einen ästhetisierenden und/oder fiktionalisierenden Anspruch aus seiner Verantwortung gegenüber dem Gesagten und gegenüber den Kommunikationspartnern.<sup>158</sup>

Für eine Vielzahl von Essays ist diese Deskription der Methode des Essayschreibens zutreffend; es muss angenommen werden, dass Pfammatter von einem Prototyp des Essays ausgeht und es sich hierbei nicht um prinzipielle Instruktionen handelt. Die Hypothese, der Essay gehöre zu den Gattungen der nichtfiktionalen Kunstprosa, wird durch den Titel des von Klaus Weissenberger herausgegebenen Sammelbandes „Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa“ bestätigt. Hier erhält der Essay seinen Platz zwischen Dialog und Fragment.<sup>159</sup> Weissenberger konstatiert in der Einleitung: „Allen Gattungsarten der nicht-fiktionalen Kunstprosa ist auch ein betonter Wahrheitsgehalt gemeinsam, da es ja keine Fiktionalisierungselemente gibt.“<sup>160</sup> Gerade in den letzten Jahren finden narrative Methoden jedoch immer häufiger ihren Platz im Essay: häufig beginnen Essays mit einer fiktionalen Einleitung, beispielsweise mit der Beschreibung einer (wahren oder fiktionalen) Situation. Dabei wird häufig auch mit narrativen Mitteln gearbeitet. Pfammatter bezeichnet diese „[...]“

---

<sup>157</sup> René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 48.

<sup>158</sup> Ebd.

<sup>159</sup> Vgl. Klaus Weissenberger: Der Essay. In: Ders. (Hg.): Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 34). S.105-124.

<sup>160</sup> Ebd. S. 3.

einzelnen Textabschnitte [...]“ als „Fiktionsblasen“ und erklärt den Begriff im Weiteren als „Passagen, die im Bezug auf Ausschnitte der Realität – auf tatsächliche Dinge und Ereignisse – aus Motiven der Transparenz, der Klärung, der Pointierung, der Kontrastierung, der Vereinfachung oder der Verkürzung Dinge und Sachverhalte abstrahieren oder typisieren.“<sup>161</sup> Gerade bei Elfriede Jelinek scheinen diese Fiktionsblasen, wenn man die Textabschnitte als solche bezeichnen möchte, einen großen Teil der Texte einzunehmen. Eine Fiktionalisierung, die sich in der Nobelpreisrede als durchgängig erweist, stellt das Lebendig-Machen der Sprache, (in Form einer Anthropomorphisierung bzw. auch als Zoomorphisierung) dar, wie im Kapitel III.3. genauer dargestellt werden wird. Die Frage, ob das Ich in den ausgewählten essayistischen Texten die Autorin selbst bezeichnet, ist im Weiteren zu klären.

Roland Barthes stellt fest, dass „Sobald ein Ereignis ohne weitere Absichten *erzählt* wird – also lediglich zur Ausübung des Symbols, anstatt um direkt auf die Wirklichkeit hinzuweisen – vollzieht sich diese Ablösung, verliert die Stimme ihren Ursprung, stirbt der Autor, beginnt die Schrift.“<sup>162</sup> und auch Elfriede Jelinek postuliert eine ähnliche Unterscheidung im Jahr 1999:

Entweder vergisst der Künstler sich, als Person, ganz, oder aber alles, was der Künstler als sein Ich zusammenfaßt und zusammenrafft, nicht nur um sich selbst zu erkennen, sondern um, gerade indem er etwas von sich weiß, über sich hinaus etwas sagen zu können, fließt in seine Arbeit ein. Man kann nur hoffen, daß das stimmt, was man von sich weiß. Denn was man nicht erlebt hat, das muß nachher, indem man es beschreibt, noch einmal, und zwar richtig!, erlebt werden, und es wird erst in diesem Noch Einmal wirklich unmittelbar und wahr.<sup>163</sup>

Hier wird der Vorschlag einer Trennung von autobiografischer und fiktionaler Kunst gemacht, in der Erklärung zum Auftreten des Künstlers als Ich wird aber in ironischem Ton festgestellt, dass man „nur hoffen kann“ (wissen kann man es schließlich nicht), dass das Ergebnis der Wahrheit entspricht. Diese Unterscheidung von narrativem Text und jenem, durch den auf die Wirklichkeit hingewiesen wird, entspricht auch dem Vorschlag von Roland Barthes, der diesen aber nicht näher erklärt. Es ergibt sich die Problematik, dass durch diese Differenzierung keine klare Trennlinie erkennbar werden kann. Denn – wie durch das Beispiel

---

<sup>161</sup> Vgl. René Pfammatter: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform, S. 50.

<sup>162</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. u. komm. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. Stuttgart: Reclam 2009. S. 185.

<sup>163</sup> Elfriede Jelinek: Zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums. [www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fbroch-w.htm](http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fbroch-w.htm) (26.11.2012).

von Elfriede Jelineks eingestreuten Fiktionsblasen dargestellt – können beide Elemente nebeneinander bestehen.

In der ironisch-kritischen Aussage von Roland Barthes „Die *Erklärung* eines Werkes wird stets bei seinem Urheber gesucht – als ob sich hinter der mehr oder weniger durchsichtigen Allegorie der Fiktion letztlich immer die Stimme ein und derselben Person verberge, die des *Autors*[...], der Vertraulichkeiten preisgibt.“<sup>164</sup> wird das Postulat, das gleichzeitig Titel des Textes ist, zum Ausdruck gebracht; Elfriede Jelinek stimmt dem in einem Interview über Ingeborg Bachmann im Jahr 2012 (wenn auch nicht absolut) zu: „Ich meine ja man sollte die Biographien von Autoren einfach vergessen und nur ihr Werk sprechen lassen. Aber bei manchen Autoren kann man sie nicht vergessen.“<sup>165</sup> Für die Analyse zur Verortung der Schreibenden in ausgewählten essayistischen Texten von Elfriede Jelinek erscheint die Verortung der Autorin oder des Autors bei Roland Barthes als wesentlich. Barthes spricht von der Auflösung der Identität in folgender Weise: „Die Schrift ist der unbestimmte, uneinheitliche, unfixierbare Ort, wohin unser Subjekt entflieht, das Schwarzweiß, in dem sich jede Identität aufzulösen beginnt, angefangen mit derjenigen des schreibenden Körpers.“<sup>166</sup> Dieses Auflösen der Identität des schreibenden Körpers thematisiert Jelinek in dem Text „Fremd bin ich“ als ein Verlorengehen.

Eine spricht im Stillstand. Aufgrund einer Angst-Erkrankung bin ich nicht imstande, diesen Preis, über den ich mich sehr freue, persönlich entgegenzunehmen, und leider – das beschreibe ich ja – kann ich auch am Leben kaum je teilnehmen. Es ist also eine Reise im Stehen, nicht einmal im Warten, denn wenn man wartet, kommt ja möglicherweise noch mal was daher. Gehen ist schon zuviel, man könnte sagen, es ist ein Verlorengehen, ohne sich von der Stelle zu rühren.<sup>167</sup>

In beiden Textstellen ist die Rede von einem passiven Vorgang. Beide beinhalten die Ohnmacht des Schreibenden Ichs, das als solches verschwindet. Während es sich bei Jelinek um den Prozess des Verlorengehens, „ohne sich von der Stelle zu rühren“, ohne etwas zu tun und letztlich ohne etwas dagegen tun zu können, handelt, ist die Auflösung bei Barthes ein radikales Phänomen, sie bedeutet schließlich etwas Unumkehrbares. Beide Stellen beschreiben den Ort, in dem das Verschwinden stattfindet als nicht fixierbar, bei Barthes ist dieser wörtlich als

---

<sup>164</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors, S. 186.

<sup>165</sup> Boris Manner: Der Fall Bachmann. (Ausschnitt) <http://www.youtube.com/watch?v=wRjBti2E5s> (18.11.2012).

<sup>166</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors, S. 185.

<sup>167</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

das bezeichnet, bei Jelinek ergeben sich im Versuch der Beschreibung des Stillstandes diesbezüglich Ambivalenzen:

Was erfährt man im Stillstand? Das, was man von seinem Standort aus ringsherum sehen kann? Das, was man schon weiß? Kann man es sagen, wenn man nicht mehr vom Fleck kommt? Wenn es keinen Ausweg aus dem Stillstand gibt, kann man höchstens noch das Vergessen erfahren, aber darüber hat man keine Gewalt. Macht hat man sowieso keine. Ist der Stillstand schon ein Nach-Hause-Kommen? Ist man angekommen, oder kann man noch hoffen wegzukommen? Ich glaube, gerade in diesem Stillstehen, aus dem heraus ich schreibe, sind da vielleicht Wurzeln, die mich auf und an der Stelle festhalten, wie sie jeder merkt, wenn er versucht, von dem Ort wegzukommen, den er sein Zuhause nennt.<sup>168</sup>

Der Stillstand ist einerseits das, aus dem es keinen Ausweg gibt, weil es die Wurzel ist, von der man sich nicht trennen kann aber gleichzeitig will. Dieses negativ konnotierte Bild der Ausweglosigkeit wird mit dem positiven des Nachhausekommens vermengt. Der Stillstand erweist sich als ein Ort, der abgegrenzt von einem Außen stattfindet: „[...] die innere Bewegung ist einfacher als die äußere, das muß ich mir zumindest einreden, da es ein Außen für mich ja nur selten gibt [...]“<sup>169</sup> und in diesem Außen befindet sich das Andere bzw. befinden sich die anderen. Das Ich ist im Stillstand und somit bewegungslos, „[...] die Welt zieht vorbei [...]“<sup>170</sup> und „[...] wenn man sich nicht bewegen kann, muß man sich selbst zu seinem eigenen Schicksal machen, daß man nicht weg kann, und man muß diesen Augenblick ausdehnen, macht nichts, man hat ja endlos Zeit, denn wo andre gehen bleibt man stehen, und in der passiven Bewegung im Nichtstun, arbeitet das Wasser, schmilzt alles unter einem weg.“<sup>171</sup> Der beschriebene Stillstand erzeugt Ohnmacht, das Schmelzen repräsentiert einen unaufhaltbaren Prozess. In diesem beklemmenden Zustand wirkt die Bagatellisierung „[...] macht nichts, man hat ja endlos Zeit [...]“ als selbstzerstörende Ironie. Sprecherhaltung und Metaphorik verweisen auf die gesellschaftliche Problematik des verantwortungslosen Umgangs mit der Natur sowie deren versiegenden Ressourcen. Der Stillstand bezeichnet somit auch das stille Zusehen und das Nichtverhindern der Katastrophe sowie die Beobachtung derer, wie durch eine Glaswand. In eine ähnliche Randposition stellt Roland Barthes den Autor:

---

<sup>168</sup> Ebd.

<sup>169</sup> Ebd.

<sup>170</sup> Ebd.

<sup>171</sup> Ebd.



Die Abwesenheit des *Autors* (man könnte hier mit Brecht von einer wirklichen ‚Distanzierung‘ sprechen: der Autor wird zu einer Nebenfigur am Rande der literarischen Bühne reduziert) ist nicht nur ein historisches Faktum oder ein Schreibakt [...], sondern verwandelt den modernen Text von Grund auf. Mit anderen Worten: Der Text wird von nun an so gemacht und gelesen, dass der Autor in jeder Hinsicht verschwindet.<sup>172</sup>

Die beschriebene Abwesenheit präsentiert sich neuerlich als Verschwinden in jeder Hinsicht, Jelinek beschreibt in ihrer Nobelpreisrede einen ähnlichen Vorgang:

Wenn man im Abseits ist, muß man immer bereit sein, noch ein Stück und noch ein Stück zur Seite zu springen, ins Nichts, das gleich neben dem Abseits liegt. Und das Abseits hat seine Abseitsfalle auch gleich mitgebracht, die ist jederzeit bereit, sie klafft auf, um einen noch weiter fortzulocken. Das Fortlocken ist ein Hereinlocken. Bitte, ich möchte jetzt den Weg nicht aus den Augen verlieren, auf dem ich nicht bin.<sup>173</sup>

Auch hier wird ein Prozess beschrieben, der die Schreibenden immer weiter forttreibt, bis ins „Nichts“, bis sie schließlich ganz verschwinden. Das Abseits stellt sich bei Jelinek aber durchaus als Ort dar, der neben der Wirklichkeit vorhanden ist und einen Zwischenraum im System von Wirklichkeit und „Nichts“ (in das die Autorin oder der Autor aber noch gedrängt werden kann, wenn sie oder er noch weiter „fortgelockt“ wird) ergibt. Im Vergleich der beiden Texte von Elfriede Jelinek stößt man bei der Verortung der Autorin bzw. des Autors auf eine Antonymie bezüglich der Bezeichnung des Ortes: Wird der Stillstand in „Fremd bin ich“ als ein Innen, das nicht nach Außen dringen kann, beschrieben, so haben wir es in „Im Abseits“ mit dem Gegenteil zu tun. „Das Außerhalb dient dem Leben, das genau dort nicht stattfindet, sonst wären wir alle ja mittendrin, im Vollen, im vollen Menschenleben, und es dient der Beobachtung des Lebens, das immer woanders stattfindet. Dort, wo man nicht ist.“<sup>174</sup> Durch die Begrifflichkeiten des „Abseits“ und des „Außen“ werden aber – so wie auch mit dem Begriff des Stillstandes in „Fremd bin ich“ – die Abgeschiedenheit und die Abwesenheit der Schreibenden beschrieben. Trotz gegensätzlicher Bedeutung der Wörter herrscht inhaltliche Übereinstimmung.

Während sich die Haltung der Autorin oder des Autors als eine passive erweist, werden die aktiven Vorgänge der Sprache zugeschrieben. „In Frankreich hat wohl als Erster Mallarmé in vollem Maße die Notwendigkeit gesehen und vorausgesehen, die Sprache [...] an die Stelle dessen zu setzen, der bislang als ihr Eigentümer galt. Für Mallarmé (und für uns) ist es die

---

<sup>172</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors, S. 189.

<sup>173</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>174</sup> Ebd.

Sprache, die spricht, nicht der Autor.“<sup>175</sup> Dieses Verhältnis von aktiver und passiver Rolle wird bei Barthes wie bei Jelinek in ähnlicher Weise thematisiert. Worüber Barthes in personaler Form über „den Autor“ spricht, verwendet Jelinek die erste Person Singular und lässt dadurch eine subjektiv wirkende Haltung entstehen: „Wie erreiche ich, daß all diese Worte von mir etwas sagen, das uns etwas sagen könnte? Nicht, indem ich spreche. Ich kann ja gar nicht sprechen, meine Sprache ist derzeit nämlich nicht zu Hause. Dort drüben sagt sie was andres, das ich ihr auch nicht aufgetragen habe, aber meinen Befehl an sie hat sie von Beginn an schon vergessen.“<sup>176</sup> Die Zusammenführung der Aussage es sei „[...] die Sprache, die spricht [...]“ und deren Transkription in die Aussage „[...] ich kann ja gar nicht sprechen [...]“ ergibt in ausgesprochener Form ein Paradoxon. (Wenn man bedenkt, dass diese Rede öffentlich vorgetragen wurde, erscheint es als bestätigt.) Dieses wird durch die Annahme relativiert, dass es sich im Text um ein fiktionales Ich handelt, die Autorin spricht nicht als sie selbst. Gesprochen wird von einem Ich, das die dargelegten Ausführungen von Barthes umsetzt und in eine Ich-Form transkribiert. Das geschriebene Wort wird von der Sprache gesprochen. „Durch den Rückstoß dieser Sprache, die ich selbst erzeugt habe und die mir davongerannt ist (oder habe ich sie zu diesem Zweck erzeugt? Damit sie sofort vor mir davonläuft, weil ich selbst es nicht geschafft habe, rechtzeitig vor mir selbst davonzurennen?), werde ich immer weiter in diesen abseitigen Raum hineingejagt.“<sup>177</sup> Mit der Zurückweisung, welche die Sprache dem Ich entgegen, manifestiert sich die Verortung von diesem in ein Abseits, das sich als Konstruktion eines Ortes in dem sich das Ich bereits befindet, erweist.

