

Freie Universität Berlin
Masterarbeit im Fach
Angewandte Literaturwissenschaft

Selbstvermarktung von Schriftsteller_innen

eingereicht von Janina Henkes

Prüfer (Betreuer): Armin Himmelrath

Prüfer: Prof. Dr. Georg Witte

Janina Henkes
4491044
Stralauer Allee 21, 10245 Berlin
janina_henkes@hotmail.com

*Mein herzlicher Dank gilt Kristine Listau,
Constanze Behr und Jörg Sundermeier, die mir in der
finalen Arbeitsphase beratend zur Seite standen.*

Inhalt

1. Einleitung	3
2. Das Kunstverständnis und Künstler_inbild im Wandel der Zeit	5
2.1. Inszenierung	10
3. Autor_innen und Medien	17
4. Max Frisch – <i>homo politicus</i>	24
4.1. Biografie	25
4.2. Werk	26
4.3. Öffentlichkeit & Vermarktung	28
4.4. Erkenntnisse	36
5. Elfriede Jelinek – <i>Die Nestbeschmutzerin</i>	38
5.1. Biografie	38
5.2. Werk	41
5.3. Öffentlichkeit & Vermarktung	43
5.4. Erkenntnisse	59
6. Autor_innenstrategien bei Max Frisch und Elfriede Jelinek	59
7. Fazit	61
8. Literaturverzeichnis	62
9. Anhang	65

1. Einleitung

In den vergangenen Jahren sind immer wieder Skandale und Skandälchen von kreativen Akteuren im Literaturmarkt publik gemacht worden. Helene Hegemann heizte als Teenager mit dem Roman *Axolotl Roadkill* und angeblichem Drogenkonsum die Mediendebatte an; Charlotte Roche spielt mit den Gegensätzen von Tabubrüchen in ihrem Roman *Feuchtgebiete* und einem eher biederem Auftreten. Der Popliterat Benjamin von Stuckrad-Barre bekannte seinen Kokainkonsum in der Öffentlichkeit. Einen aktuellen Kasus bietet der Gewinner des Leipziger Buchpreises 2013, David Wagner. Sein autofiktiver Roman *Leben* handelt von einem Lebertransplantationspatienten. Wagner hat fünf Jahre zuvor selber eine Spenderleber erhalten und benutzt nun seine Position, um bei öffentlichen Auftritten für die Bereitschaft zur Organspende zu werben.

Innerhalb der Mediendebatten, die ausgelöst werden, geben die Künstler_innen Details aus ihrem Leben preis. Dadurch verschaffen sie sich Gehör und etablieren sich auf dem Kunstmarkt, um ihre Existenz finanziell zu sichern. Bei der Vermarktung und Etablierung der Künstler_innen sind zwei Faktoren von Bedeutung: Ökonomische Faktoren sind für die Künstler_innen insofern wichtig, als dass sie mit ihrer Kunst ihre Existenz erwirtschaften. Sozio-kulturelle Faktoren spielen für die Art und Weise ihres Auftretens eine Rolle und bestimmen ihr Branding. Das richtige Branding brauchen sie zur Etablierung auf dem Kunstmarkt.

Die Selbstinszenierung der Schriftsteller_innen nimmt auf dem Kunstmarkt eine bedeutende Rolle ein. Um eine populäre Persönlichkeit zu werden, kann das öffentlich gelebte Leben als Marketingstrategie fungieren. Der Begriff des „Stars“ war Anfang des 20. Jahrhunderts vor allem Schauspieler_innen als Titel vorbehalten, ist seit Ende der 1970er Jahre aber unter der Beschreibung „glanzvolle, sehr fähige und bewunderte Gestalt im öffentlichen Leben“ ausgeweitet worden¹.

Die vorliegende Arbeit über Selbstvermarktung von Schriftsteller_innen geht auf folgende Fragestellungen ein:

¹ Vgl. s. Hayat, Caroline Issa: *Der Klassikstar - Das Starphänomen und seine Ausprägung auf dem Klassikmarkt*. GRIN Verlag: 2006.

Welche Strategien verwenden Künstler_innen, um eine möglichst große Aufmerksamkeit auf ihre Person und ihr Werk zu lenken und damit ihren Unterhalt zu sichern?

Welchen Nutzen ziehen Künstler_innen aus ihrem „Branding“?

In welcher Wechselseitigkeit stehen Künstler_innendasein und private Person miteinander?

In der Arbeit soll das Selbstverständnis der Künstler_innen und ihre medienwirksame Arbeit in Hinblick auf ihre Selbstvermarktung betrachtet werden, das Kunstverständnis und das damit einhergehende Künstler_innenbild in seiner historischen Entwicklung bis heute erläutert werden und es werden zwei äußerst medienpräsente Autor_innen – Max Frisch und Elfriede Jelinek – als Fallbeispiele herangezogen, an denen diese Fragen exemplifiziert werden.

In Kapitel zwei wird zunächst die historische Entwicklung des Kunstverständnisses ab dem Mittelalter aufgezeigt. Dabei wird betrachtet welche Prämissen dem heutigen Künstler_innenbild vorangestellt sind.

Kapitel drei beschäftigt sich mit der Beziehung zwischen Schriftsteller_innentum und Medien.

Anhand der Fallbeispiele wird in den Kapiteln vier und fünf demonstriert werden, welche Besonderheit das Etikett „Künstler_in“, beziehungsweise der Künstler_innenstatus den Kunstproduzent_innen verleiht und wie dies ihre Wahrnehmung in der Öffentlichkeit stark verbessert.