---

<sup>175</sup> Roland Barthes: Der Tod des Autors, S. 187.

<sup>176</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>177</sup> Ebd.

### 3. Anthropomorphisierung und Zoomorphisierung der Sprache

In einem Interview in der Tageszeitung *Die Welt* beschreibt Elfriede Jelinek den Prozess der Sprachschöpfung als „[...] eine Art Lustkotzen [...]“ und erklärt: „[...] man will es nicht, aber man muß, und es ist ein unglaublich befeindendes Gefühl, wenn alles rauskommen darf.“<sup>178</sup> Die verwendete Metapher beschreibt das ambivalente Verhältnis einer Autorin zu ihrem Schreiben. Sprachschöpfung wird als Zwang dargestellt, als etwas, das getan werden muss, das aber auch Lust bereitet. Bildlich entsteht ein Kampf zwischen Autorin und ihrer Sprache, lustvoll geführt und doch an der Grenze zum Entgleisen. Konstanze Fliedl verweist in ihren Untersuchungen zur Nobelpreisrede von Jelinek auf die Darstellung des „Verhältnis[ses] von Ich und Sprache als Schmerzaktion bzw. Strafritual.“<sup>179</sup> Fliedl stellt weiters fest: „Schreiben kommt zustande als masochistischer Pakt, bei dem Ich und Sprache austauschbare Vertragspartner sind.“<sup>180</sup> Dem Handwerkszeug des (Autorinnen-)Ichs werden menschliche Eigenschaften zugeschrieben, es kann in unterschiedliche Rollen schlüpfen und die Haltung seiner Macherin gegenüber ändern. Durch diese Anthropomorphisierung kann das ambivalente Verhältnis zwischen Ich und Sprache dargestellt werden. Es soll im Folgenden untersucht werden, welche Rollen der Sprache in den ausgewählten essayistischen Texten zugeschrieben werden und in welcher Weise sich diese manifestieren, um im Anschluss die Bezüge dieser Rollen zueinander aufzuzeigen.

#### 3.1 Sprache und Schutz

In der Nobelpreisrede „Im Abseits“ werden der Sprache neben den menschlichen Eigenschaften auch tierische zugeschrieben; die „Rede selbst entwickelt sich als eine Wanderung eines Schreib-Ich, parallel zum, wenn auch abseits vom ‚Herdenweg‘, und begleitet von einem merkwürdigen Hund.“<sup>181</sup> Es geschieht neben der Anthropomorphisierung auch eine Zoomorphisierung, indem der Sprache die Rolle des Hundes, des vermeintlichen Beschützers zuge-

---

<sup>178</sup> Ulrich Weinzierl: „Sprachschöpfung ist eine Art Lustkotzen“: <http://www.welt.de/print-welt/article357087/Sprachschoepfung-ist-eine-Art-Lustkotzen.html> (15.01.2013).

<sup>179</sup> Konstanze Fliedl: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede, S. 25.

<sup>180</sup> Ebd. S. 26.

<sup>181</sup> Ebd. S. 24.

schrieben wird, der gleichzeitig aber unberechenbar erscheint: „[...] das Ich hat [...] seine Aggression zu fürchten.“<sup>182</sup>

Es läuft zur Sicherheit, nicht nur um mich zu behüten, meine Sprache neben mir her und kontrolliert, ob ich es auch richtig mache, ob ich es auch richtig falsch mache, die Wirklichkeit zu beschreiben, denn sie muß immer falsch beschrieben werden, sie kann nicht anders, aber so falsch, daß jeder, der sie liest oder hört, ihre Falschheit sofort bemerkt. Die lügt ja! Und dieser Hund Sprache, der mich beschützen soll, dafür habe ich ihn ja, der schnappt jetzt nach mir. Mein Schutz will mich beißen. Mein einziger Schutz vor dem Beschriebenwerden, die Sprache, die, umgekehrt, zum Beschreiben von etwas anderem, das nicht ich bin, da ist – dafür beschreibe ich ja soviel Papier - , mein einziger Schutz kehrt sich also gegen mich. Vielleicht habe ich ihn überhaupt nur, damit er, indem er vorgibt, mich zu schützen, sich auf mich stürzt. Weil ich im Schreiben Schutz gesucht habe, kehrt sich dieses Unterwegssein, die Sprache, die in der Bewegung, im Sprechen, mir ein sicherer Unterstand zu sein schien, gegen mich. Kein Wunder. Ich habe ihr doch sofort misstraut. Was ist das für eine Tarnung, die da zu da ist, daß man nicht unsichtbar wird, sondern immer deutlicher?<sup>183</sup>

Die Sprache tritt dem Ich gegenüber als unberechenbares Tier auf, überrascht von dem plötzlichen Angriff wird das, bereits im Vorfeld vorhandene Misstrauen zum Ausdruck gebracht. Der Sinn und die Aufgabe der Sprache scheinen klar definiert zu sein, als „[...] zum Beschreiben von etwas anderem, das nicht ich bin [...]“, doch beides wird von der Sprache nicht verwirklicht, der Schutz vor dem Beschriebenwerden ist durch die Sprache nicht gegeben. Es steht die Frage im Raum, ob es sich dabei um einen vorsätzlichen Bruch handelt, vielleicht sogar um einen Racheakt als Motiv der hinterlistigen Sprache. Der auch im Militär verwendete Begriff der Tarnung verweist auf das Spannungsverhältnis zwischen Ich und Sprache und zeigt die Absicht des Verbergens. Sprache ist hier Schutz, der „zur Sicherheit“ nebenher läuft und die Ablehnung von mimetischer Wirklichkeitsbeschreibung verifiziert.

Die Sprache des main stream, wie in Übereinstimmung mit der Flußbedeutung des Abseits gesagt werden mag, schwemmt den Dichter nach außen, wo er aber nichts anderes anzeigen kann als diese Entfernung von ihr. Radikal denunziert Jelinek alle konventionellen Legitimationen dieses Standpunktes: die als empirischer Beobachter einer Realität, die sich kausal begründen ließe und deren mimetische Wiedergabe den Objekten gerecht würde. Dieses erkenntnistheoretische Problem knüpft Jelinek diskret an die Anwürfe einer der Kritikerinnen der Nobelpreisverleihung, Iris Radisch. Radisch hatte ihr vorgeworfen, die Wirklichkeit wenn überhaupt nur aus zweiter Hand, aus dem Fernsehen zu kennen[...]<sup>184</sup>

---

<sup>182</sup> Ebd. S. 25.

<sup>183</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>184</sup> Konstanze Fliedl: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede, S. 23.

Bereits im ersten Satz der Nobelpreisrede werden die Ansprüche, die durch eben diese Kritik gestellt wurden, hinterfragt: „Ist Schreiben die Gabe der Schmiegsamkeit, der Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit?“<sup>185</sup> Konstanze Fliedl hat in der erwähnten Analyse festgestellt, dass Jelinek „[...] alle diese Ansprüche auf Erfahrungswiedergabe, womöglich Realismus, konsequent erledigt.“ Dies geschieht einerseits mit einer rhetorischen Frage zu Beginn und im Folgenden durch die Dekuvrierung einer Anmaßung der Kenntnis von Wirklichkeit. Mit der Metapher der zersausten Frisur verbildlicht Jelinek am Beginn der Nobelpreisrede die Arbeit der Schriftstellerinnen und Schriftsteller und kritisiert den Anspruch auf Wirklichkeitsdarstellung in der Literatur: „Die Dichter fahren hindurch und versammeln ihre Haare verzweifelt zu einer Frisur, von der sie dann in den Nächten prompt heimgesucht werden.“<sup>186</sup> Die Frisur stellt den geschriebenen Text dar, der aus Sprache besteht und die Autorin oder den Autor in der Nacht, im Dunkeln „heimsucht“. Der Begriff des Heimsuchens steht wie der Einbruch einer Naturkatastrophe oder das Eindringen einer Krankheit in das Private am Ende des Satzes und kann parallel zur Metapher des bissigen Hundes gelesen werden: Das Vertraute, das, was man zu kennen glaubte, was Schutz zu bieten vorgab, der eigene Hund, die eigene Arbeit, die eigene Sprache steht dem Ich als Gegner gegenüber. In zweifacher Weise ergibt sich hier auch ein Bild der verzweifelten Dichterin oder des verzweifelten Dichters: sie oder er versucht zum einen ihre oder seine Arbeit zu tun, das Zersauste zu kämmen und in Sprache zu bringen und läuft der Sprache hinterher; Jelinek schreibt an späterer Stelle: „[...] ich möchte nur irgendwie dorthin, wo meine Sprache schon ist und höhnisch zu mir herübergrinst.“<sup>187</sup> Es ist ein Hinterherlaufen, ein Nachjagen, das die ambivalente Beziehung unterstreicht. Die Verzweiflung ist zum anderen präsent durch das Gefühl nicht geschützt zu sein, weil das, worauf die Dichterin oder der Dichter vertraute, worin sie oder er Schutz gesucht hat, sich gegen sie oder ihn wendet. In dieser Haltlosigkeit wird die Sprache durch den verübten Verrat zum Gegner. Die Begrifflichkeit des Schützens (in zweifachem Wortsinn) findet sich auch in dem essayistischen Text „Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“, welchen Elfriede Jelinek zu VALIE EXPORTS Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“, aus dem Jahr 2008, geschrieben hat. Dort heißt es „[...] also nur heraus, Sprache! Aus dem ständigen Sichverschließen: heraus und hinaus! Das Schützende muß verlassen werden, und schon läuft es dem Schützen vor die Flinte.“<sup>188</sup> An dieser Stelle ist es aber die

---

<sup>185</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>186</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>187</sup> Ebd.

<sup>188</sup> Elfriede Jelinek: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!). <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fvaliest.htm> (31.01.2013).

Sprache, die ihren Schutz verliert, ihn aufgeben muss und dadurch, so wie an zuvor zitierter Stelle das Ich, dem Schützen vor die Flinte läuft. Es handelt sich nicht um ein einseitiges ver-räterisches Verhalten, sondern um eine Interdependenz, die gebrochen und neuerlich als Riva-lität konstruiert wird, wie auch hier ersichtlich:

Streue ich also noch Salz auf den Weg der andren, ich werfe es hinüber, daß ihr Eis schmilzt, Streusalz, damit der Sprache ihr sicherer Grund genommen werde. Dabei ist sie doch längst bodenlos. Eine bodenlose Frechheit von ihr! Wenn ich mich schon nicht auf sicherem Grund befinde, soll meine Sprache das auch nicht dürfen. Recht ge-schieht ihr! Warum ist sie nicht bei mir geblieben, im Abseits, warum hat sie sich von mir getrennt?<sup>189</sup>

Zum Ausdruck kommt an dieser Stelle ein Racheakt: Das Ich hat den Boden verloren, deshalb muss die Sprache das auch. Jemandem „den Boden unter den Füßen wegzuziehen“ wird in der deutschen Sprache als Redewendung benützt und bedeutet dann „[...] jmdn. der Existenz-grundlage [zu] berauben [...]“<sup>190</sup>, „an Boden verlieren“ bedeutet aber auch „Einfluss, Macht verlieren [...]“<sup>191</sup>, wenn man aber nicht mit „[...] beiden Beinen/Füßen im Leben/(fest) auf der Erde [...]“<sup>192</sup> respektive am Boden steht, sieht man die Dinge nicht mehr realistisch. Das Wegziehen des Bodens unter den Füßen wird als gerechte Strafe für die Bodenlosigkeit der Sprache dargestellt. Der „[...] masochistische Pakt [...]“<sup>193</sup>, wie Fliedl ihn beschreibt, wird manifestiert. „Der Ort der Sprache enthüllt sich als eine Szenerie des Vertragsbruches, als Absturzstelle des Phantasmas. Die ‚Bissigkeit‘ der Sprache bedeutet kein ihr innewohnendes Gewaltames, sondern den Bruch des Kontraktes mit dem sprechenden Subjekt.“<sup>194</sup> Der Bruch steht aber letztlich für das Radikale. Er bedeutet die Überschreitung einer Grenze und das Nicht-Einhalten der vertraglichen Vereinbarung, durch die der Sprache die Rolle des Schützenden zugeschrieben wurde. Die Sprache die dem (bzw. einem Dichterinnen- oder Dichter-)Ich hätte Schutz bieten sollen, hinter der sich ein schreibendes Individuum verste-cken wollte, vernachlässigt seine Pflicht nicht nur, sondern kehrt sich auch noch gegen das Ich. Impliziert wird hier auch eine Hinterlistigkeit, welche der Sprache, aufgrund des Vorge-bens von Schutz, zugeschrieben wird und sie schließlich zum feindlichen Gegenüber macht.

---

<sup>189</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>190</sup> Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Hg. v. d. Dudenred. 2., neu bearb. und akt. Aufl. 2002. Mannheim, Leipzig, Wien u. a. S.133.

<sup>191</sup> Ebd.

<sup>192</sup> Ebd. S. 104.

<sup>193</sup> Konstanze Fliedl: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede, S. 26.

<sup>194</sup> Ebd. S. 27.

## 3.2 Sprache als feindliches Gegenüber

Das Verhältnis zwischen Ich als Protagonistin bzw. Protagonist und Sprache als Antagonistin bzw. Antagonist repräsentiert sich als ambivalente Beziehung, die zwischen Zu- und Abneigung oszilliert. Die konträren Rollen, welche die Sprache an verschiedenen Stellen einnimmt, schließen sich nicht aus, sie lösen sich vielmehr ab und existieren partiell nebeneinander. Die Rolle der Sprache als feindliches Gegenüber manifestiert sich im Lauf des Textes: „Sie hat mich jetzt bemerkt und sofort angeherrscht, diese Sprache. Diese Herrenanmaßung wagt sie gegen mich, sie erhebt die Hand gegen mich, sie mag mich nicht.“<sup>195</sup> Der Phrase „die Hand gegen jmdn. erheben“ wird im Wörterbuch der Redewendungen von Duden die Bedeutung „[...] jmdn. bedrohen, schlagen wollen [...]“<sup>196</sup> zugeschrieben. Es steht hier ein hierarchisches Verhältnis neben einem emotionalen: Die Sprache nimmt eine Herrscherrolle ein und spielt ihre Macht aus, andererseits verweist der Ausdruck „[...] sie mag mich nicht [...]“ auf eine Empfindung, eine emotionale Abhängigkeit. Die Szenerie wird radikalisiert da die Sprache überhand nimmt, das Ich in seine Schranken weist und neuerliche Verzweiflung auslöst: „[...] sie ruft mich also dort, wo ich in der Falle stecke und schreie und stramble [...]“<sup>197</sup>, um anschließend das Radikale scheinbar wieder zu relativieren:

[...]aber nein, es stimmt nicht, nicht meine Sprache ruft, die ist ja ebenfalls weg, meine Sprache ist mir weggeblieben, sie muß daher anrufen, sie schreit mir ins Ohr, egal aus welchem Gerät, einem Speicher oder einem Handy, einem Zellentelefon, von dort brüllt sie mir ins Ohr, daß es keinen Sinn mehr hat, etwas auszusprechen, das tut sie schon selber, ich soll einfach sagen, was sie mir vorsagt,<sup>198</sup>

Dem sprichwörtlichen Wegbleiben der Sprache wird an dieser Stelle seine ursprüngliche Bedeutung entzogen und es repräsentiert sich nicht als Moment des Erstaunens sondern als Evasion gegenüber dem Ich. Handelndes Individuum ist nicht das Ich sondern die Sprache, die das Ich in seine passive Rolle drängt, es ist lediglich noch ausführendes Organ. Dies exemplifiziert sich im Folgenden: „Wenn sie mir auch wegrennen mag, ich komme ihr nicht abhanden. Ich bin ihr zu Handen, aber dafür ist sie mir abhanden gekommen.“<sup>199</sup> Aktiver Part ist hier wieder die Sprache, sie trennt sich von dem Ich, nicht umgekehrt. Sie handelt, das Ich ist lediglich als Zuseher, als passiver Beobachter noch vorhanden. Auch das Ausführen, das Aus-

---

<sup>195</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>196</sup> Duden: Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik, S. 319.

<sup>197</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>198</sup> Ebd.