Max Frisch hat im Laufe des 20. Jahrhunderts die Kriegs- sowie Nachkriegszeit erlebt und literarisch verarbeitet. Insbesondere seine häufigen öffentlich wirksamen politischen Stellungnahmen sind im Kontext dieser Arbeit von Interesse. Auf das Beispiel Elfriede Jelinek wird detaillierter eingegangen. Als feministische Schriftstellerin mit radikalen und staatskritischen Aussagen löst sie mit ihrem Konfrontationskurs hitzig geführte Debatten aus.

2. Das Kunstverständnis und Künstler_inbild im Wandel der Zeit

Grundlage für die Arbeit über die Selbstvermarktung von Schriftsteller_innen ist ein Verständnis von Kunst- und Ästhetiktheorie und den historischen Voraussetzungen des Künstler_innenbildes.

Ausgehend von diesen Voraussetzungen lassen sich verschiedene Formen des Künstler_innendaseins unterscheiden.

Im Folgenden möchte ich einen historischen Überblick bieten, die Entwicklung des Verständnisses von Ästhetik in den verschiedenen Phasen untersuchen, die den Kunstbegriff prägen und das Künstler_innenbild herausstellen. Von der Betrachtung von dem Mittelalter ausgehend, soll auf die Kontinuität oder Transformation dieses Verständnisses aufmerksam gemacht werden, um so zu demonstrieren, welche Formen der Inszenierung und der Darstellung eines/r Künstler_in in jüngerer Vergangenheit darauf aufbauen.

Im weiteren Verlauf des Kapitels wird betrachtet, wie die Inszenierungsform an den jeweils aktuellen Markt und das Rezipient_inneninteresse angepasst ist. Danach orientiert der/die Künstler_in sich, um sich selbst zu vermarkten und so Interesse für sich zu generieren, damit daraus finanzielle Einnahmen für sie/ihn resultieren.

Historischer Kontext: Künstler_innen als Schöpfer_innen im Mittelalter, die eine Eingebung erhalten, über das Genie zu den Verweigerern

Ausgehend von Rezipient_innenerwartungen lassen sich Inszenierungsstrategien erkennen. Diese Strategien werden aus dem aktuellen Ästhetikverständnis abgeleitet und von dem/der „Künstler_in“ auf den Markt angepasst, um für sich zu werben, indem er/sie sich entsprechend inszeniert.

Um dies zu erläutern, soll im Folgenden ein Überblick über die historische Entwicklung ab dem Ordo-Begriff im Mittelalter, über den Genie-Kult in der Romantik bis hin zur Dekonstruktion des Kunst- und Künstler_inbegriffes im (post)strukturalistischen Diskurs des 20. Jahrhundert gegeben werden.

Im Laufe der Geschichte lassen sich zwar durchaus Kernpunkte des Kunstverständnisses und Künstler_innenbildes auflisten. Der Versuch, dies epochal

aufzuzeigen, ist jedoch zum Scheitern verurteilt, da es fließende Übergänge und Wiederholungen sowie Überschneidungen gibt.

Es fällt schwer, das Ästhetik-, Kunst- und Literaturverständnis kategorial zu umrahmen und zu beleuchten, sowie genau festzustellen, wann welche Prämissen gegolten haben. Zudem werden der Epochenbegriff sowie andere wissenschaftliche Termini in der Literaturwissenschaft in Frage gestellt: „In der ästhetischen und kunsthistorischen Diskussion wird allgemein ein Verlust an terminologischer Sicherheit, an geschichtlicher Bewußtheit, an gegenstandsspezifischer Konkretheit beklagt. Die meisten ästhetischen Termini kursieren nur noch in einem traditionellen Restverständnis ihrer Bedeutungsdimension.“² Es verlange keine Definition von Grundbegriffen, vielmehr gelte es neue theoretische Forschungswege einzuschlagen: „Öffnung zur Geschichte von Theorien, Problemen, Begriffen, Akzentuierung der Geschichtlichkeit von Begriffen im Sinne der Rekonstruktion und Vergegenwärtigung ihrer Problem- und Bedeutungsgeschichte.“³

Trotz des problematischen Epochenbegriffs will ich im Folgenden einige für diese Arbeit wichtige historische Entwicklungen des Kunstbegriffes sowie des damit zusammenhängenden Künstler_innenbildes darstellen.

Im Mittelalter funktionierte das Künstler_innentum in der Ordnung des Schöpfergottes. Er/Sie wird von Gott determiniert und als Künstler_in bestimmt. Dass ihm/ihr diese Rolle zuteilwird, ist erklärt in der damaligen Ordnung: „Der Ordo-Begriff setzt die Ordnung der Welt voraus als „ordo est parium disparium-que rerum sua cuiusque loca tribuens dispositio“, also mit einem den Kosmos ordnenden Schöpfergott, der jedem seinen Platz zuweist innerhalb dieser Ordnung. Kosmos und heimatlich vertraute Umwelt, der Mensch und seine Geschichte, alles ist Teil des göttlichen Heilsplans, der zwar immer wieder durch die bösen Taten der Menschen durchkreuzt wird, aber alles kann nur von der göttlichen Heilsordnung her richtig verstanden und zugeordnet sein.“⁴ Der Ordo-Begriff des Mittelalters ist insofern interessant, als dass dieser als eine Voraussetzung des Genie-Gedankens der

² Hrsg.: Barck, K.; Fontius, M.; Thierse, W.: *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Akademie-Verlag, Berlin 1990.

³ Ebd.

⁴ Zum Mittelalter in: Wiegmann, Hermann: *Literaturtheorie und Ästhetik. Kategorien einer systematischen Grundlegung*. Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M. 2002. S. 138.

Romantik angesehen werden kann. Es geht hier um eine Spaltung zwischen Bürger und Künstler.