<sup>199</sup> Ebd.

sprechen des Vorgesagten wird schließlich von ihr übernommen, gelenkt und korrigiert. Die Auflösung der Metapher erzeugt das Bild einer Schriftstellerin oder eines Schriftstellers, die oder der keine Kontrolle mehr über das Schaffen der künstlerischen Arbeit hat, sondern von ihr eingenommen ist, praktisch ihr gehört und wie automatisiert handelt respektive schreibt.

### 3.3 Sprache als Individuum

Die oben genannte Verselbstständigung der Sprache erinnert an die Begrifflichkeit des automatischen Schreibens, der surrealistischen Schreibtechnik, *écriture automatique*, die das „[...] zufällige Nebeneinander von alogisch-unbewussten [...] Assoziationen [...]“ festzuhalten versucht.<sup>200</sup> Dass es sich dabei aber keineswegs um einen willkürlichen Vorgang handelt wird im folgenden Abschnitt festgestellt:

Die Sprache gerät ja irrtümlich manchmal auf den Weg, aber aus dem Weg geht sie nicht. Es ist kein willkürlicher Vorgang, das mit Sprache Sprechen, es ist einer, der unwillkürlich willkürlich ist, ob man will oder nicht. Die Sprache weiß was sie will. Gut für sie, ich weiß es nämlich nicht, und ich weiß die Namen nicht. Das Gerede, das Reden überhaupt redet jetzt dort drüben weiter, denn es ist immer ein Weiterreden, ohne Anfang und Ende, aber es ist kein Sprechen. Es redet also dort drüben, wo sich immer die anderen aufhalten, weil sie sich nicht aufhalten wollen, sie sind sehr beschäftigt. Dort drüben nur sie. Ich nicht. Nur die Sprache, die sich manchmal von mir entfernt, zu den Leuten, nicht den anderen Leuten, sondern den wirklichen, echten, auf den gut beschilderten Weg [...] <sup>201</sup>

Der „unwillkürlich willkürliche Vorgang“ unterstreicht die Autonomie der Sprache, die in ihrem Handeln nicht aufzuhalten ist, sie „weiß was sie will“, das Ich steht am Rand und beobachtet die Sprachhandlungen von Außen. Das „Gerede“ ist das, was unweigerlich folgt, es ist das, was nach der Sprache kommt. Während die Sprache das Instrument der Autorin bzw. des Autors darstellt, ist das Gerede die Kritik, die auf das Geschriebene (das durch die Sprache Entstandene) folgt. Die Kritik des Ichs gilt den „anderen“, die „sich nicht aufhalten wollen“, sie wollen keine Zeit verschwenden und es entsteht Gerede, das an dieser Stelle als nicht fundierte Kritik der anderen gelesen werden kann.

---

<sup>200</sup> Vgl. Otto F. Best: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele, S. 136.

<sup>201</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.



Die Sprache, die sich von dem Ich entfernt, vollzieht einen eben nur scheinbaren Seitenwechsel. „Sie würde gern die netten Leute auf dem Weg mögen, neben denen sie herrennt wie der Hund, der sie ist, der Gehorsam vortäuscht. In Wirklichkeit ist sie nicht nur mir, sie ist auch allen anderen ungehorsam. Sie ist für sich.“<sup>202</sup> Die Sprache hat sich zwar längst von dem Ich entfernt, unterwirft sich aber auch keinem anderen, sie ist autonom, „sie ist für sich“. Innerhalb dieser Anthropomorphisierung wird die Sprache auch individualisiert, es werden ihr nicht nur menschliche Eigenschaften zugeschrieben, sondern diese werden außerdem wie einzelne Fäden so zusammengesponnen, dass ein Individuum entsteht. Dieses erweist sich als Intrigant, der das Ich und „die anderen“ gegeneinander ausspielt und wenig Versöhnliches an sich hat. „[...] das Sagen meiner Sprache also ist, indem es sich von mir getrennt hat, sofort ein Aussprechen geworden. Nein, keine Aussprache mit jemandem. Ein Aussprechen. Sie hört sich beim Aussprechen selbst zu, meine Sprache, sie korrigiert sich selbst, weil die Aussprache jederzeit und immer noch verbessert werden kann.“<sup>203</sup> Auf die Mehrdeutigkeit des Wortes „Aussprechen“ wird an dieser Stelle hingewiesen, die Bedeutung im Kontext aber auf zwei reduziert, es ist keine „Aussprache“, im Sinn einer ehrlichen Auseinandersetzung zwischen zwei Parteien, es handelt sich vielmehr um ein Aussprechen, im Sinne eines Weitersagens, eines Nicht-Schweigens, das in adäquater Form ausgesprochen wird. Verglichen zum übrigen Text geht das Ich anschließend in eine ungewöhnlich offensive und vor allem aktive Haltung gegenüber diesem Individuum Sprache, es spricht die Sprache direkt an:

Bitte, liebe Sprache, willst du nicht zuvor wenigstens ein einziges Mal zuhören? Damit du etwas lernst, damit du die Ausspracheregeln endlich lernst ... Was schreist und räsonierst du dort drüben? Tust du das, Sprache, damit ich dich wieder in Gnaden bei mir aufnehme? Ich dachte, du wolltest gar nicht mehr zu mir zurück! Du hast mit keinem einzigen Zeichen zu verstehen gegeben, daß du zu mir zurückwolltest, es wäre auch sinnlos gewesen, ich hätte das Zeichen nicht verstanden. Du wärest Sprache erst geworden, um von mir fortzukommen und mir damit mein Fortkommen zu sichern? Aber da wird nichts gesichert. Und von dir schon gar nicht, so wie ich dich kenne. Ich erkenne dich ja gar nicht wieder. Du willst freiwillig zu mir zurück? Ich nehme dich nicht mehr auf, was sagst du nun? Weg ist weg. Weg ist kein Weg.<sup>204</sup>

Der Text erhält an dieser Stelle eine dialogischere Form, neben dem Ich existiert nun auch ein „Du“, das als Gegenüber angesprochen wird. Das Verhältnis scheint sich für einen Moment umzukehren, aus der Rede des Ichs geht hervor, dass die Sprache Anzeichen gibt, wieder zum Ich zurückzuwollen, das Ich aber nun keinen Willen mehr zeigt, die „entlaufene“ Sprache

---

<sup>202</sup> Ebd.

<sup>203</sup> Ebd.

<sup>204</sup> Ebd.

wieder bei sich aufzunehmen. Zentral ist an dieser Stelle die Begrifflichkeit des „weg seins“, die eine indefinite Abwesenheit repräsentiert, welche aber nicht absolut ist. Das weg sein der Sprache bezieht sich auf das weg sein von dem Ich, es handelt sich nicht um generelle Abwesenheit, denn letztlich würde dies auch das Sprechen über die Sprache unmöglich machen.

Das Subjekt Sprache hat in dieser Rede die Fähigkeit sich selbstständig zu machen und als autonome Figur dem Ich Befehle zu erteilen, das Ich nimmt die Rolle der Stimme ein, es führt die Befehle aus, wie Jelinek es auch in „Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“ beschreibt: „Sie [die Stimme; Anm.] hält sich in der Kehle auf, dort trifft sie die Sprache, und gemeinsam gehen sie dann wieder aus dem Hals hinaus ins Leben. Das ist der Sprache nicht bewußt, denn es interessiert sie nur, was sie zu sagen hat. Die Stimme sagt.“<sup>205</sup> Auch hier geschieht eine Anthropomorphisierung von Sprache und Stimme, das Verhältnis erscheint ähnlich wie jenes zwischen Sprache und Ich in „Im Abseits“, jedoch repräsentiert hier nicht ein Ich das ausführende Organ, sondern die Stimme. Sprache wird nicht als das dargestellt, worüber eine Dichterin oder ein Dichter verfügen kann, sie steht ihr oder ihm nicht in dieser Weise zur Verfügung, dass sie oder er aus dem gesamten Repertoire schöpfen kann. Dies wird auch in den bereits erwähnten Schlusssätzen der Dankesrede zur Verleihung des Mülheimer Dramatikerpreises 2011 beschrieben. Auch hier wird auf das mögliche Andere – nämlich die anderen Worte, welche im Moment des Niederschreibens nicht zur Verfügung stehen – hingewiesen. Es ist das Wissen um der anderen Möglichkeiten vorhanden, das Repertoire ist dem Ich bekannt, dennoch kann es nicht aus dem Vollen schöpfen. Diese Kenntnis der Sprache, das Wissen um sie, stellt eine wesentliche Problematik im Text dar, denn durch die Anwesenheit trotz Abwesenheit der Sprache wird ein Zwischenraum eröffnet, der die Kommunikation mit der Sprache ermöglicht. Aus dem Abseits kann die Sprache beobachtet werden, die Distanz ist aber dennoch zu groß um sie einnehmen und kontrollieren zu können. Aus dieser Faktizität ergibt sich die Ohnmacht des Ichs. Als dritte Konstante scheinen „die Anderen“ der Sprache fallweise näher zu stehen, als das Ich: „Dort drüben schimmert etwas hell unter den Zweigen, ist das der Ort, wo meine Sprache den anderen zuerst schmeichelt, sie in Sicherheit wiegt, nur um selbst endlich einmal liebevoll gewiegt zu werden? Oder will sie gar schon wieder zubeißen? Die will immer nur beißen, bloß wissen die andren das noch nicht, ich aber kenne sie gut, sie war ja lange bei mir.“<sup>206</sup> Neben der bloßen Kenntnis der Sprache steht ein vertrautes Verhältnis, das allerdings durch eine ständige Unberechenbarkeit

---

<sup>205</sup> Elfriede Jelinek: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!).

<sup>206</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

der Sprache begleitet wird, was die animalischen Eigenschaften der Sprache (wie Bissigkeit und Ungehorsam) manifestiert. Durch die Kombination unterschiedlicher Eigenschaften, die der Sprache parallel zueinander zugeschrieben werden, entsteht ein Geflecht das sich als individuelles Gegenüber präsentiert und dem das Ich eine ambivalente Haltung entgegnet. Im Lauf des Textes „Im Abseits“ wird das Verhalten der Sprache radikalisiert, bis sie schließlich überhand nimmt und das Ich als passiven, handlungsunfähigen Protagonisten zurücklässt. Es erscheint wie ein Abnabelungsprozess der Sprache, der fortgeführt wird, bis die Sprache autonom und mächtig genug ist, um das Ich in eine Abhängigkeit zu drängen, die diesem keinen Spielraum mehr lässt. Das Ich wird zum Gefangenen seiner Sprache.<sup>207</sup>

#### 4. Die Stimme der Frau

In „Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“ schlüpft nicht nur die Sprache, sondern auch die Stimme in eine personifizierte Rolle; der Text beginnt mit den Worten: „Die Stimme ist gerade unterwegs zur Sprache. Sie kann sich dabei nicht aufhalten lassen, sie hält sich ja schon selber auf. Irgendwo muß sie schließlich wohnen. Sie hält sich in der Kehle auf, dort trifft sie die Sprache, und gemeinsam gehen sie dann wieder aus dem Hals hinaus ins Leben.“<sup>208</sup> Das Szenario das hier gezeichnet wird, ist ein idyllisches, das Verhältnis zwischen Stimme und Sprache erscheint zunächst als unbeschwert und unproblematisch. Die Kehle wird als Sammelpunkt konstatiert, der den Beginn des gemeinsamen Weges darstellt. Im weiteren Verlauf wird das Verhältnis der beiden Wandernden differenzierter dargestellt: Der Sprache ist der Vorgang (das gemeinsame hinaus gehen ins Leben) „[...] nicht bewußt, denn es interessiert sie nur, was sie zu sagen hat. Die Stimme sagt.“<sup>209</sup> Während die Sprache nur das „Was“ interessiert, erhält die Stimme die ausführende Rolle. Sie erhält ihren Sinn durch die Sprache, die verstanden werden muss. „Der Kehlkopf ist das Hervorkommen, eigentlich das Hervorkommenlassen, ja, dazu ist er da, er läßt das heraus, was eingesperrt werden sollte, die Stimme, in einer Sprache, die jemand, irgendjemand verstehen muß, ja muß!, sonst ist sie keine Sprache, und dann ist die Stimme zu nichts nütze, also nur heraus,

---

<sup>207</sup> Vlg. Ebd.

<sup>208</sup> Elfriede Jelinek: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!).

<sup>209</sup> Ebd.

Sprache!“<sup>210</sup> Interessant erscheint an dieser Stelle der Anspruch, dass das, was gesagt wurde, auch verstanden werden muss. Wesentlich ist dabei nicht, dass eine bestimmte Person oder Zielgruppe das Gesagte verstehen kann, es muss lediglich irgendjemanden geben, der dies tut. Ist dies nicht der Fall, so verliert die Stimme ihren Sinn und die Sprache ihre Existenz, denn dann „[...] ist sie keine Sprache [...]“<sup>211</sup>. Die Aufforderung „[...] also nur heraus, Sprache [...]“ erhält dadurch einen boshafte und lockende Charakter, denn letztlich bleibt der Sprache keine Wahl. „Die Organe der Frau repräsentieren ja nicht, sie können es nicht, dieses Sprechen aber kann das, indem es seine Quelle zeigt, die Stimme.“<sup>212</sup> Das Verhältnis zwischen Stimme und Sprache ist ein sich gegenseitig bedingendes. Die Stimme ist die Quelle, die zur Sprache gelangt und schließlich auf den Auftrag wartet, den die Sprache erteilt. Es entsteht durch diese Darstellung eine eindeutige Differenzierung von Stimme, Sprache und Gesagtem, das das Endprodukt dessen ist, was durch das Zusammenwirken von Stimme und Sprache entstehen kann. Die dabei entstehende Problematik bezüglich des Ergebnisses wird am Ende des Textes beleuchtet:

Man muss aus der Deckung getrieben werden, ist man Stimme, und brauchte man dazu ein Gerät, das wie die Treiber auf den Busch klopft, um die Stimme von ihrer Heimat, der Kehle, zu trennen und hinauszuscheuchen. Sie muß zu etwas gezwungen werden, diese Stimme, was sie ohndies [sic!] gerne tut. Das ist die größte Anstrengung: Etwas zu tun, das erlaubt ist und doch wesenhaft von der Welt getrennt. Das bahnt sich jetzt seinen Weg, bevor es ganz weg ist.<sup>213</sup>

An dieser Stelle kann ein inhaltliches Paradoxon festgestellt werden: Die Stimme muss gezwungen werden, das zu tun, was sie gerne tut. Sie will das tun, was sie muss und muss dennoch zum Sagen gezwungen werden. Dieses Sagen ist einerseits erlaubt, aber doch von der Welt getrennt und sobald es gesagt wurde, wieder weg. Diese Schnelligkeit von Auftauchen respektive Vorhandensein und wieder Verschwinden stellt die mangelnde Haltbarkeit des Gesagten dar. Es bahnt sich seinen Weg, doch sobald es draußen ist, ist es weg. Es kann angenommen werden, dass sich diese mangelnde Haltbarkeit auf das weibliche Sagen bezieht, das in dem Text das primäre Thema darstellt:

---

<sup>210</sup> Ebd.

<sup>211</sup> Ebd.

<sup>212</sup> Ebd.

<sup>213</sup> Ebd.

Die Frau kann alles sein, aber letztlich trägt sie sich doch immer nur selbst in sich selbst hinein, wenn sie spricht, wenn sie nach außen spricht, wenn sie sich ins Mitteilungsheft, das für keinen Bestimmten bestimmt ist, einträgt, von Anfang an schon aufgetragen, wieder abgetragen und dann im Austrag. Der Letzte trägt sich aus, wenn er diesen Raum verläßt, der dieses Nichts ist. Daher: Niemand verläßt den Raum! Deswegen ist ja auch der Letzte nicht lang geblieben.<sup>214</sup>

Das Gesagte der Frau hat keine Nachwirkungen, es ist nicht anhaltend. Sie darf zwar sagen, sie darf sprechen, aber es wird nicht gehört, oder es wird gehört, aber wieder vergessen. Wenn die Frau spricht, spricht sie letztlich nur für sich, sie trägt sich „[...] in sich selbst hinein [...]“. Sprachspielerisch wird aus dem „Eintragen“ ein „Austragen“, welches das Verschwinden neuerlich thematisiert. Der Begriff „Austrag“ wird nicht als einer von Streitigkeiten, im Sinn einer Konfliktlösung verstanden, sondern als Gegenstück zum Eintrag, der sichtbar macht, als etwas, das Nichtvorhandensein oder das Nichts per se darstellt. Über die Bedeutung des Nichts bei Elfriede Jelinek wäre eine eigene, umfangreiche Untersuchung anzudenken; in diesem Text aber, ist es einerseits Ort (als Raum in dem sich die Frau befindet) andererseits auch Person, nämlich die Frau selbst.