Das Künstlergenie bewegt sich auf einer Ebene, die es vom gemeinen Menschen abhebt. Dies bestätigt das folgende Zitat der Literaturwissenschaftlerin Alexandra Pontzen. Darin bezieht sie sich auf Thiecks und Wackenroders Novelle *Herzergießungen eines Kunstliebenden Klosterbruders*. Mit dem Klosterbruder ist Joseph Berglinger gemeint, der sich in vollkommene Isolation von allen sterblichen Mitbürgern zurückzieht. „Die unvereinbaren Oppositionen, die Berglinger in seiner Person austragen muß und nicht erträgt, werden in der Folgezeit zu Topoi der sogenannten ‚Künstlerproblematik‘, wie sie die Textsorte Künstlerroman vorführt [siehe hierzu Beispiele, wie Büchners „Lenz“, Manns „Tristan“, Hesses „Steppenwolf“. J.H.]. Es sind dies in unabgeschlossener und nicht abzuschließender Reihe die Gegensatzpaare: Individuum – Gesellschaft, Kunst – Leben, nützliche – autonome Kunst, soziale Verantwortung – geniale Begabung, reale Außenwelt – psychische Innenwelt, Inhalt – Ausdruck, Empfindung – Darstellung.“⁵ Berglinger zieht sich zurück, um sich der absoluten Kunst, der Musik, und somit seiner Aufgabe der Komposition widmen zu können, um schöpferisch zu sein. Damit wird dem/der Künstler_in, der sich von seinen Mitbürger_innen isoliert, eine überrangige Rolle zugeteilt.

Während der/die Künstler_in im Genie-Kult als glorifizierte Gestalt angesehen wird, ist in diesem Verständnis seine Schöpfung und Genialität von Metaphysischem abhängig, weil die künstlerische Entfaltung als eine Eingebung deklariert wird. Von diesem Genie-Kult wurde in der folgenden Zeit Abstand genommen. Der Wunsch der Autonomisierung der Kunst und Künstler_innen führt um 1900 zu einem modernen Begriff der Ästhetik.

Die Spaltung zwischen Bürgertum und Künstlertum zeigt sich kontinuierlich in verschiedenen Bereichen. Dies wird sich später auch in der Betrachtung der Fallbeispiele Jelinek und Frisch in zentralen Punkten wiederfinden. Im Folgenden wird auf den Begriff des/der Künstlers/in an sich eingegangen, nämlich in der Betrachtung der Produktionsblockade. Wenn der/die „Künstler_in“ eine

⁵ Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2000. S. 44.

Produktionsblockade, bzw. eine unproduktive Phase durchlebt, wird dies in manchen Epochen als „Dilettantismus“ diskreditiert, in anderen als Beleg für sein ingenüoses Schaffen und die Verweigerung des Teilens dessen gewertet, wie es Alexandra Pontzen erläutert: „So betrachtet, wird die schöpferische Unproduktivität zum voluntativen und moralisch hochstehenden Akt des Künstlers. Dieser verbirgt seine angeborene Auserwähltheit und gibt die ihm zustehende Unsterblichkeit auf, indem er deren Unterpfand, das „Werk“, zurückhält, um so den gewöhnlichen Menschen nahe zu sein.“⁶ Weiter führt Pontzen aus, wie dies als Erklärungsmodell zum begehrten Modus der Selbstinszenierung und Existenzdeutung diene: die simultane Ex- und Inklusivität. Der/Die Künstler_in ist also durch das Künstlertum etwas Besonderes, will heißen, dass dieser narzisstische (Irr)Glaube ihm eine Gemeinschaft mit den „Gewöhnlichen“ verwehrt.

Der Begriff „writer’s block“ kennzeichnet die Bewertung des künstlerischen Schaffens und wird als eine typische Künstler_innendepressionen erklärt: „Daß Hoffmann das dem Schriftsteller Unmögliche in die Nähe der Krankheit rückt, von der er zugleich versichert, daß sie keinesfalls als Ursache der Produktionshemmung anzusehen sei, weist voraus auf die inkonsistenten Erklärungsmodelle des writer’s block in der modernen Literatur, die ebenfalls zwischen äußeren Ursachen und inneren Verhinderungen oszillieren, wenn es zu erklären gilt, warum ein Künstler nicht produziert.“⁷

Dem/r Künstler_in werden durch seine/ihre von Pontzen sogenannte „Künstlerproblematik“ andere Tugenden und Laster zugeschrieben, als einem Malermeister, der an einem Tag nicht so viele Wände streicht. Dieses Künstlerdasein erhält somit eine eigene „Depression“, die aber durch die Titulierung „Künstler_in“ eine Rechtfertigung erfährt.

Zur Spaltung zwischen Künstlertum und Bürgerlichkeit erörtert Pontzen eine inszenierte Abwesenheit: „Während der Rang des Meisterwerks dessen Einmalig- und Einzigartigkeit garantiert, verbürgt der Status des Unbekannten gleichermaßen in der Gegenwart geheimnisvolle Ferne vom Betrachter wie auch die in der Zukunft

⁶ Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2000. S. 294.

⁷ Ebd. S. 160.

angesiedelte Möglichkeit verheißungsvoller Nähe.“⁸ So zeigt sich, wie eine Entfernung einer/s „Künstler_in“ von der Gesellschaft als Strategie verwendet werden kann, um Interesse für sich zu generieren. „Ein allen Ebenen gemeinsamer struktureller Aspekt, der sich als universale Redeform äußert, ist die ambivalente Position des Rückzugs, der nicht stillschweigend, sondern demonstrativ inszeniert wird.“⁹ Diese inszenierte Abwesenheit lässt sich mit Auftrittsstrategien von Elfriede Jelinek analogisieren. Jelinek erhielt 2004 den Literaturnobelpreis in Oslo, reiste wegen vermeintlicher Sozio- und Agoraphobie nicht hin, sandte aber eine Videobotschaft, die auf überdimensionalen Leinwänden projiziert wurde.

Im (Post-)Strukturalismus spielt Foucault mit seinem Ausspruch des „Todes des Menschen“ auf Nietzsches Wort vom „Tod Gottes“ an und bringt so das strukturalistische und poststrukturalistische Desinteresse an Autorschaft zum Ausdruck: dies ist der europäische Nihilismus. „Der Schöpfer“, „der Geistesmächtige“, „der Autor“ ist tot; Die Macht des personifizierten Sinnstifters ist somit erloschen. Der Ausspruch „Wen kümmerts, wer spricht“ (Foucault) ist hier im Kontext der Geistesbewegung und nicht allein für literarische Diskurse relevant.

Selbst also wenn „der Mensch“ und „der Autor“ tot sind und Autor_innenschaft nicht mehr das Prädikat „Genie“ trägt, das sein Schaffen und ihn legitimiert, bedeutet dies übertragen lediglich, dass der Autor neue Formen der Präsentation und Kommunikation suchen wird.

Hier sei zu beobachten, wie sich Autor_innen zu ihrem Werk verhalten: „Kommunikative und ästhetische Einstellung liegen nicht als Instanzen übereinander, sondern als wesensverschiedene menschliche Haltungen nebeneinander in ständiger Konkurrenz um die leitende Maßgabe für den Text.“¹⁰ So verweben sich Werkästhetik und biografische Annäherungen, die in der Werkrezeption mit enthalten sind.

In der Empirischen Literaturwissenschaft der 1980er Jahre um Siegfried J. Schmidt wurde der/die Autor_in als Produzent_innen des Textes mit den Distributor_innen,

⁸ Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2000. S. 246.

⁹ Ebd. S. 239.

¹⁰ Freise, Matthias: *Michael Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 1993. S. 192.

Leser_innen, Kritiker_innen als Aktanten gleichgestellt. Sozialwissenschaftliche Methoden wurden allerdings besonders zu jenem Zeitpunkt erweitert und so spielen in der Empirischen Literaturwissenschaft trotz der Kritik an der Autor_innenintention die kognitiven und sozialen Bedingungen des Literaturproduzenten eine wichtige Rolle. Hier spielt seine/ihre Biographie also, obwohl der/die Autor_in nur einer der Aktanten sein sollte (neben Verlag, Leser, Kritiker, Literaturhaus etc.), eine Rolle, um seinen/ihren sozio-ökonomischen Kontext aufzuzeigen. In wissenschaftlichen Textkommentierungen stehen häufig Bezüge zum/r Autor_in und der Text wird in einen sie/ihn betreffenden Kontext geschlossen. Text- und Kontextbezüge mit Anspielungen auf jenes, was mensch über den/die Autor_in weiß, gelten auch in der Empirischen Literaturwissenschaft.

Eine lineare Entwicklung und ein damit einhergehender reduktionistischer Abgleich kann nicht ermöglicht werden, sondern lediglich idealtypische Rekonstruktionen sind darstellbar. Autorschaftskonzepte sind in geschichtlich konkreter Ausprägung vielfältig und stellen in ihrer Gleichzeitigkeit konkurrierende Modelle dar.

2.1. Inszenierung

Es geht nun vermehrt um eine Selbstinszenierung, die durch das Andersartige, beziehungsweise die Eigenart des/r „Künstler/s_in“ inszeniert werden kann. „So exponiert die Dilettantismus-Kritik [...] die Gewißheit, daß das Künstlertum des Subjekts ein nur angemäßtes ist, eine psychisch bedingte Wunschprojektion, die auf soziale Anerkennung oder auch Ausgrenzung abzielt, indem sie ästhetische, jedenfalls absichtsvoll ästhetisierte Lebensform und -haltung zu ihrem einzigen Inhalt macht.“¹¹

Sich nahbar machen oder aber die Ferne zu proklamieren, ist unter den Inszenierungs- und Darstellungsmöglichkeiten ein dynamischer und rhetorischer Schauprozess, der den/die Protagoniste/in in Szene setzt (vgl. inszenierte Abwesenheit).

¹¹ Freise, Matthias: *Michael Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 1993. S. 301.

Öffentlichkeit vs. Verschließung

Wir begegnen einer Diskrepanz: Öffentliche Autorschaft gegenüber den/der sich absichtlich marginalisierenden Autor_in als Kunstphänomen

„Gerade literarischer Erfolg im Mediensystem hängt unmittelbar davon ab, wie es den Autoren gelingt sich als Stars zu inszenieren bzw. umgekehrt, inwieweit die literarischen Institutionen Schriftsteller zu Stars >machen<. Cordula Günther hat herausgestellt, dass das »Star«-Konzept, das üblicherweise vor allem für erfolgreiche Akteure in den Dispositiven Fernsehen und Kino benutzt wurde, auch für den literarischen Star nutzbar gemacht werden kann. [...] Schließlich werden auch die Autorschaft selbst und literarische Werke zunehmend als Medienereignisse inszeniert. Mit diesen medialen Inszenierungen ist die Tatsache verbunden, dass der Autor zunehmend als >Label< für das literarische >Produkt< fungiert.“¹² Beispiele für solche Autoren mit Star-Allüren habe ich schon zu Beginn mit Hegemann, Roche oder Stuckrad-Barre genannt. Im Gegenzug gibt es jene, die sich verschließen, wie Thomas Pynchon oder J.D. Salinger. Auch die Medien selber „hypo“ die Stars: „Dazu kommt eine Tendenz, Rezensionen durch bebilderte >stories< über Autoren und Werke zu ersetzen, Trends zu kreieren oder Literaturkritik als Show zu betreiben und so in die Unterhaltungsindustrie zu integrieren (*Das literarische Quartett*)“¹³.