Man sieht bei der Frau: nichts, man schaut in sie hinein, aber man sieht das Nichts, man schaut das Nichts an, das sich selbst repräsentieren muß, weil es kein anderer tut. Dieses Nichts, das die Frau ist, – sie ist ja nicht repräsentationsfähig, in vielen Kulturen wird sie versteckt, was aber unnötig ist, sie ist ja ohnedies schon von je her nichts, warum also ein Nichts auch noch verbergen? – wird durch einen Gang in ihrem Körper, kein Gang auf dem man herumsteht oder gemütlich herumgeht, durch einen Gang in diese Höhle also erschlossen, wo man dann aber erst recht nichts sieht, denn die Frau wird durch diesen zugigen Gang, durch den nur ihre Stimme hallt, noch nicht zu einem Etwas. Man kann ihre Öffnungen aufspreizen, damit man das Nichts in der Höhle besser sehen kann, aber da ist eben nichts, wenn man sich vorher nichts hineingedacht hat.<sup>215</sup>

Wesentlich erscheint hier die Bestimmung, dass die Frau nicht nur äußerlich ein „Nichts“ ist, sondern auch, wenn man in sie hineinsieht, sie ausleuchtet, sieht man „das Nichts“. Das Verhältnis von Innen und Außen ist auch im darauf folgenden Satz thematisiert: das Verstecken der Frau als kulturelle Praxis wird als Doppelung entlarvt, sie ist ohnehin gesellschaftlich nicht vorhanden und wird dennoch verhüllt, was letztlich die Wirkung hat, das Nichtvorhandensein der Frau nach Außen hin sichtbar zu machen. Das Hineindenken als aktive Handlung wird wie ein Modellieren, ein Formen und sich zu Eigen machen, dargestellt. Wenn in der Frau etwas gesehen werden will, muss man sich davor etwas hineindenken, denn von sich

---

<sup>214</sup> Ebd.

<sup>215</sup> Ebd.

aus, ist sie nichts. Maria-Regina Kecht verweist darauf, dass Jelinek mit der oben zitierten Stelle neuerlich betont, dass es „[...] einer phallischen Anmaßung [...]“ bedarf, um „[...] als Frau überhaupt die Stimme erheben zu können und sich in eine öffentliche Diskussion, egal welcher Art, einbringen zu wollen.“<sup>216</sup> Nur so könne die Frau „[...] gegen die Selbstverständlichkeit des männlichen Subjektstatus, gegen die Gewichtigkeit des männlichen Sagens, auftreten.“<sup>217</sup> Um dies sichtbar zu machen, bedient sich Jelinek einer Technik der provokativen Sexualisierung der Sprache und arbeitet mit der dadurch entstehenden Dichte der Sprachbilder. Kecht betont weiters, dass für die Autorin Schweigen nicht in Frage kommt, sie postuliere aber kein weibliches Schreiben, sondern „[...] versucht in jedem ihrer Texte das männliche Denken und das männliche Schreiben subversiv zu unterlaufen.“<sup>218</sup> Jelinek nähert sich dem Thema des Sprechens der Frau in der Öffentlichkeit im Text zu VALIE EXPORTS Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“ in reflektierender Weise:

[...] das Sprechen der Frau wird nicht gehört, es wird in der Öffentlichkeit nicht gern gehört, denn es ist oft unangenehm, es klingt schrill, wir sind das nicht gewöhnt, sie würde ein Gerät benötigen, die Frau, das ihre Stimme etwas dämpft, das ihr ein Hindernis fürs Sprechen schafft, eine Verhinderung von Sprechen, das ihr nicht gestattet ist, diese Stimme ist nämlich unerwünscht.<sup>219</sup>

Auch an dieser Stelle wird der Zusammenhang zwischen Sprechen, Stimme und Gesagtem deutlich und – als der Frau zugehörig – im Gesamten abgelehnt. Das Dämpfen der Stimme stellt die Anmaßung des Männlichen und den Versuch, dem Sprechen einen Hörer zu verschaffen und das Gesagte nicht sofort wieder verschwinden zu lassen, dar. Für diese komplexe Thematik und das Erschließen des Zusammenhanges der drei Komponenten, verwendet Elfriede Jelinek eine sehr anschauliche und bildliche Sprache, die – aus ihrer Metaphorik gelöst – eine sehr radikale und gewaltvolle ist.

Jelinek betont das Sichtbarmachen, das in dem Performancefilm stattfindet: „[...] bei Valie Export sieht man die Stimme nicht nur, man wird förmlich drauf gestoßen, von wo sie herkommt. Die Kehle wird ausgeleuchtet, das Bild wird vom Laryngoskop auf den Schirm, der keinem ein Schutz ist, übertragen.“<sup>220</sup> Mit diesem „darauf Stoßen“ wird auch ein Moment des Erschreckens als Reaktion der Rezipierenden des Performancefilmes beschrieben, die das

---

<sup>216</sup> Maria-Regina Kecht: Das Nicht-Sprechen/Schweigen der Frau bei Elfriede Jelinek. <http://ach-stimme.com/?p=844> (02.02.2013).

<sup>217</sup> Vgl. Ebd.

<sup>218</sup> Vgl. Ebd.

<sup>219</sup> Elfriede Jelinek: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!).

<sup>220</sup> Ebd.

Bild unter Umständen nicht sofort zuordnen können. Der Bildschirm, der eine Grenze zwischen künstlerischer Arbeit und Rezipientin oder Rezipienten darstellt, wird sprachlich in seine Einzelteile zerlegt und die Bedeutungen des Wortes Schirm (mit Schutz gebender Funktion), wird mitgedacht. Diese Funktion des Schützens ist aber trotz der Abgrenzung, die der Schirm bietet, nicht möglich. Rezipientin oder Rezipient wird auf die Stimme der Frau gestoßen. In Jelineks Interpretation der künstlerischen Arbeit von VALIE EXPORT geschieht eine Reflexion des weiblichen Sprechens und der Stimme der Frau:

Was für eine Anstrengung das Sprechen ist, noch dazu in einem Video, das ja zum Anschauen von außen her gedacht ist! In Valie Exports Video wird das Innerste nach Außen gestülpt. Das kann es nicht von allein, das muß erzwungen werden. Die Stimme muß aus einem nach außen hin zur Schau gestellten Kehlkopf kommen. Dazu wird ein Gerät verwendet. Was für eine Anstrengung, die Stimme dann herauszulassen! Die Anstrengung gilt ja meist Dingen und Geschöpfen, die nicht herausgelassen werden sollen. Wilden Tieren?<sup>221</sup>

Das Stülpen von Innen nach Außen wird als ein Prozess des Sichtbarmachens dargestellt. Durch das Sichtbarmachen des Sprechorgans wird die Stimme gezwungen herauszukommen, dies stellt neben der dekuvierenden Aktion auch eine Proklamation gegen das Schweigen dar. Dies ist allerdings mit großer Anstrengung verbunden, weil es einen Widerstand dagegen gibt, der an dieser Stelle nicht genauer beschrieben wird, jedoch auf die patriarchale gesellschaftliche Struktur verweist. „Die Stimme ist das wilde Tier, das nicht nach außen dringen soll, aber hier gilt die Anstrengung dem Ausbruch.“<sup>222</sup> Die Metaphorik des wilden Tieres steht für das Ausbrechen der Stimme der Frau, die sich dieses unter großer Anstrengung und sehr stürmisch erkämpfen muss. Diese Stimme soll zurückgehalten werden, doch „[...] erzwingt sich plötzlich den Ausgang in eine sich nicht öffnenwollende Offenheit.“<sup>223</sup> Die widersprüchliche Beschreibung des Ortes, an dem die Stimme nach ihrem Kampf ankommt, wird im Folgenden indirekt genauer beschrieben: „Das Außen ist doch da, bitte, Stimme komm! Sie kann ja immer kommen, aber nur durch dieses kleine Gerät, daß die Stimm-Schamlippen entblößt, umtost von Speichel, von Säften, die das einzige Repräsentationsmittel der Frau sind, etwas Flüssiges, das man sonst kaum je zu sehen kriegt [...]“<sup>224</sup> Hier wird die Offenheit – die sich nicht öffnen will und dementsprechend keine ist und demzufolge nur vorgegeben wird, vorhanden zu sein – entblößt. Das Vorgeben, dass die Stimme der Frau un-

---

<sup>221</sup> Ebd.

<sup>222</sup> Ebd.

<sup>223</sup> Ebd.

<sup>224</sup> Ebd.

erwünscht ist (sie darf doch jederzeit kommen), wird problematisiert. Es geschieht ein Aufdecken und Sichtbarmachen der Funktionsweise dieser (gesellschaftlichen) Struktur: durch das Vorgeben der Offenheit sollen kritische Stimmen an der Oberfläche abperlen. Das Stülpen von Innen nach Außen ist ein Vorgang des Aufdeckens der patriarchalen Strukturen, die nach Außen hin nicht als solche dargestellt werden, aber vorhanden sind und in diesem Prozess sichtbar gemacht werden. Als einziges Repräsentationsmittel der Frau werden sexualisierte Begriffe verwendet, die veranschaulichen, dass die Frau nur durch sexuelle Gesten wahrgenommen werden kann.

## 5. Schweigen

Vereinfacht wird der Begriff des Schweigens häufig als Antonym zu den Begriffen Reden oder Sprechen verwendet. Dies ist aber nur bedingt zutreffend, denn „Reden und Schweigen geraten in ein problematisches Spannungsverhältnis, wenn es durch Machtverhältnisse konstituiert wird, wenn ‚Reden müssen‘ und ‚nicht Schweigen können oder dürfen‘ (z. B. Verhör, Sprechzwang) es charakterisieren,<sup>225</sup> Schweigen kann in unterschiedlichen Verhältnissen zum Sprechen stehen, so sind auch gegensätzliche Verwendungsmöglichkeiten, abhängig vom Kontext, möglich.

Das Lexem kann [...] verwendet werden als Signal des Zustimmens (etwa beim Unterlassen von Einspruch in bei bestimmten Rechtsgeschäften) oder aber auch des strikten Ablehnens (Eine nigerianische Frau lehnt beispielsweise einen Heiratsantrag durch Schweigen ab). Schließlich kann das Lexem auch verwendet werden zum Ausdruck von Ohnmacht oder Ignoranz; andererseits aber kann es auch Nachdenklichkeit oder ein Abwarten, Trotz und Widerstand ebenso wie umgekehrt auch Unterwerfung signalisieren.<sup>226</sup>

In mehreren der genannten Anlässe steht das Schweigen für Macht, die entweder von einer schweigenden Person ausgeübt wird, oder der diese unterliegt. In dem Text „Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“ wird Schweigen aufgrund eines Machtver-

---

<sup>225</sup> Hartmut Eggert u. Janusz Golec: Einführung. In: Dies. (Hg.): „...wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999. (M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 1.

<sup>226</sup> Wolfgang Heinemann: Das Schweigen als linguistisches Phänomen. In: Hartmut Eggert u. Janusz Golec (Hg.): „...wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999. (M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 303.



hältnisses als Racheakt dargestellt: „Dafür erschallt es im Haushalt aus allen Ecken und Nischen umso lauter, denn dort muß dann der Mann auf sie hören, sonst hat er die Hölle auf Erden, er hat die Frau zu Hause umso mehr zu fürchten, je mehr er ihr im Öffentlichen den Mund verbietet [...]“<sup>227</sup> Machtausübung und Rückzahlung durch Machtausübung stehen in einem direkten eins zu eins Verhältnis, je mehr der Mann die Frau in der Öffentlichkeit zum Schweigen zwingt, desto mehr hat er im Privaten zu fürchten. Hier zeigt sich abermals die Trennung von Innen – welches für die Frau bestimmt ist, es ist das Private, das Häusliche – und Außen, das das Öffentliche und somit die Domäne des Mannes darstellt. Das Schweigen tritt hier als Sprechverbot auf, das einerseits für die Frau in der Öffentlichkeit und für den Mann im Haushalt gilt. Schweigen kann aber, wie bereits oben dargestellt, auch andere Bedeutungen und Hintergründe haben und so ist auch das Verhältnis zwischen Sprechen und Schweigen kein konstantes. Dieses Verhältnis wird auch im Text „Sprech-Wut“ thematisiert: „Das Reden ist umsonst wie das Schweigen. Es ist egal. Sie fechten es miteinander aus, sie kriechen förmlich ineinander hinein. Sogar über das Schweigen reden sie noch, nein, sie sprechen eher das Schweigen, das, weil es eben auch ein Sprechen ist, irgendwann hell wird ohne daß einem dabei etwas klar würde.“<sup>228</sup> Schweigen und Sprechen scheinen hier gleichgesetzt zu werden, das Schweigen stellt aber eine Art des Sprechens dar. Auch im Sprechen kann geschwiegen werden. Es handelt sich dabei aber nicht um ein Aussprechen von Verschwiegenem, denn es wird dadurch nichts klarer.

Alles redet. Alles schweigt. Wie gesagt, es ist egal. Es wird nicht erst etwas erhellt (denn auch das Schweigen kann ja erhellend sein), es wird hell, weil etwas ausgesprochen wird, und zwar diesmal als Schweigen. Treten Sie ein, diesmal hören Sie etwas im Schweigen. Sie hören die Stille, also redet Etwas. Ich würde auch wieder nicht behaupten, durch die Stille entstünde erst das Sprechen, bzw. erst wenn es still wird, merkt man, daß die ganze Zeit gesprochen wurde. Das Schweigen wird vom Sprechen gebildet und hergestellt. Es wird das Bleibende und das Vorläufige gleichzeitig, und das Vorläufige erzeugt das Bleiben. Beides ist Sprechen. Das Schweigen ist auch Sprechen.<sup>229</sup>

Die Formulierung einer scheinbaren Gleichstellung von Sprechen und Schweigen erinnert an nichtssagendes Reden: Obwohl geredet wird, hört man die Stille. Das Sprechen bildet das Schweigen, das auch eine Art des Sprechens ist. Sprechen stellt demnach die Bedingung für das Schweigen dar. Heinemann stellt fest, so „[...] wie man etwa die Bedeutung des deutschen Lexems *Loch* nur erfassen kann, wenn man seinen semiotischen Kern in Beziehung

---

<sup>227</sup> Elfriede Jelinek: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!).

<sup>228</sup> Elfriede Jelinek: Sprech-Wut.