Branding

Diese Selbstdarstellung und -inszenierung kreiert ein Branding oder ein Label für eine/n Künstler_in als Kunstphänomen. Es kann daraus folgen, dass ein/e Künstler_in eine politische Position bezieht und sich beispielsweise links positioniert. Das „Branding“ kann erklärt werden unter De Saussures literaturtheoretischer Unterscheidung zwischen „signifiant“ und „signifié“. Was drücken wir aus und welche Bedeutung geben wir einem Zeichen. Es ist ein Rollenverhältnis, dass Foucault in „Qu’est ce qu’un auteur“ beschreibt: „Die Unterschiede liegen vielleicht in folgendem: ein Autorname ist nicht einfach ein Element in einem Diskurs (der Subjekt oder Ergänzung sein kann, usw.); er hat bezogen auf den Diskurs eine bestimmte Rolle: er besitzt klassifikatorische Funktion;

¹² Hartling, Florian: *Autorschaft im Zeitalter des Interets*. Transcript Verlag, Bielefeld 2009. S. 85

¹³ Meid, Volker: *Das Reclam Buch der deutschen Literatur*. Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart 2004. S. 480-481

mit einem solchen Namen kann man eine gewisse Zahl von Texten gruppieren, sie abgrenzen, einige ausschließen, sie anderen gegenüberstellen. Außerdem bewirkt er eine Inbezugsetzung der Texte zueinander.“

Marktwirtschaftliche Entwicklung

Durch die Individualisierung der gesellschaftlichen und rechtlichen Emanzipation des/der Autors/in seit dem 18. Jahrhundert (vgl. wie hier schon zuvor auf die Abstandgewinnung des Genie-Kultes und der damit einhergehenden Autonomisierung der Kunst, die zu einem modernen Begriff der Ästhetik führte, verwiesen wurde) haben sich Autorität und Autorschaft immer mehr einander angenähert. Autor_innen verfügen über „Werkherrschaft“ und haben Autorenrechte.

Nach Gerhard Leithäuser gibt es die formelle und die reelle Subsumption. Letztere verwandelt „den Künstler in einen weisungsgebundenen Lohnabhängigen, dem die Voraussetzungen künstlerischer Tätigkeit fast vollständig genommen“¹⁴ ist, was impliziert, dass nicht „l’art pour l’art“ im Vordergrund steht, sondern sich „l’art pour l’argent“ herauskristallisiert (was wiederum einer autonomen Kunst widerspricht). Die Rezeptionsästhetik im weiteren Sinne ist hier von Bedeutung: Prämissen, die die Erwartungshaltung des „Warenkonsumenten“¹⁵ (wie Alphons Silbermann die Lesenden nennt) erfüllen.

Rezipient_inneninteresse

Die Verschiebung des „Rezipient_inneninteresses“ von der Ganzheit des Werks auf den einzelnen Reiz führen Adorno und Brecht auf die Entwicklung der kapitalistischen Gesellschaft zurück. „Brecht hatte beobachtet, daß das Kunstwerk in Einzelheiten auf den kapitalistischen Markt kommt (so kann z.B. die politische Position eines linken Autors durchaus als Reizwert verkauft werden, während man zugleich die politischen Intentionen des Werks durch Eingriffe verfälscht), und er hatte diese Zerstückelung des Kunstwerks als einen fortschrittlichen Prozeß aufgefaßt, weil so die Ideologie des autonomen Kunstwerks faktisch zerstört werde. Wenn Brecht der Zerstörung der Vorstellung vom autonomen Kunstwerk eine so

¹⁴:Barck, K.; Fontius, M.; Thierse, W. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Akademie-Verlag, Berlin 1990. S. 123

¹⁵ Ebd. S. 123

große Bedeutung zuschreibt, so deshalb, weil er darin Fluchträume eines kleinbürgerlichen Bewußtseins zu erkennen glaubt, die eine unverfälschte Erfassung der Realität der spätbürgerlichen Gesellschaft verhindern.“¹⁶ Wenn die „politische Position eines linken Autors durchaus als Reizwert verkauft“ wird, kann das Rezipient_inneninteresse bedient werden. Die Autor_innen können mit der Erwartungshaltung des „Warenkonsumenten“ spielen und ihre u.a. politischen Haltungen funktionalisieren, um auf Interesse zu stoßen, seien es nun Sympathie oder Antipathie und die Autor_innen erhalten damit ein gewisses „Branding“ (stehend für eine gewisse Kennzeichnung, ein Etikett), was sie in gewissen politischen Lagen zu interessanten Ansprechpartner_innen für Interviews oder heute auch Talkshows interessant macht (ein Paradebeispiel hierfür wäre Günter Wallraff).

Foucault bemerkt, dass die Art, wie die Literaturkritik lange Zeit den Autor bzw. die Form Autor, die man ausgehend von Texten und Diskursen konstruierte, bestimmt, abgeleitet sei von der Art, wie die christliche Tradition Texte beglaubigte (oder verwarf), über die sie verfügte. „Mit anderen Worten, um den Autor im Werk »aufzufinden«, verwendet die moderne Kritik Schemata, die der christlichen Exegese sehr nahe stehen, wenn diese den Wert eines Textes durch die Heiligkeit des Autors beweisen wollte.“¹⁷

Für die Vermarktung des Kunstschaffenden sind die Macht der Medien und das Gehör der/des Konsument_innen und somit die eigene Vermarktung von hoher Wichtigkeit.

Verlag-Autor-Beziehung

Verlage schließen mit Autor_innen Verträge ab, die durchaus über fünf Bücher laufen können, ohne dass der Verlag die weiteren Schreibintentionen des/der Autors/in kennt. Der Verlag vertraut auf ein gewisses „Branding“, dass dem Autor nach einer Zeit durch Kritiken und Diskurse zugeschrieben wird. So findet eine natürliche Marketingstrategie statt. Es geht nach Foucault nicht mehr um Originalität, da er Literatur immer in einen intertextuellen Zusammenhang bringt, sondern um ein originäres Wesensmerkmal, das die Diskursordnung beeinflusst.

¹⁶ Barck, K. et al. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe*. Akademie-Verlag, Berlin 1990.. S. 127

¹⁷ Foucault, Michel: *Was ist ein Autor*. In: Jannidis, F.; Lauer, G.; Martinez, M.; Winko, S.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart 2000, S. 214.

Shakespeare beispielsweise ist vielmehr ein Begriff für eine widerspenstige, antikklassizistische Dramabewegung, als dass mensch eine Ahnung über ihn als Person hätte. Der/Die Autor_in ist nicht mehr nur sein Eigenname, sondern Diskurs und „Branding“ – auch in kommerzieller Hinsicht. Auch deswegen findet die Beziehung und Bindung mit dem Verlag statt, der an einer Langfristigkeit Interesse bekundet.

Paratext

Zum einen wird die Position der/des Autor_in, das ehemals gottgleiche Genie, in der poststrukturalistischen Kritik und mit Roland Barthes, der den Autor nicht als werkimmanentes Subjekt, sondern lediglich als intertextuell agierendes Objekt sieht, für „tot“ erklärt¹⁸, beziehungsweise es geschieht mit Foucaults Frage „Was ist ein Autor?“ ein substantielles Hinterfragen der vorherrschenden Annahmen. Zum anderen gibt es die „Rückkehr des Autors“ und seine Selbstinszenierung sowie -stilisierung im Sinne einer populären öffentlichen Persönlichkeit nimmt zu. In strukturell hegemonischer Betrachtung kann davon ausgegangen werden, dass die Kanonisierung sowie die Editierung (Werkausgaben, Briefeditionen ...) mit biographischen Merkmalen des/der Künstlers/in einhergehen. Paratexte im Sinne von Klappentextinhalten, Autor_innenbilder (auf dem Buchcover), sowie auch und vor allen Dingen mediale Identität spielen für Auflagenhöhe große Rolle; Popularität wird in diesem Sinne verschoben, was im 21. Jahrhundert auch daraus erschießbar ist, wie sich Autor_innen im Internet darstellen.¹⁹ (Elfriede Jelinek mit eigener Homepage, auf der sie den Roman „Neid“, der nicht in den Print geht, veröffentlicht, sowie politische Kommentare liefert. Dies geschieht auch wieder im Sinne eines politischen Statements, für das sie auf einer öffentlichen Plattform jedem/r kostenfrei Zugang bietet: open sources for everyone).

Wie das Branding und die Beziehung zwischen Autor und Verlag unterstreichen, aber auch wie heute in Presse und Veranstaltungen verfolgt werden kann, haben Fragen nach der Künstler_innenintention abgenommen oder sind gar verstummt, doch umso lauter werden jene Fragen nach biographischen Bezügen. Wer ist der

¹⁸ Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, F. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart 2000

¹⁹ Vgl. Hartling, Florian: *Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Transcript Verlag, Bielefeld 2009

Autor? Was macht die Autorin? Das Interesse für den biografischen Hintergrund des Künstlers ist höher als für das Werk.

Weniger Intention und Interpretation als Identifikation mit der Künstlerin sind heute wichtig.

Selbstdarstellung als Autorenstrategie veranschaulicht anhand des Beispiels von Günter Grass

Ganz interessant ist ein bekanntes und aktuelles Beispiel der Selbstdarstellung:

Grass erklärt unter dem Titel „Rückblick auf die Blechtrommel – oder Der Autor als fragwürdiger Zeuge. Ein Versuch in eigener Sache“²⁰ die Binsenweisheit, dass der Autor keine Erklär- und Interpretationsmacht über sein Werk und dessen Kontext habe. Denn – natürlich – ist eine Wiedergabe durch den Wiedergeber immer selektiv und an eigenem Wertmaßstab bemessen. Dennoch erklärt er sehr persönlich, wie sein Familienkontext, Geldnöte durch den Nachwuchs und das Verhältnis zu seiner aus großbürgerlichem Schweizer Milieu stammenden Ehefrau in seine Schaffensphase hineinspielt. Und wie sich nach Fertigstellung und Veröffentlichung des Textes zu diesem Text eine Distanz aufbaut, nachdem ihm „die ›Blechtrommel‹ abhanden gekommen“ sei, beschreibt er wie folgt: „Man könnte es berufsnotorischen Ekel nennen, der mir die Lektüre der gebundenen ›Blechtrommel‹ bis heute vermiest hat.“²¹, womit er hier zum Ausdruck bringen will, dass die Resonanz auf die „Blechtrommel“ ihn überwältigt und überfordert hat. „Mit seinem ersten Roman, der *Blechtrommel*, gelang Grass ein bis heute andauernder Welterfolg“²², heißt es in gängigen Literaturlexika, was von dem hohen Zuspruch für *Die Blechtrommel* und der Kanonisierung zeugt. Und Grass bemerkt spätestens nach einem Verriss durch den „Literaturpapst“ Marcel Reich-Ranicki über die Literaturkritik: „Nicht das Buch ist das Ereignis, sondern die Reaktion der Medien darauf.“²³

²⁰ Grass, Günter: *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. DTV, München 1997

²¹ Ebd. S. 102

²² Meid, Volker: *Das Reclam Buch der deutschen Literatur*. Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart 2004. S. 459

²³ Ebd. S. 481

Mit seinem Ausdruck „berufsnotorischer Ekel“ spricht er eine als „Berufskrankheit“ kategorisierbare psychotische Verfassung an, die er als „Künstler von Beruf“ für sich geltend machen will.