<sup>229</sup> Ebd.

setzt [sic!] zu dem, was ihn umgibt, wodurch er begrenzt wird [...]“, wäre es auch sinnvoll, „[...] die semiotische Nichtsubstanz des Schweigens einzugrenzen durch das, was dieses Phänomen umgibt, die vielfältigen Formen des Sprechens unter unterschiedlichen Bedingungen.“<sup>230</sup> Elfriede Jelinek thematisiert eben diese Problematik der Beschreibung einer Leere, die keine ist und versucht die Abgrenzungen aufzubrechen, indem sie das scheinbare Gegensatzpaar eben nicht als solches verwendet. Schweigen ist im Sprechen enthalten und Sprechen kann insofern als Bedingung für das Schweigen gesehen werden, als „Schweigen im allgemeinen Sprachverständnis“ nur dann Sinn macht, „[...] wenn damit etwas *bewirkt* werden soll, und vor allem: wenn ein solches Sprechen von Partnern *erwartet wird* oder usuell *erwartet werden darf*.“<sup>231</sup> Steht also das Schweigen alleine für sich, so ist es für das Gegenüber bzw. in der Kunst für die Rezipierenden, nicht fassbar; es ist „[...] evident, daß eine Pause doch nicht alles bedeuten kann (Zustimmung wie Ablehnung gleichermaßen), sondern daß das Schweigen immer gedeutet / interpretiert werden kann (und muß)“.<sup>232</sup> Die Literatur- und auch die Sprachwissenschaft stoßen an ihre Grenzen, wenn es um die Analyse des Schweigens geht, weil dieses nicht schriftlich abgebildet werden kann, „[...] auch eine weiße Druckseite artikuliert nicht ‚Schweigen‘ [...]“, sondern lediglich, „[...] daß in der Schriftlichkeit die Mündlichkeit ‚zum Schweigen gebracht‘ wird.“<sup>233</sup> Das Schweigen verlangt einen Kontext, der aus Sprechen besteht. Elfriede Jelinek thematisiert das Schweigen vor allem als Machtausübung. In „Im Abseits“ geschieht dies im ambivalenten Verhältnis zwischen Sprache und Ich:

Ich schaue dem Leben immer nur nach, meine Sprache zeigt mir den Rücken, damit sie fremden Leuten den Bauch zum Liebhaben hinhalten kann, schamlos, mir zeigt sie den Rücken, wenn überhaupt irgend etwas. Zu oft gibt sie mir kein Zeichen und sagt auch nichts. Manchmal sehe ich sie dort drüben gar nicht mehr, und jetzt kann ich nicht einmal sagen ‚wie gesagt‘, denn ich habe es zwar schon öfter gesagt, aber ich kann es jetzt nicht mehr sagen, mir fehlen die Worte.<sup>234</sup>

Durch den Kontext – wir erfahren, dass die Sprache dem Ich den Rücken kehrt – wird deutlich, dass das Nichts-Sagen der Sprache eine Handlung ist, die dem Ich gegenüber als Ignoranz ausgedrückt wird. Zusätzlich zum Schweigen als Machtausübung, wird an dieser Stelle auch das Schweigen als unwillkürliches Geschehen dargestellt. Das Nicht-Sagen-Können

---

<sup>230</sup> Vgl. Wolfgang Heinemann: Das Schweigen als linguistisches Phänomen, S. 304.

<sup>231</sup> Vgl. Ebd. S. 305.

<sup>232</sup> Ebd. S. 312.

<sup>233</sup> Vgl. Hartmut Eggert u. Janusz Golec: Einführung, S. 3.

<sup>234</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

bezeichnet ein Gefühl der Ohnmacht. Daneben kann das Schweigen als unfreiwillige Handlung auch als Sprechen, das sich kein Gehör verschaffen kann, auftreten: „Ich sage etwas, und dann ist es von Anfang an schon vergessen gewesen. Das hat es angestrebt, es wollte ja fort von mir. Das Unsagbare wird jeden Tag gesagt, aber das, was ich sage, das soll nicht gesagt werden dürfen.“<sup>235</sup> Hier wird eine Grenze (die das Sprechverbot ist) letztlich aber gebrochen und dadurch das Schweigegebot aufgehoben. Dies hängt eng mit der Thematik der Stimme der Frau, bei der vorgegeben wird, dass sie gehört wird, zusammen. Heinemann bezeichnet ein Schweigegebot wie dieses, als „Sonderfall des textuellen Schweigens“, welches ein Nicht-Sprechen dargestellt, „[...] das von Partnern – meist mächtigen Institutionen – gewünscht oder gefordert und von Sprechern als Verhaltensnorm interiorisiert wird.“<sup>236</sup> Es kann sich dabei um ein „Schweigen-Sollen“ oder ein „Schweigen-Müssen“ handeln, das häufig von den Handelnden akzeptiert bzw. hingenommen wird.<sup>237</sup> Heinemann erwähnt als Beispiel, neben den allgemeinen Verhaltensregeln, wie das „*Schweign von Kindern bei Tisch*“ auch das „Schweigegebot für Frauen in der Öffentlichkeit, das schon in der Bibel gefordert wurde“.<sup>238</sup> Maria-Regina Kecht stellt fest, dass das Schweigen bei Elfriede Jelinek aber nicht unbedingt mit Ohnmacht und Opfertum gleichgesetzt werden müsse, sondern auch als „Akt der Souveränität“ und somit als „Verweigerung, in der doch noch Willenskraft“ zu tragen kommt, interpretiert werden kann.<sup>239</sup> Diese Souveränität wird in der Nobelvorlesung der Sprache zugesprochen, sie enthält sich jeder Äußerung, die für das Ich bedeutungsvoll wäre. „Mir sagt meine Sprache nichts, wie soll sie dann anderen etwas sagen? Sie ist aber auch nicht nichtssagend, das müssen Sie zugeben! Sie sagt umso mehr, je ferner sie mir ist, ja, erst dann traut sie sich, etwas zu sagen, das sie selber sagen will, dann traut sie sich, mir nicht zu gehorchen, sich mir zu widersetzen.“<sup>240</sup> Der Sprache wird an dieser Stelle Autonomie zugeschrieben, die sie von einem Abhängigkeitsverhältnis abhebt und als eigenständige, Macht ausübende Instanz manifestiert. Die Sprache widersetzt sich dadurch einer ihr zugeschriebenen Funktion. Das Nicht-Sagen stellt hier – wie es Heinemann für den politischen Diskurs neben Anpassung als mögliche Bedeutung erläutert – ein „Instrument des Widerstands gegen Herrschaftsformen [...]“ dar.<sup>241</sup> „Das Nicht-Sprechen mit den Mächtigen ist eine Form des Verweigerns (auch

---

<sup>235</sup> Ebd.

<sup>236</sup> Vgl. Wolfgang Heinemann: Das Schweigen als linguistisches Phänomen, S. 313.

<sup>237</sup> Vgl. Ebd.

<sup>238</sup> Vgl. Ebd.

<sup>239</sup> Vgl. Kecht: Das Nicht-Sprechen/Schweigen der Frau bei Elfriede Jelinek.

<sup>240</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>241</sup> Vgl. Wolfgang Heinemann: Das Schweigen als linguistisches Phänomen, S. 314.

von Kooperation);<sup>242</sup> dieses Verweigern stellt schließlich einen Versuch der Umkehrung von Machtverhältnissen dar, der auch zu gelingen scheint: Die Sprache wird Herr über das Ich, sie schreibt sich selbst und sagt dem Ich doch nichts. Dargestellt wird auch die Distanz zwischen Ich und Sprache: Die Entfernung der Sprache vom Ich ist Bedingung für das Widersetzen, für den Widerstand, den die Sprache unentwegt leistet. Wie ein trotziges Kind versucht sie den eigenen Willen durchzusetzen und unabhängig von seinem Gegenüber Entscheidungen autonom treffen zu können. Jelinek schreibt in der Nobelpreisrede: „Meine Sprache war oft ungehörig, das wurde mir deutlich zu verstehen gegeben, aber ich wollte es nicht verstehen. Meine Schuld.“<sup>243</sup> Die Darstellung der Sprache als ungehörig verweist auf ein unterwürfiges Subjekt. Sprache und Ich stehen hier in einem Machtverhältnis, das sich immer wieder ändert und durch diese häufige Verlagerung ein bildliches Ringen um Macht aufzeigt. Das Schweigen wird kontextabhängig als Sprechverbot, als Souveränität oder auch als Ignoranz im Sinne einer Bestrafung oder eines Racheaktes vom Machthaber inszeniert. Schweigen kann somit auch Machtausübung per se bedeuten, das Vorhandensein eines Kontextes stellt die Bedingung für das Erkennen dessen dar.

## 6. Schreibreflexion

Während das Schreiben und das Reflektieren über Sprache das Material der Schreibenden thematisiert, wird in der Reflexion über das Schreiben, der Prozess von ebendiesem zum Thema. Sprachreflexion ist schließlich aber eine, die das Schreiben betrifft. Wenn wir Sprache als Material oder aber auch als Werkzeug der Schriftstellerin oder des Schriftstellers bezeichnen, so ist das Schreiben – die Arbeit selbst – der Prozess, der das Ergebnis (mithilfe des vorhandenen Materials) entstehen lässt. Schreibreflexion beinhaltet insofern immer auch Sprachreflexion, als der Prozess immer auch auf das verfügbare Material referiert, es besteht ein Abhängigkeitsverhältnis, welches aber kein gegenseitiges ist. Im Sprechen über das Material muss nicht zwingend auch über den Prozess gesprochen werden, auch wenn dieser häufig mitgedacht wird. So wird in zwei der vier ausgewählten essayistischen Texten, zwar Sprache, nicht aber das Schreiben explizit thematisiert. Dabei handelt es sich um die beiden Texte, die ein anderes Kunstwerk bzw. andere Kunstwerke an den Anfang stellen – die Theaterstücke

---

<sup>242</sup> Ebd.

<sup>243</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

von Friedrich Schiller in „Sprech-Wut“ bzw. den Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“ von VALIE EXPORT in „Ungeduldiges, ungeduldetes Sichverschließen (ach, Stimme!)“. Hingegen finden sich in den beiden Preisreden „Fremd bin ich“ und „Im Abseits“ explizite Aussagen über den Prozess des Schreibens. Schreibreflexion findet bei Elfriede Jelinek (häufig auch nur als solche getarnt) mitunter auch in Interviews oder in Texten über (eigene) Texte statt. Es sollen daher im Folgenden auch für das Thema relevante Aussagen in Interviews und Gesprächen, die mit Elfriede Jelinek geführt wurden, berücksichtigt werden, es soll aber auch hinterfragt werden, inwiefern diese als Schreibreflexion gesehen werden können. Preisreden bieten sich hierfür sicherlich an. So beginnt der Text „Im Abseits“ mit der Thematisierung des Schreibens in einem Satz, der bereits in anderem Zusammenhang erwähnt wurde. Die Frage ob Schreiben als Gabe der „Anschmiegsamkeit an die Wirklichkeit“<sup>244</sup> verstanden werden kann, leitet einen reflexiven Prozess ein und stellt infrage, ob an literarische Texte der Anspruch gestellt werden darf, die Wirklichkeit abzubilden. Differenziert muss an dieser Stelle von dem Begriff „Schreiben“ abgesehen werden und jener des „Beschreibens“ eingeführt werden. Diesen verwendet Jelinek an späterer Stelle, um eine Absicht, die scheinbar hinter dem Schreiben steht, zu veranschaulichen: „Mein einziger Schutz vor dem Beschriebenwerden, die Sprache, die, umgekehrt, zum Beschreiben von etwas anderem, das nicht ich bin, da ist – dafür beschreibe ich ja soviel Papier -, [sic!] mein einziger Schutz kehrt sich also gegen mich.“<sup>245</sup> Schreiben wird durch die Begrifflichkeit des „Beschreibens von Papier“ nicht als künstlerischer Prozess, sondern als fabrizierende Tätigkeit dargestellt. Auch in „Fremd bin ich“ verwendet Jelinek den Begriff des Beschreibens: „Aufgrund einer Angst-Erkrankung bin ich nicht imstande, diesen Preis, über den ich mich sehr freue, persönlich entgegenzunehmen, und leider – das beschreibe ich ja – kann ich auch am Leben kaum je teilnehmen.“<sup>246</sup> An späterer Stelle verwendet Jelinek den Begriff neuerlich: „Ich beschreibe die Reise im Stillstand.“<sup>247</sup> Die Begrifflichkeit des Beschreibens deutet auf einen abbildenden Vorgang. In den Preisreden geschieht eine ähnliche Skizzierung des Prozesses des Schreibens, wobei von künstlerischer Arbeit keine Rede sein kann. Dadurch entsteht eine scheinbare Herabsetzung der Tätigkeit und letztlich der Schreibenden selbst, die als ironisch parodistische Antwort auf kritische Stimmen gelesen werden kann. Die Absage an die Wirklichkeitsabbildung wird durch ein Paradoxon erteilt:

---

<sup>244</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>245</sup> Ebd.

<sup>246</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

<sup>247</sup> Ebd.

[...] die Form ist das Wichtigste, von dort aus also sieht er [der Schreibende, Anm.] sie besser. Aber auch das wird ihm angekreidet, also sind das Kreidespuren und nicht Leuchtstoffpartikel, die den Weg des Schreibens markieren? In jedem Fall ist es ein Markieren, das gleichzeitig zeigt und wieder verschleiert und die Spur, die von ihm selbst gelegt wurde, danach sorgfältig wieder verwischt.<sup>248</sup>

Schreiben wird hier als ein Sichtbarmachen und gleichzeitig als ein Verschleiern repräsentiert. Das Markieren und wieder verwischen einer Spur, kann als Täuschung der Rezipierenden gelesen werden. Die Hinführung zum Markierten bedeutet einen Spannungsaufbau, der aber nur scheinbar auf eine Wirklichkeit, zu der die Spur führen soll, verweist. Die Hinführung wird sogleich wieder relativiert, die Spur wird verwischt, die Wahrheit, die als vorhanden vorgegeben wird, bleibt dem Lesenden verwehrt. Durch diese Relativierung des davor Dargestellten, geraten Rezipierende und Schreibende respektive das Ich im Text in eine Endlosschleife, sie bewegen sich nicht vom Fleck. Diesen Zustand beschreibt Jelinek in „Fremd bin ich“ als „Stillstehen, aus dem heraus [...]“ geschrieben wird und stellt die Frage „[...] sind da vielleicht Wurzeln, die mich auf und an der Stelle festhalten, wie sie jeder merkt, wenn er versucht, von dem Ort wegzukommen, den er sein Zuhause nennt.“<sup>249</sup> Das Wegkommen kann als Weiterentwicklung gelesen werden, die eine Befreiung aus dem Stillstand bedeuten könnte. Was dargestellt wird, ist ein Kampf, den das Ich kämpft. Ähnlich beschreibt Jelinek das Schreiben in einem Gespräch mit André Müller: „Am Schreibtisch führe ich Krieg gegen die Menschen, die es sich in der Normalität, um die ich sie beneide, bequem gemacht haben und das Leben genießen können. Ich bin da im Grunde ganz totalitär. Ich sage, daß nach dem, wie die Nazis hier gehaust haben, niemand das Recht hat, ruhig und glücklich zu leben.“<sup>250</sup> Vorgegeben wird hier engagiertes Schreiben bzw. das Verfassen von engagierter Literatur, es wird aber nicht gekämpft um etwas zu erreichen, das Ziel des Kampfes ist unklar und das Engagement steht in einem Widerspruch mit der Resignation, die Jelinek schließlich beschreibt.

---

<sup>248</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>249</sup> Vgl. Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

<sup>250</sup> Elfriede Jelinek u. André Müller: Ich bin die Liebesmüllabfuhr. In: Brigitte Landes (Hg.): stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Berlin: Theater d. Zeit 2006. (Theater der Zeit Arbeitsbuch 2006); S. 23.