In einem anderen Aufsatz „Literatur und Politik“²⁴ führt Grass getreu dem Motto „Das Private ist politisch“ an, wie auch die Sprache an Politik krank sei und dass jede/r von Politik gezeichnet sei. Hier führt er wiederum sehr persönliche Geflechte an, indem er beschreibt, wie er seinen eigenen fragenden Kindern erklärt, was er mit Politik zu schaffen habe.

In einigen Beiträgen profiliert sich Grass mit einer außergewöhnlichen Bedeutung und Geltung als Künstler und seinen danach augenscheinlichen Aufgaben. Er gibt vor, dies sehr rational als öffentlicher Mensch zu tun und tun zu müssen und auf der gegenüberliegenden Seite dieses professionellen Begehrs trumpft er immer wieder mit persönlichen Familiendetails auf, nach denen ihn keiner fragt. Dennoch scheint er ein Bewusstsein dafür zu haben, was seine Rezipient_innen wissen wollen. Wie ein so „bedeutsamer Mensch“ lebt und liebt, was ihn also nahbarer und darum für den Endkonsumenten interessanter macht.

Paradox und doch sehr klug reagierte Karl Kraus in seiner publizistischen Tätigkeit für „Die Fackel“ auf Diskrepanzen zwischen der öffentlichen Person und dem Privaten: „Als Moralist trat er in einen offenen Gegensatz zu den pragmatischen Politikern und all denjenigen, die die Öffentlichkeit instrumental zu benutzen suchten, denn er fand, daß man sich in Fragen der Öffentlichkeit weder von privaten noch Gruppeninteressen leiten lassen dürfe. [...] Gleichzeitig trennt er sehr genau das Private vom Öffentlichen. Homosexuelle Neigungen oder Seitensprünge eines Politikers dürfen nicht Stoff für die Öffentlichkeit werden.“²⁵

Auf der anderen Seite war Kraus seine eigene öffentliche Stellung bewusst und er rechnete stets damit, dass man ihn zu diffamieren versuchen würde und ihm unterstellen könnte, er wolle sich durch seine investigativen Methoden selber bereichern. Aus diesem Grund teilte er viele Details aus seinem privaten Leben mit und „spendete einen großen Teil seiner Einkünfte und alle Bußgelder, die man ihm

²⁴ Grass, Günter: *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. DTV, München 1997, S. 77

²⁵ Kaszyński, S.; Scheichl, S.P.: *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*. Edition text + kritik, München 1989. S. 199

nach gewonnenen Prozessen zahlen mußte, für wohlständige Zwecke. [...] Damit bot er kaum Angriffsfläche für die sensationslustigen Journalisten mit ihren niedrigen Instinkten.“²⁶

Bis heute lässt sich beobachten, dass Künstler_innen im sogenannten kollektiven Bewusstsein ein anderer Lebensstandard zugesprochen wird. Wie er/sie sich politisch/psychologisch/soziologisch in den Medien positioniert, hat einen großen Einfluss auf die Außenwahrnehmung.

3. Autor_innen und Medien

In Folgendem sollen die öffentliche Arbeit von Schriftsteller_innen und die Bedeutung von Medien für die Literatur im Fokus stehen.

In diesem kurzen Ausschnitt der Einleitung zu dem Sammelband „Medien der Autorschaft“²⁷ legt Urs Meyer kurz und präzise dar, inwiefern jene „intrikate Textformen“ Teil des Kunstkonzepts sind und eine gewichtige Rolle spielen: „Brief, Tagebuch, Journal, Gespräch und Interview, Rede und Vortrag sowie andere Formen der (Selbst-)Inszenierung wie Autorenlesung, Bühnen- und Medienauftritt sind nicht nur Medien der Kommunikation, sondern integrale Bestandteile des literarischen Diskurses. Wir haben es hier mit intrikaten Textformen zu tun, mit seltsamen zwischen autobiografischem und fiktivem Schreiben stehenden Gattungen, aber auch mit Ausdrucksformen, an denen sich zentrale literaturtheoretische Fragen kristallisieren: Fragen nach der Adressiertheit von Texten, nach ihrem fiktionalen Status, nach der Stilisierung von Leben im Schreiben und nicht zuletzt nach der Medialität, die immer dem Risiko der Nachträglichkeit und des Fehlgehens ausgesetzt ist.“²⁸

²⁶ Kaszyński, S.; Scheichl, S.P.: *Karl Kraus. Ästhetik und Kritik*. Edition text + kritik, München 1989. S. 200.

²⁷ Lucas, M.G.; Meyer, U., Sorg, R. (Hrsg): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Wilhelm Fink Verlag, München 2013.

²⁸ Meyer, Urs: *Tagebuch, Brief, Journal, Interview, Autobiografie, Fotografie und Inszenierung, Medien der Selbstdarstellung von Autorschaft*. In: Lucas, M.G.; Meyer, U., Sorg, R. (Hrsg): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Wilhelm Fink Verlag, München 2013. S. 9

Interessant ist es, zu erkunden, wie weit die Schriftsteller_innen mit dieser Medialität taktieren, um das Kunstkonzept zu bedienen, oder es zu überhöhen, um damit Interesse für sich zu wecken, so wie den gezielten Einsatz der Medien zur Erhöhung der eigenen Popularität zu benutzen.