Mein Kampf war sinnlos wie das meiste im Leben. [...] Auch das Schreiben. Ich strebe heute mit meinem Schreiben nur noch das Überleben an. Ich werfe mich, indem ich schreibe, aus mir heraus. Denn wenn ich mir meiner Identität bewußt werde, bin ich tot. Ich will mich nicht kennenlernen. Ich lebe aus zweiter Hand, aber ich beklage mich nicht. Ich bin an der Lebensferne, die meine Krankheit ist, selber schuld. Mein Selbsthaß kommt jeden Tag. Ich weiß, daß ich mit dem Schreiben nichts ändere. Aber was soll ich sonst tun? Ich kann ja nichts anderes. Das Schreiben ist für mich ein Segen, weil ich dazu das Haus nicht verlassen muß. Wäre ich nicht Schriftstellerin, wäre ich Sozialrentnerin.<sup>251</sup>

Zwar ist der Kampf, der undefiniert bleibt, ein sinnloser, jedoch wird an dieser Stelle Schreiben als Schutz bietender Zufluchtsort und als existenzieller Prozess beschrieben, der das Überleben ermöglicht. Mit dem Schreiben kann nichts geändert werden, die damit einhergehende Sinnlosigkeit führt schließlich zur Resignation. In ähnlicher Weise äußert sich Jelinek in einem Interview mit Pia Janke: „Diese Resignation ist bei mir immer dabei, die läuft sozusagen auf einer Nebenspur mit. Ich schreibe die Vergeblichkeit meines eigenen Schreibens, um die ich ja sehr wohl weiß, auch noch mit. Ich habe nie geglaubt, dass durch Kunst irgendetwas verändert werden kann.“<sup>252</sup> Die Frage nach der Sinnhaftigkeit des Schreibens und dem Grund aus dem heraus geschrieben wird, scheint von der Autorin provoziert und wird sogleich mit einer wenig zufriedenstellenden Antwort abgespeist. Immer wieder stellt sie die Abneigung gegenüber dem Schreibprozess zur Schau und erklärt andererseits: „Es ist, als ob in mir etwas toben würde, eine Wut, die mich aber heute zum Schreiben bringt. Das Schreiben ist ja bei mir ein leidenschaftlicher Akt, eine Art Rage. Ich bin nicht jemand, der wie Thomas Mann an jedem Satz feilt, sondern ich fetz halt herum. Das geht zwei, drei Stunden, dann falle ich zusammen wie ein Soufflé, in das man mit einer Nadel sticht.“<sup>253</sup> Der Prozess des Schreibens wird als leidenschaftlicher Akt beschrieben, der aber nicht glücklich macht. An späterer Stelle beschreibt Jelinek als Antwort auf die Feststellung von Müller, dass sie durch Schreiben also auch nicht froh werde<sup>254</sup>: „Nein. Froh macht mich nichts. Nur manchmal gerate ich während des Schreibens in so Zustände, in denen ich nicht mehr ganz bei Bewußtsein bin. Es ist eine Art Trance wie beim Orgasmus. Aber auch da weiß ich, wie es entsteht. Letztlich ist alles Arbeit, sogar die Liebe.“<sup>255</sup> Das Verhältnis zwischen Autorin und ihrem Schreiben wird als höchst ambivalent inszeniert. Neuerlich geschieht dies durch eine Metaphorik, die sich einer sexualisierten Sprache bedient. Gleichsam wird das Schreiben als Pro-

---

<sup>251</sup> Ebd. S. 28.

<sup>252</sup> Pia Janke: Jelinek im Interview: Über Orgien und falsche Unschuldigkeit.

<sup>253</sup> Elfriede Jelinek u. André Müller: Ich bin die Liebesmüllabfuhr, S. 23.

<sup>254</sup> Ebd.

<sup>255</sup> Ebd.

zess beschrieben, der nicht bei vollem Bewusstsein stattfindet und Texte somit nicht konzipierbar sind. Dennoch: Schreiben sei Arbeit, wie die Liebe. Mit diesem Vergleich wird die Ambivalenz noch einmal dargestellt, indem auf die Anstrengung verwiesen wird und jene mit Liebe gleichgesetzt wird. Negative und positive Gefühle stehen in Bezug auf die schriftstellerische Tätigkeit nahe beieinander; dies manifestiert sich in der vorgegebenen Selbstbeschreibung der Autorin:

Ich bin ein sehr warmherziger und liebesfähiger Mensch, aber darüber schreibe ich nicht. Ich schreibe über das Zerstörerische, aber das kann ich nur, weil ich auch das andere kenne. Die Leute süßen über ihre romantischen Erlebnisse, wenn die Sonne untergeht auf Mallorca. Aber wer macht die Drecksarbeit? Ich muß die Drecksarbeit machen. Ich räume den Gefühlsdreck weg. Das ist meine Aufgabe. Ich bin in der Literatur die Trümmerfrau, die Frau mit dem Mülleimer. Ich bin die Liebesmüllabfuhr.<sup>256</sup>

Die Beschreibung der Drecksarbeit – die gemacht werden muss, sie wird sogar als Aufgabe erteilt – steht im scheinbaren Widerspruch zur Ablehnung des engagierten Schreibens und der resignierenden Haltung, dass durch das Schreiben nichts bewirkt werden könne. Die Aufgabe, welche durch das Schreiben erfüllt werden sollte, besteht schließlich darin den Dreck wegzuräumen. Wie auch an den oben zitierten Stellen wird die Tätigkeit mit negativen Eigenschaften konnotiert und als eine dargestellt, die nicht um ihrer selbst Willen gemacht wird, sondern weil es letztendlich gemacht werden muss. Dadurch wird das Schreiben als zwanghaftes Verhalten inszeniert, mit dem das Gefühl der Ohnmacht (nämlich jenes, sich nicht anders verhalten zu können) einhergeht. Diese Ohnmacht spiegelt sich immer wieder auch in den Texten, wenn beispielsweise „[...] im Schreiben Schutz gesucht [...]“<sup>257</sup> und nicht gefunden wird. Die dadurch entstehende Ratlosigkeit wird durch Fragen inszeniert, die für sich bereits die Unmöglichkeit einer Beantwortung implizieren. In „Im Abseits“ fragt das Ich nach einem Ort, an dem das Werkzeug (die Sprache) seinen Platz finden kann: „Wie komme ich an den Ort, wo ich mein Werkzeug auspacken, in Wirklichkeit aber gleich einpacken kann?“<sup>258</sup> Das Hantieren mit dem Werkzeug wird aber sogleich als unerwünscht oder zum Scheitern verurteilt, dargestellt. Die Frage erledigt sich selbst. In „Fremd bin ich“ wird auch eine Technik, die im Schreiben angewendet werden kann, thematisiert. Dabei handelt es sich wohl nicht zufällig um jene des Collagierens, deren Verwendung Jelinek von Rezipierenden häufig zugeschrieben wird:

---

<sup>256</sup> Ebd.

<sup>257</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>258</sup> Ebd.



Ich möchte noch ein Wort dazu sagen, daß der Text so oft als „Collage“ bezeichnet wird. Das ist er nicht. Wie immer verwende ich bloß einzelne Zitate, um dem Stillstand etwas wie Türen einzubauen, Dreh- und Angelpunkte aus einer fremden Sprache, nicht Fremdsprache, an die ich mich dann wieder mit meiner eigenen Sprache andocke (auch dieser Vorgang ist kein dynamischer, weil nichts bei mir dynamisch abläuft, im Gegenteil, das, was an etwas anderes angekoppelt wird, muß vorher auch stillhalten, sonst finde ich Öse und Haken nicht, und wenn ich sie endlich fände, wäre meine Hand zu unruhig, ich brächte sie nie im Leben zusammen, die beiden Teile, die füreinander bestimmt sind; es muß bei mir alles stillhalten, sonst fasse ich es buchstäblich nicht, und die Bewegung kommt von etwas und einem anderen).<sup>259</sup>

Die Benennung als Collage wird abgelehnt, es wird aber kein Gegenvorschlag gebracht, das Definieren der Technik durch einen Begriff wird abgelehnt. Zwar wird der Vorgang des Schreibens als eine in den Texten durchgängig verwendete Methode beschrieben, diese wird aber nicht als eine Technik definiert, sondern eher als eine Eigenart oder sogar als Unfähigkeit, die keine andere Möglichkeit offen lässt. Dadurch werden Zuschreibungen vermieden, die für den Prozess des Schreibens einengend wirken könnten. Liest man diese Stelle als Kommentar zu Rezensionen bzw. als Falsifizierung derer, so geht damit ein kritisches Moment einher, das als Medienkritik gelesen werden kann. Wie bereits zu Beginn von Kapitel III dargestellt wurde, sind die Referenzen auf Stimmen aus den Medien immer wieder in Texten von Elfriede Jelinek vorzufinden. Vielleicht gerade deshalb finden diese Stimmen auch in Interviews regelmäßig ihren Platz. So antwortet Jelinek auf Kritik von Iris Radisch auch im Gespräch mit André Müller mit einer Verifizierung der kritischen Äußerung als Generalisierung: „Aber natürlich bezieht sie ihre Weltsicht auch aus dem Fernsehen, nur weiß sie es nicht, das ist der Unterschied. Wenn sie vor der Kamera ihre schönen Beine übereinanderschlägt, dann macht sie das, weil sie es in einem Film so gesehen hat. Es gibt ja nichts Authentisches. Was wir heute für die Wirklichkeit halten, ist eine Fernsehwirklichkeit. Darüber schreibe ich.“<sup>260</sup> Die Kritik wird als wahr stilisiert und in subtiler Weise wie ein Bumerang zurückgeschleudert. Auch der Begriff der Wirklichkeit wird neuerlich hinterfragt und als Fernsehwirklichkeit entlarvt. Im Weiteren wird der Prozess des Schreibens auf dieser Grundlage thematisiert und eine kritische Gegenrede inszeniert:

---

<sup>259</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

<sup>260</sup> Elfriede Jelinek u. André Müller: Ich bin die Liebesmüllabfuhr, S. 24.

Ich finde das so zum Kotzen, wenn gesagt wird, meine Literatur sei nicht welthaltig, da seien keine Inhalte, keine Figuren. Denn die Literatur ist doch, spätestens seit Joyce oder Becket, viel weiter. Ich habe ja nichts dagegen, wenn einer Geschichten erzählt. Ich les ja selbst gerne Krimis. Aber daneben kann es doch anderes geben. Man will heute wieder realistische, saftige Erzählungen haben. Jemand, der wie ich mit der Sprache arbeitet und die privaten Dinge wie ein Arzt auf ihre Symptomatik abklopft oder wie ein Pantoffeltierchen die Realität abflimmert, um auf witzige Art die sozialen Klischees zu entlarven, den lässt man nicht gelten. Der wird vernichtet.<sup>261</sup>

An dieser Stelle geschieht eine Trennung von Erzählen und Spracharbeit, wobei ein versöhnliches Nebeneinanderstehen der beiden Textsorten vorgeschlagen wird. Eingeschränkte Sichtweisen werden aufgedeckt und kritisiert, das parallele Nebeneinander erinnert an den Anything-Goes-Gedanken. Die erzählende Literatur wird allerdings auf die Rezeption beschränkt, während an das eigene Schreiben der Anspruch gestellt wird, mit Sprache arbeiten und Klischees entlarven zu müssen. Die Kritik, dass diese Art des Schreibens nicht gelten gelassen wird, verweist neuerlich auf die kritischen Stimmen, welche die Literatur von Elfriede Jelinek, wegen nicht genügend Welthaltigkeit, Inhalt und Figuren ablehnen. Die Arbeit mit der Sprache steht neben einem Abklopfen der Symptomatik von privaten Dingen. Die Reflexion über Sprache und Schreiben erscheint sowohl in den literarischen Texten von Elfriede Jelinek, als auch in einer Vielzahl von Interviews als Verflechtung von Kritik und Kommentar, als Gegenrede und als Dekuvrierung von (mitunter gegenstandslosen) Denunziationen, denen Jelinek durch ihre Kritiker ausgesetzt ist. Dies geschieht nicht zuletzt durch die Inszenierung des Ichs, welche durch das Einstreuen von autobiographischen Elementen als Beschreibung der Wirklichkeit angenommen werden soll und häufig auch wird. Diese Inszenierung des Ichs soll im Folgenden genauer untersucht werden.

---

<sup>261</sup> Ebd.

## 7. Fiktionalisierungen

Gabriele Riedle vergleicht Elfriede Jelinek mit der Künstlerin und Fotografin Cindy Sherman und kritisiert den scheinbaren Versuch der Interpretierenden, aus den biografischen Bezügen die dahinter stehenden Künstlerinnen rekonstruieren zu wollen. Riedle schreibt, die Texte von Jelinek hätten eine „[...] verdammte Ähnlichkeit mit den Bildern von Cindy Sherman: Zitate, Klischees, Stereotypen von Weiblichkeit, in denen die physische Realität der Frau restlos aufgeht, ihre Natur verschwindet und ihre kulturelle Existenz zum Vorschein kommt, die sie ist. Es gibt keine Originalfrau hinter dem Bild.“<sup>262</sup> Genauso wenig gäbe es eine „Originaljelinek hinter den Texten“.<sup>263</sup> Die Suche nach einem Original bzw. nach der echten, wahren Person, die als Autorin hinter dem Text steht, erscheint daher als sinnlos. Jelinek provoziert diese Suche aber dennoch (ob bewusst oder unbewusst), durch die Verwendung von autobiografischen Vorlagen – oder jener, die sie als solche kennzeichnet – in Form einer Ich-Erzählung. Sigrid Löffler schreibt diesbezüglich: „Besonders dann, wenn diese Autorin ‚Ich‘ sagt, ist Vorsicht geboten: Gerade dann liefert sie dem Publikum kalkulierte mediale Selbstbilder.“<sup>264</sup> Gemeint sind hier vor allem Interviews; Löffler spricht von „Auftritten in der Öffentlichkeit“, in denen Jelinek „[...] sich selbst immer wieder neu, als ihre eigene Kreation [...]“ erschafft.<sup>265</sup> Dies ist sicherlich nicht nur in Bezug auf die „[...] immer wieder andere Frisur, andere kosmetische Farbpalette [...]“<sup>266</sup> etc. festzustellen, sondern auch auf die sprachliche Selbstinszenierung. Das Autorinnenbild, das Jelinek immer wieder neu kreiert, daran feilt und es doch wieder umstößt und verändert, besteht aus einer Kombination aus Inszenierungen von Habitus und Äußerlichkeiten. „Immer wenn die Jelinek ‚Ich‘ sagt, arbeitet sie zugleich an ihrer medienkompatiblen ‚Ich‘-Legende. Und diese biografische Version für die Öffentlichkeit wird durch Jelineks Schutzbehauptung, sie sei ‚unheimlich verlogen‘[...] weiter relativiert.“<sup>267</sup> Und Löffler plädiert im Weiteren für einen kritisch hinterfragenden Umgang mit dem Gesagten: „Man muss also ihre Strategien der öffentlichen Selbststilisierung und Selbstvergrößerung ebenso in Betracht ziehen wie ihr hoch entwickeltes Kalkül einer medienspezifischen Form der Ironie und Selbstironie. Dann wird man auch ihre Selbstoffenbarungen im Interview

---

<sup>262</sup> Gabriele Riedle: Sie nicht als sie. In: Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. du 700 (1999), S. 28.

<sup>263</sup> Ebd.

<sup>264</sup> Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (2007), 3. Aufl. Neufassung. S. 3.

<sup>265</sup> Vgl. Ebd.

<sup>266</sup> Vgl. Ebd.

<sup>267</sup> Ebd. S. 5.

mit Vorbehalt lesen.“<sup>268</sup> Im Zusammenhang mit dieser Interpretation der Selbststilisierung steht sicherlich die Präsenz von Elfriede Jelinek in den Medien, trotz des immer wieder ausgesprochenen Wunsches nach Rückzug. „Einerseits kursieren von Elfriede Jelinek so viele Fotos, Interviews und Porträts in den Medien wie von kaum einem anderen zeitgenössischen Schriftsteller oder einer Schriftstellerin [...]“, andererseits „[...] wird diese Bilder- und Informationsflut begleitet von der Weigerung der Schriftstellerin, in der Öffentlichkeit aufzutreten [...]“<sup>269</sup> Löffler scheint daher für eine Lesart zu plädieren, die selbst die Interviews von Jelinek als fiktiv annimmt. Es stellt sich dadurch die Frage, ob Interviews nicht immer gewissermaßen Inszenierungen sind. Die Entscheidung was und wie viel preisgegeben werden soll, liegt schließlich bei den Antwortenden. Es ergeben sich in unterschiedlichen Interviews unterschiedliche Verhältnisse von Selbstauskunft und Selbstinszenierung. Was die Thematik bei Elfriede Jelinek sicherlich besonders interessant macht, ist die Hypothese, dass dieses Verhältnis nicht nur in der medialen Öffentlichkeit vorzufinden ist, sondern auch in den literarischen und vor allem in den essayistischen Texten. Schließlich verwendet die Autorin häufig autobiografische Elemente, die durch Fiktionalisierungen, wie beispielsweise die Anthropomorphisierung der Sprache, Distanz schaffen und dadurch mehrere Lesarten zulassen. Es findet ein Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion statt.

Zwar suggeriert Elfriede Jelinek der Öffentlichkeit immer wieder die Möglichkeit einer biografischen Lesart ihrer Texte und legt spielerisch intime Erklärungsmuster nahe, durch Hinweis auf die besonderen und fatalen familiären Umstände, denen sich ihr Werk verdankt. Aber bei der tatsächlichen Lektüre schiebt sich ständig eine sarkastische, ironische, mit Kalauern und Wortwitzen jonglierende Suada zwischen die Romanfiguren und die Einfühlungsbedürfnisse des Lesers.<sup>270</sup>

Durch die Inszenierung von Fiktionalisierungen als biografische Bezüge wird eine Methode entwickelt, die es ermöglicht über Sprache und über das Schreiben in einem distanzierten Verhältnis sprechen zu können. Adorno thematisiert die Problematik dieser Reflexion über Kunst und stellt die Frage, „[...] wie denn überhaupt von Ästhetischem unästhetisch, bar aller Ähnlichkeit mit der Sache kaum sich reden ließe, ohne daß man der Banausie verfiere und a priori von jener Sache abglitte.“<sup>271</sup> Für die Reflexion über Sprache und Schreiben benötigt eine Autorin oder ein Autor die Sprache, unter Umständen auch das Schreiben selbst. Durch die Distanzierung, die mittels Fiktionalisierung entsteht, verschwimmen die Grenzen zwi-

---

<sup>268</sup> Ebd. S. 6.

<sup>269</sup> Vgl. Ebd. S. 3.

<sup>270</sup> Ebd. S. 8.

<sup>271</sup> Theodor W. Adorno: Der Essay als Form, S. 72.

schen Wirklichkeit und Fiktion. Die Lesenden können keine klaren Trennlinien ziehen. Die Gattung des Essays kommt den Schreibenden für diesen Prozess der Reflexion sichtlich entgegen und scheint auch von Elfriede Jelinek methodisch bewusst gewählt zu werden, um in einem Zwischenraum – zwischen wissenschaftlichem Wahrheitsanspruch und künstlerischen Gestaltungs- und Fiktionalisierungselementen – über das (eigene) Schreiben und die (eigene) Sprache schreiben zu können. Eine Fiktionalisierung geschieht im Text „Fremd bin ich“ anhand einer Beschreibung aus der Fernsehwirklichkeit, die – ohne detaillierte Fakten aus dieser zu nennen – eine Exemplifikation für eine Entfremdung darstellt.

Ich habe versucht, meinen eigenen Stillstand in Worten des Wanderns zu fassen, indem ich mir andere zu Hilfe gerufen habe, zum Beispiel eine junge Frau, die als Kind entführt und in einem winzigen Raum hinter einem schweren Betonpfropf (wie ein Geist in der Flasche) gefangengehalten wurde, und wenn sie herausgelassen wurde, musste sie arbeiten, arbeiten, arbeiten. Eine extremere Form der Entfremdung fällt mir nicht ein, auch ohne daß man Maschinen dazu bemühen müsste.<sup>272</sup>

Um das zu Beschreibende (den Stillstand) in Worte fassen zu können, wird auf die Metaphorik des Wanderns zurückgegriffen; als Figur wird eine junge Frau gewählt, die aufgrund eines Verbrechens medienbekannt wurde. Die Realität (das Verbrechen an diese real existierende Person) wird mit der fiktiven Figur des Flaschengeistes verglichen. Das Sprechenlassen dieser Frau bedeutet aber auch eine Fiktionalisierung – die Frau wird zur Figur, der das Wort bzw. die Sprache in den Mund gelegt wird – über die reflektiert wird, die auch erklärt wird. Sigrid Löffler beschreibt, dass Jelineks Sprache „[...] sich gegen psychologisierende Einfühlung [...]“ sperrt.<sup>273</sup> „Seit ihren experimentellen Anfängen schreibt sie höchst artifizielle Texte, die sich weder psychologisieren noch umstandslos biografisch rückführen lassen. Andererseits lässt sich nicht übersehen, dass diese Texte im Uneindeutigen oszillieren: Sie leben vom Wechselspiel zwischen Realitätspartikeln in der Sprache und Sprachpartikeln in der Realität.“<sup>274</sup> Diese Zusammenführung geschieht auch in der Nobelpreisrede, etwa wenn das Ich als Autorin über seine Sprache spricht und dabei eine Metaphorik verwendet, die aus dem besprochenen Gegenstand (der Sprache) eine handelnde Figur macht: „Ich bin die Gefangene meiner Sprache, die mein Gefängniswärter ist. Komisch – sie paßt ja gar nicht auf mich auf! Weil sie meiner so sicher ist? Weil sie so sicher ist, daß ich nicht wegrenne, glaubt sie des-

---

<sup>272</sup> Elfriede Jelinek: Fremd bin ich.

<sup>273</sup> Vgl. Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 8.

<sup>274</sup> Ebd.

halb, sie kann selber von mir fort?“<sup>275</sup> Die Zuschreibung der menschlichen Eigenschaften als Fiktionalisierungselement und die Inszenierung des Ichs als schreibendes Subjekt, führen zu der erwähnten Zwischenstellung von Wirklichkeit und Fiktion. Durch dieses Wechselspiel wird eine Distanzierung von der realen Tätigkeit des Schreibens und schließlich auch von der Wirklichkeit per se ermöglicht. Ein oszillatorisches Wechselspiel eröffnet sich auch in der Erzählperspektive; Löffler schreibt über den Wechsel der Perspektiven in den Romanen von Elfriede Jelinek, „[...] in den gleitenden Übergängen zwischen Erzählerkommentar und Figurenrede, zwischen Reflexion und Rollenprosa, sei kaum noch auszumachen, wer da eigentlich spricht.“<sup>276</sup> Gerade wenn Sätze verwendet werden, die aus ihrem Zusammenhang – in dem wir sie im Alltag kennen – gerissen werden, kann ein solcher Wechsel der Perspektive suggeriert werden: so nehmen wir beispielsweise die Worte „Sprechen Sie nach dem Signalton“, als eine Anweisung wahr, die keine reale Person, sondern eine (Computer-) Stimme auf einem Tonband von sich gibt. Jelinek verwendet diesen Satz am Ende von „Sprech-Wut“, um ihn schließlich zu zerpfücken und die Anweisung aufzuheben: „Sprechen Sie nach dem Signalton, aber sprechen Sie auch sonst immer, damit Sie den Signalton nicht hören müssen oder damit Sie ihn besonders deutlich hören können, weil er sich abhebt von allem.“<sup>277</sup> Die Absicht, die hinter den Anweisungen von Computerstimmen steht, wird von Telefonierenden nicht hinterfragt, gerade dann nicht, wenn es sich um Anleitungen wie diese (die Stimme ordnet an, wann gesprochen werden soll, um gehört werden zu können) handelt. Dieses Anleiten wird übernommen und ergänzt, sodass der Ton der Anweisungen auf die Ergänzungen übergreift und ebenso unhinterfragt ausgeführt werden kann. Im Sprechen über Sprache wechseln Perspektive und (Erzähl-) Haltung in den Texten von Elfriede Jelinek häufig. Dies ist nicht zuletzt auf das dargestellte Verhältnis zwischen Ich und Sprache zurückzuführen. In der Feststellung des Ichs, es sei Gefangener seiner Sprache, übernimmt die Sprache das Wort. Löffler schreibt: „Die Sprache selber ist es, die da höhnt und feixt, grimassiert und spottet, seziert, verzerrt, persifliert, Zitate verhunzt und noch die horrende Mitteilung durch möglichst geschmacklose Witze und Metaphern bricht. [...] Die Autorin arbeitet mit Ironien und Wortspielen, unentwegt wechselt sie die Stil-Ebenen, die Genres, die Referenz-Systeme.“<sup>278</sup> Dieses Sprechen der Sprache wird in der Nobelpreisrede dezidiert als solches dargestellt:

---

<sup>275</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>276</sup> Vgl. Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 9.

<sup>277</sup> Elfriede Jelinek: Sprech-Wut.

<sup>278</sup> Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 9.

Sie hört sich beim Aussprechen selbst zu, meine Sprache, sie korrigiert sich selbst, weil die Aussprache jederzeit und immer noch verbessert werden kann; ja, immer kann sie verbessert werden, sie ist sogar ausschließlich dazu da, verbessert zu werden und dann eine neue Sprachregelung zu treffen, aber auch die nur, um die Regeln sofort wieder umstoßen zu können. Das wird dann die neue Überbrückung zu einer Erlösung, ich meine natürlich Lösung. Eine Eselsbrücke.<sup>279</sup>

An dieser Stelle wird die Sprache neuerlich als Individuum und als unabhängig vom Ich dargestellt, was schließlich auch eine Fiktionalisierung mit sich bringt. Es wird eine Ebene konstruiert, die jene Macht dargestellt, der das Ich unterliegt. Das Wechseln und Springen zwischen den Perspektiven – auch zwischen den Genres und Ebenen – wird durch ebendiese Fiktionalisierung, die keinen Anspruch auf Wirklichkeitsabbildung stellt, ermöglicht. Begebenheiten aus der Realität werden fiktionalisiert und so entsteht eine konstruierte Ebene, auf der die Sprach- und Schreibreflexion stattfinden kann. Hierdurch entsteht aber auch die Möglichkeit der Dekuvrierung, wie Löffler beschreibt: „Allein mittels Sprachkritik hat Elfriede Jelinek, wie der große Wiener Satiriker Karl Kraus, die Missstände aufgezeigt und vorgeführt, die sie empören: Denkfaulheit, gemütliche Bestialität, Machtmissbrauch und Barbarei. Geschichtsvergessenheit und Gewaltstrukturen in der Gesellschaft hat sie zur Sprache gebracht wie niemand sonst.“<sup>280</sup> Dies wurde auch anhand des Sichtbarmachens des Sprechverbotes der Frau in der Öffentlichkeit durch den Text „Ungeduldtes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“ gezeigt. Schreiben bedeutet bei Elfriede Jelinek immer auch ein Aussprechen – und ein damit verbundenes Aufdecken – das eine oder einer schließlich tun muss. Jelinek beschreibt in einem Interview, sie müsse die „Drecksarbeit“ machen<sup>281</sup> und meint schließlich auch das zu tun, das sonst niemand tut: das Aus- und Ansprechen von Missständen. Sie verwendet dabei das „Ich“ provokativ, um die vorhandene Nähe zwischen Autorin und Text zu zeigen oder auch zu suggerieren. Die Fiktionalisierung dient letztlich zur neuerlichen Distanzierung. Das dadurch entstehende Wechselspiel zwischen Realität und Fiktion in den essayistischen Texten von Elfriede Jelinek ermöglicht unterschiedliche Lesarten und Interpretationen. Die Autorin provoziert schließlich die Lesenden, Haltung zu beziehen und nicht zuletzt dadurch erweist sich Elfriede Jelinek als eine der am meisten polarisierenden Autorinnen der Gegenwart.

---

<sup>279</sup> Elfriede Jelinek: Im Abseits.

<sup>280</sup> Sigrid Löffler: Die Masken der Elfriede Jelinek, S. 13.

<sup>281</sup> Elfriede Jelinek u. André Müller: Ich bin die Liebesmüllabfuhr, S. 23.

## IV. Resümee

Innerhalb der vorliegenden Arbeit wurden mehrere Themengebiete untersucht, um die Frage zu beantworten, welche Mittel und Methoden in den ausgewählten Texten von Elfriede Jelinek verwendet werden, sodass über Sprache, Schreiben und Schweigen reflektiert werden kann. Als Grundlage hierfür war es notwendig, den Rahmen – der die Gattung und damit die äußerliche Form darstellt – abzustecken. Nach einem kurzen Überblick über die Entwicklung des Essays als Gattung und der bestehenden Definitionsproblematik, die mit diesem Wandel einhergeht, konnte festgestellt werden, dass der Essay als Form zu verstehen ist, die der Autorin oder dem Autor großen Spielraum lässt. Eine Unterscheidung zwischen wissenschaftlichem und künstlerischem Essay bietet sich als mögliche Unterteilung an, es muss aber dennoch mit Zwischenformen und Grenzfällen gerechnet werden. Dies stellt schließlich auch das Element dar, das den Essay gegenüber anderen Gattungen deutlich abgrenzt: seine Position in einem Zwischenraum. Er befindet sich in einem Spannungsfeld zwischen Wissenschaft und Kunst, er ist keinem Gebiet eindeutig zuordenbar. Die Essayistin oder der Essayist kann sich der einen, wie der anderen Methode bedienen; es können aber auch wissenschaftliche und künstlerische Elemente parallel innerhalb eines Textes vorkommen. Die Darstellung dieser Positionierung des Essays war von wesentlicher Bedeutung für die Frage nach Wahrheit und Fiktion im Essay; denn während der wissenschaftliche Text einen Anspruch auf Wahrheit stellt, wird im künstlerischen Verfahren vermehrt mit fiktionalen Elementen gearbeitet. Durch das Aufzeigen von potentiell Möglichem – und in der Darstellung dieser Optionen im prozesshaften Verfahren – können beide Elemente im Essay vorhanden sein. In diesem Zusammenhang zeigt sich auch die Notwendigkeit des Überprüfens der von René Pfammatter konstatierten Aussage im Essay spreche der Autor als er selbst.<sup>282</sup> Zwar räumt er dem Essay ein, dass einzelne Textabschnitte gewissermaßen Fiktionsblasen bilden können, betont jedoch, dass „[...] die Kraft solcher Textabschnitte [...]“ nicht ausreicht „[...] um einen Text als ganzen zu fiktionalisieren.“<sup>283</sup> Diese Annahme erscheint gerade für Elfriede Jelinek als willkommene Grenze, die es zu überschreiten gilt. Durch die Vermengung von Realität und Fiktion konstruiert Jelinek Raum für unterschiedliche Lesarten ihrer Texte und das Verhältnis zwischen Distanz und Nähe der Autorin zum Text wird immer wieder neu – und in jeder Lesart anders – ausgelotet.

---

<sup>282</sup> René Pfammatter: *Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform*, S. 48.

<sup>283</sup> Ebd. S. 50.



Weil es sich bei zwei der ausgewählten Texte von Elfriede Jelinek um Preisreden handelt, war die Klärung der Frage, inwiefern es sich auch hierbei um essayistische Texte handelt, von Bedeutung. Obwohl sich vor allem bezüglich der Rezeptionsweise von Reden (aufgrund des mündlichen Vortrages) eklatante Unterschiede ergeben – die der Autor im Schreiben bewusst einbeziehen kann – lassen sich auch essayistische Merkmale feststellen. Auf diese müssen Texte jeweils einzeln geprüft werden, eine generalisierende Vorschreibung von Merkmalen, die eine Rede enthalten muss, um als essayistisch zu gelten, erscheint weder möglich noch sinnvoll. Es konnte jedoch festgestellt werden, dass Reden häufig auch Merkmale des Essays aufweisen – und umgekehrt. Noch mehr als im Essay spielen in der Rede Klarheit und Verständlichkeit eine wesentliche Rolle. Konkrete Merkmale, die in der Analyse der beiden Preisreden „Im Abseits“ und „Fremd bin ich“ von Elfriede Jelinek festgestellt wurden, stellen das hohe Maß an Reflexivität sowie die kritische Auseinandersetzung, die vor allem in Bezug auf Medien stattfindet, dar. Außerdem erweist sich die dialogische Form, die durch Fragen, welche in den Reden an das Publikum gerichtet zu sein scheinen, als stark ausgeprägt. Im Vergleich der beiden Preisreden stellte sich heraus, dass ähnliche stilistische Mittel und Methoden angewendet werden. Beide Texte enthalten Fiktionalisierungselemente, der Schluss ist jeweils fragend und offen gestaltet. In beiden Texten wird zu Beginn (positive oder negative) Kritik thematisiert; mit dieser wird in parodistischer Weise umgegangen. Jelinek reagiert in allen vier ausgewählten Texten auf Stimmen aus den Medien oder auf aktuelle Anlässe, ob es sich dabei um Inhalte handelt, die sie als Autorin persönlich betreffen oder nicht, scheint für die Auseinandersetzung nicht unbedingt ausschlaggebend. Während in den Preisreden eigene Texte den Anlass geben, beziehen sich die Reaktionen in den Texten „Sprech-Wut“ und „Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)“ auf künstlerische Arbeiten von Friedrich Schiller und VALIE EXPORT. Hier bildet jeweils das Werk eines anderen Künstlers den Ausgangspunkt für den Text und letztlich auch für die Reflexion über das eigene Schaffen.

Die Frage, welchen Platz die Autorin oder der Autor im Text einnimmt, führt zu einem Vergleich der Texte von Elfriede Jelinek und Roland Barthes Text „Der Tod des Autors“. Die Gemeinsamkeit liegt auf der Hand: Jelinek und Barthes plädieren dafür, die Biografie der Autorin bzw. des Autors in der Interpretation des Textes auszuklammern. Jelineks Verwendung des Ichs erscheint diesbezüglich provozierend eingesetzt. Vor allem in den Texten „Im Abseits“ und „Fremd bin ich“ wird ein schreibendes Ich konstruiert, dem eine Randposition – bezeichnet als das „Abseits“ – zugeschrieben wird. Es entsteht ein Wechselspiel zwischen realen und fiktiven Elementen. Was Barthes als Auflösung bezeichnet, stellt bei Jelinek das

Verlorengehen dar, das in ein „Nichts“ führt. Beschrieben wird in der Nobelpreisrede außerdem ein Stillstand, der das Passive des Ichs gegenüber der Sprache konstituiert. Das „Abseits“ repräsentiert sich als Zwischenraum zwischen Wirklichkeit – an der das Ich nicht teilhaben kann – und dem Nichts, in das es schließlich gedrängt wird und welches die Steigerung des Verlorengehens zu sein scheint. Während das Ich in seiner passiven Haltung verloren geht, geschieht ein Aufquellen der Sprache, die den aktiven Part übernimmt. Dabei werden der Sprache menschliche und – gerade wenn es um Machtverhältnisse geht – auch tierische Eigenschaften zugeschrieben. Der Schutz, den die Sprache zu bieten scheint, entpuppt sich als Macht, welche sie zum feindlichen Gegenüber mutieren lässt. Sie erhebt sich über die (vorgegebene) Autorin und tritt ihr als Individuum machtvoll gegenüber. Die Metaphorik, welche für die Sprachreflexion verwendet wird, erzeugt gewaltvolle Bilder, die ein gewaltvolles Verhältnis zwischen Autorin und Sprache darstellen. In der Auflösung der Metaphern entstehen ähnliche Konstitutionen, wie sie von Jelinek in Interviews beschrieben werden. Durch die häufigen Äußerungen (und die seitens der Interviewer häufig gestellten Fragen) zu den Themen Sprache und Schweigen erscheint es unumgänglich, einen Blick auf Interviews und Gespräche zu werfen, in denen Jelinek Stellung bezieht. Das Reflektieren über Sprache erweist sich diesbezüglich aber häufig als Suggestion und die Grenzen zwischen Selbstauskunft und Selbstinszenierung verschwimmen. Es gibt vermutlich kaum eine andere Schriftstellerin, die so vehement wie Elfriede Jelinek Auftritte in der Öffentlichkeit verweigert und gleichzeitig derart präsent ist. Ob dies aber als Gesamtinszenierung eines Autorinnenbildes fungiert und deshalb jegliche Realitätsbezüge zu verneinen sind, ist zu hinterfragen. Nicht zuletzt auch deshalb, weil gerade dieses Hinterfragen und die Reflexion des Gesagten von der Autorin eingefordert und durch die Inszenierung provoziert zu werden scheint.

In engem Zusammenhang mit der Reflexion über Sprache und Sprechen, steht in den ausgewählten Texten das Reflektieren über die Stimme der Frau, welche die Problematik impliziert, dass nicht jedes Sprechen auch gehört wird. Hierbei – und das wird im Text „Ungeduldetes, ungeduldigtes Sichverschließen (ach, Stimme!)“ deutlich – geht es vor allem um den Prozess des Sichtbarmachens, darin zeigt sich schließlich auch die Referenz auf VALIE EXPORTS Performancefilm „I turn over the pictures of my voice in my head“. Das Innere wird nach außen sichtbar gemacht. Während bei VALIE EXPORT die Stimme der Frau gezeigt wird, steht bei Elfriede Jelinek das Aufdecken des Sprechverbots im Vordergrund, dessen Vorhandensein in der Öffentlichkeit geleugnet wird. Dieses „unsichtbare“ Sprechverbot zeigt sich im

Sprechen der Frau als etwas, das „[...] von der Welt getrennt [...]“<sup>284</sup> ist und sich schließlich doch seinen Weg bahnt, um schließlich – sobald es ausgesprochen ist – auch wieder zu verschwinden. Das „Nicht-Gehört-Werden“ kommt dadurch einem „Nicht-Vorhanden-Sein“ des Gesprochenen und damit schließlich auch dem Schweigen gleich. Die Thematik des Schweigens eröffnet – vor allem in dem Text „Sprech-Wut“ – auch eine andere Ebene des Sprechens; nämlich dann, wenn es sich nicht als Sprechverbot, sondern als souveräner Akt repräsentiert. Diese Souveränität wird aber nicht dem Ich, sondern ausschließlich dessen Gegenüber – der Sprache - zugeschrieben und als Machtausübung dargestellt.

Für die Reflexion über Sprache, Schreiben und Schweigen spielt die essayistische Form eine wesentliche Rolle. Sie scheint bewusst gewählt zu sein, um den Spielraum, der durch die Zwischenstellung, die der Essay einnimmt, entsteht, zu nützen. Die dadurch geschaffene Nähe der Autorin zum Text wird jedoch durch die Fiktionalisierungselemente aufgehoben. Diese Distanzierung geschieht nicht zuletzt auch durch die Konstruktion einer fiktionalen Ebene, auf der über Sprache gesprochen werden kann.

---

<sup>284</sup> Elfriede Jelinek: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimmel!).

# V. Literaturverzeichnis

## 1. Primärliteratur

Jelinek, Elfriede: Fremd bin ich. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fmuelh11.htm> (17.01.2013).

Jelinek, Elfriede: Im Abseits. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fnobel.htm> (26.01.2013).

Jelinek, Elfriede: Sprech-Wut. <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fschille.htm> (31.01.2013).

Jelinek, Elfriede: Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!). <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fvaliest.htm> (31.01.2013).

## 2. Sekundärliteratur

Adorno, Theodor W.: Der Essay als Form. In: Ludwig Rohner: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S. 69-94.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors. In: Texte zur Theorie der Autorschaft. Hg. u komm. v. Fotis Jannidis, Gerhard Lauer u.a. Stuttgart: Reclam 2009. S. 185-193.

Bense, Max: Über den Essay und seine Prosa. In: Ludwig Rohner: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S. 54-69.

Berger, Bruno: Der Essay. Form und Geschichte. Bern u. München: Francke 1964. (Sammlung Dalp 95).

Best, Otto F.: Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele. Frankfurt a. M.: Fischer TB 1994. (Fischer TB 11958).

Bloch, Natalie: Legitimierte Gewalt. Zum Verhältnis von Sprache und Gewalt in Theatertexten von Elfriede Jelinek und Neil LaBute. Bielefeld: transcript 2011.

Burgtheater: Homepage.

<http://www.burgtheater.at/Content.Node2/home/spielplan/premierer/Winterreise.at.php>

(20.01.2013).

Clar, Peter: Einleitung: Elfriede Jelineks essayistische Texte. In: Jelinek[Jahr]Buch. Elfriede Jelinek-Forschungszentrum 2011. Hg. v. Pia Janke. Unter Mitarbeit von Peter Clar, Teresa Kovacs u. Christian Schenkermayr. Wien: Praesens 2011. S. 69-77.

Dössel, Christine: Elfriede Jelinek: „Rechnitz“. Die Obszönität des Bösen.

<http://www.sueddeutsche.de/muenchen/elfriede-jelinek-rechnitz-die-obszoenitaet-des-boesen-1.367886> (18.01.2013).

Duden. Redewendungen. Wörterbuch der deutschen Idiomatik. Hg. v. d. Dudenred. Mannheim, Leipzig, Wien u. a. 2002. 2., neu bearb. und akt. Aufl.

Eggert, Hartmut u. Janusz Golec: Einführung. In: Dies. (Hg.): „...wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999. (M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 1-8.

Ernst, Peter: Germanistische Sprachwissenschaft. Wien: WUV 2004. (UTB 2541).

Haas, Gerhard: Essay. Stuttgart: Metzler 1969. (Sammlung Metzler 83).

Fliedl, Konstanze: Im Abseits. Elfriede Jelineks Nobelpreisrede. In: Françoise Rétif und Johann Sonnleitner: Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 35), S. 19-31.

Grimm, Herman: Zur Geschichte des Begriffs Essay. In: Ludwig Rohner: Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S. 29-31.

Heinemann, Wolfgang: Das Schweigen als linguistisches Phänomen. In: Hartmut Eggert u. Janusz Golec (Hg.): „...wortlos der Sprache mächtig“. Schweigen und Sprechen in der Literatur und sprachlicher Kommunikation. Stuttgart u. Weimar: Metzler 1999. (M&P Schriftenreihe für Wissenschaft und Forschung), S. 301-314.

Janke, Pia: Jelinek im Interview: Über Orgien und falsche Unschuldigkeit. <http://www.kleinezeitung.at/nachrichten/kultur/2967685/ueber-orgien-falsche-unschuldigkeit.story> (23.01.2013).

Janke, Pia: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Wien: Praesens Verlag 2005 (=DISKURSE. KONTEXTE: IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums 3).

Janke, Pia (Hg.): Werkverzeichnis Elfriede Jelinek. Wien: Edition Praesens 2004.

Jelinek, Elfriede u. André Müller: Ich bin die Liebesmüllabfuhr. In: Brigitte Landes (Hg.): stets das Ihre. Elfriede Jelinek. Berlin: Theater d. Zeit 2006. (Theater der Zeit Arbeitsbuch 2006); S. 21-28.

Jelinek, Elfriede: Homepage: <http://www.elfriedejelinek.com/> (15.01.2013).

Jelinek, Elfriede: Zur Wiedereröffnung des Wiener Psychoanalytischen Ambulatoriums. [www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fbroch-w.htm](http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fbroch-w.htm) (26.11.2012).

Kecht, Maria-Regina: Das Nicht-Sprechen/Schweigen der Frau bei Elfriede Jelinek. <http://ach-stimme.com/?p=844> (02.02.2013).

Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek. In: Elfriede Jelinek. Text + Kritik 117 (2007), 3. Aufl. Neufassung. S. 3-14.

Luhmann, Niklas: Erkenntnis als Konstruktion. In: Ders.: Aufsätze und Reden. Hg. v. Oliver Jahraus. Stuttgart: Reclam 2007. (RUB 18149), S. 218-242.

Lukács, Georg: Über Wesen und Form des Essays: Ein Brief an Leo Popper. In: Ders.: Die Seele und die Formen. *Essays*. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1971. (Sammlung Luchterhand 21).

Manner, Boris: Der Fall Bachmann. (Ausschnitt).

<http://www.youtube.com/watch?v=wRjBti2E5s> (18.11.2012).

Montaigne, Michel de: Die Essais. Hg. u. übers. v. Arthur Franz. Köln, Berlin u. a.: Anaconda 2005.

Musil, Robert: Der Mann ohne Eigenschaften. Erstes u. zweites Buch. Hg. v. Adolf Frisé. Reinbeck b. Hamburg: Rowohlt TB 26. Aufl 2011. (Rowohlt TB 13462).

Pfammatter, René: Essay – Anspruch und Möglichkeit. Plädoyer für die Erkenntniskraft einer unwissenschaftlichen Darstellungsform. Hamburg: Kovač 2002. (Schriftenreihe Poetica 67).

Radisch, Iris: Die Heilige der Schlachthöfe. [http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek\\_neu](http://www.zeit.de/2004/43/Jelinek_neu) (20.01.2013).

Rétif, Françoise u. Johann Sonnleitner: Vorwort: In: Dies. (Hg.): Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft. Würzburg: Königshausen & Neumann 2008. (Saarbrücker Beiträge zur vergleichenden Literatur- und Kulturwissenschaft 35), S. 7-10.

Riedle, Gabriele: Sie nicht als sie. In: Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. du 700 (1999), S. 26-28.

Rohner, Ludwig: Versuch über den Essay. In: Ders. (Hg.): Deutsche Essays. Prosa aus zwei Jahrhunderten. Bd 1. Neuwied u. Berlin: Luchterhand 1968. S 7-24.

Rowohlt: Verlagshomepage:

[http://www.rowohlt.de/buch/Elfriede\\_Jelinek\\_Winterreise.2847863.html](http://www.rowohlt.de/buch/Elfriede_Jelinek_Winterreise.2847863.html) (20.01.2013).

Schärf, Christian: Geschichte des Essays: Von Montaigne bis Adorno. Göttingen: Vandenhoeck u Ruprecht 1999. (Sammlung Vandenhoeck).

Schlaffer, Heinz: Essay. In: Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte. Bd 1: A-G. Hg. v. Klaus Weimar, gemeinsam mit Harald Fricke. Berlin u. New York: de Gruyter. 3., neubearb. Aufl. 1997. S. 522-525.

Tucholsky, Kurt: Die Essayisten. In: Ralf Kellermann (Hg.): Texte und Materialien für den Unterricht. Der Essay. Stuttgart: Reclam 2012. (RUB 15236), S. 71-75.

Weinzierl, Ulrich: „Sprachschöpfung ist eine Art Lustkotzen“: <http://www.welt.de/print-welt/article357087/Sprachschoepfung-ist-eine-Art-Lustkotzen.html> (15.01.2013).

Weissenberger, Klaus (Hg.): Prosa ohne Erzählen. Die Gattungen der nicht-fiktionalen Kunstprosa. Tübingen: Niemeyer 1985. (Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft 34). S. 105-124.

Wittgenstein, Ludwig: Tractatus logico-philosophicus. Frankfurt a. M.: suhrkamp 2003. (edition suhrkamp 12).

Wolffheim, Hans: Der Essay als Kunstform. In: Euphorion. Sonderheft. 1955. S. 27-30.



## VI. Anhang

### 1. Abstract

Die Auseinandersetzung mit Sprache nimmt in Elfriede Jelineks essayistischen Texten einen wesentlichen Platz ein. Die Problematik des Sprechens über Sprache ist aus sprachphilosophischer Sicht eine lange und viel diskutierte und umso interessanter erscheint daher die Analyse der Mittel, die von der Autorin verwendet werden, um diesem Aspekt entgegenzutreten und über ihre verwendete Sprache im Schreiben sprechen zu können. Die essayistische Form erscheint dabei als eine bewusst gewählte, die einen spielerischen Umgang mit dem Ich im Text, das zwischen biografischem und fiktivem Ich zu stehen scheint, erlaubt. Die Untersuchung des Essays als Form und Gattung spielt daher für die Frage nach den Mitteln, welche die Autorin für die Reflexion verwendet eine wesentliche Rolle. Es wird der Frage nachgegangen, welche Bedeutung der Anthropomorphisierung der Sprache, wie sie sich besonders in der Nobelpreisrede *Im Abseits* von Elfriede Jelinek darstellt, zukommt. Das scheinbar ambivalente Verhältnis zur Sprache, der sowohl die Rolle des Beschützers, aber auch jene des Feindes und Verfolgers zugeschrieben wird, ist zu analysieren.

Sprachreflexion beinhaltet bei Elfriede Jelinek aber auch die Reflexion über Nicht-Sprechen und Schweigen – das einerseits einen souveränen Akt und andererseits ein Nicht-Gehört-Werden der Frau bezeichnet – sowie auch Schreibreflexion. In der Diplomarbeit wird untersucht, in welcher Weise und mit welchen Mitteln Sprach- und Schreibreflexion in den genannten essayistischen Texten von Elfriede Jelinek stattfindet und welches Verhältnis sich dadurch zwischen Sprache, Schreiben und Schweigen ergibt, sowie die Klärung der Frage welche Rolle die Stimme für das Sprechen bzw. Nicht-Sprechen in diesem Zusammenhang einnehmen kann.



## 2. Lebenslauf

**Name:** Barbara Dunst

**Ausbildung:** 2009 - 2012  
Studium der Sprachkunst an der Universität für angewandte Kunst in Wien u.a. bei Robert Schindel, Sabine Scholl, Ferdinand Schmatz.

2007  
Aufnahme des Studiums der Deutschen Philologie (Germanistik) an der Universität Wien.

2002 - 2007  
Bundesbildungsanstalt für Kindergartenpädagogik mit Zusatzausbildung zur Hortpädagogin, in Hartberg (Steiermark).