„Wie entwirft ein Autor sein Selbstbild, wie steuert er die öffentliche Wahrnehmung seiner Autorschaft in Abhängigkeit zu den gewählten Mediengattungen? [...] Zwar finden zum Phänomen der medialen Selbstpräsentation von Autorschaft bereits einzelne monografische Studien, die der Forschung den Weg weisen, doch fehlt es an übergreifenden Arbeiten zu den anvisierten Fragestellungen.“²⁹

Diese erst in diesem Jahr (2013) getroffene bzw. veröffentlichte Aussage möchte ich an dieser Stelle bestätigen. Mich hat es gereizt zu beobachten, wie sich Schriftsteller_innen in der Öffentlichkeit präsentieren und wie ihr Auftreten häufig mit ihren Veröffentlichungen korrespondiert.

Urs Meyer führt weiter an: „Wo das Buch und das literarische Werk noch als Visitenkarte von Autorschaft fungierten, löst sich das Autor-Ich wie die Sprache des Einzelnen im allgemeinen Diskurs der Massenmedien irreversibel auf. Die Verbreitung von Bild und Text über die Medien Massenpresse, Plakate, Film, Rundfunk und später Fernsehen an ein anonymes und disperses Massenpublikum bedeutet hier auch die Verbannung von Autorschaft in die Bedeutungslosigkeit des Abspanns, des reinen Brandings oder des Namenskürzels.“³⁰

Hier würde ich Meyer insofern widersprechen, da ich es nicht als „die Verbannung von Autorschaft in die Bedeutungslosigkeit“ einschätze, so wie es nicht den „Tod des Autors“ (Barthes) oder die „Rückkehr des Autors“ gibt, sondern viel eher die Frage „Was ist ein Autor?“ (Foucault) und dies ließe sich in einer Entwicklung beobachten. Die Massenmedien und das Massenpublikum erzeugen nicht die Bedeutungslosigkeit von Autorschaft, sondern viel mehr erzeugen sie eine Not sich stärker zu profilieren, insofern die Autorschaft eine Rolle spielen soll (entgegengesetzt der Grundannahmen der „Autonomie der Kunst“). Wie findet also diese Profilierung statt?

²⁹ Lucas, M.G.; Meyer, U., Sorg, R. (Hrsg): *Medien der Autorschaft*. Wilhelm Fink Verlag, München 2013. S. 9

³⁰ Ebd. S. 11

Als ›Medium der Autorschaft‹ kann ein fiktionaler Text auch dann gelten, wenn ein Text im Rahmen einer Autor_ininszenierung (was zum Star-Etikett behelfen kann) genutzt wird und das Prinzip der Autorschaft in Anlehnung an den ›performative turn‹ ins Blickfeld rückt. ›Performative turn‹ steht an dieser Stelle für die Performanz in der Inszenierung, die dem/der Autor_in zur Verfügung steht und die er/sie nutzen kann. Gerade im 20. Jahrhundert, da die Durchdringung von Markt, Medien und Literatur den Akteur_innen im literarischen Feld bewusst wurde, spielt diese Performanz eine wichtige Rolle.

In der Rezeption gesellschaftskritischer, engagierter Werke, erfolgt darauf schnell eine Gleichsetzung von Autor_in und Werk (vgl. „Branding“). Gibt es einen Einsatz eines Autor_innen- Alter Egos als intradiegetische Erzählfigur und durch die extradiegetische Erzählinstanz im emanzipierten Nebentext, rückt die Vermitteltheit des Textes ins Zentrum der Aufmerksamkeit. Es wird also eine doppelte Distanz erzielt, sowohl zwischen Autor_in und Werk als zwischen erzählter Welt und Leser_in, die die Medialität der dramatischen und literarischen Kommunikation markiert. Über die Fremd- und Selbststilisierung und die Hervorhebung der dramatischen Vermitteltheit lassen sich Beispiele in *Montauk* von Max Frisch wie auch *Die Klavierspielerin* von Elfriede Jelinek für Autorschaft als eine inszenierte Autofiktion aufweisen.³¹

Ebenso ließe sich von einem medial konstruierten ›Look‹ einer Autorin reden, die sie auf Fotografien, Lesungen, Reden, Preisempfängen, o.Ä. darstellt. Der literarische Text verliert allmählich durch andere „Medien der Literatur/Autorschaft“ an Autorität und die einst ersehnte „Autonomie der Kunst“ bleibt illusionär. Es sind die Medien von Literaturmarkt und Literaturvermittler_innen (Personen wie Institutionen), die einflussreiche Aktanten im Literaturbetrieb darstellen.

Natürlich gibt es die Reaktion der Verweigerung, Thomas Pynchon etwa verweigert ein fotografisches Abbild, Ilse Aichinger zieht sich zurück: „Brita Steinwendner: Müssen Sie warten auf die Worte? Ilse Aichinger: Warten ist ein sehr guter Teil von diesem Beruf. S.: Schweigen auch, wie Sie einmal sagten. I.A.: Das Wort mag ich nicht, und ich verstehe nicht, warum es immer auf mich angewendet wird. Ich habe

³¹ Vgl. Lucas, M.G. et al. (Hrsg): *Medien der Autorschaft*. Wilhelm Fink Verlag, München 2013. S. 95-96.

ja auch einmal gesagt: Schreiben ist Sterben lernen. Sich hineingeben, nicht von sich sprechen. Das empfinde ich manchmal als eine Tarnkappe, die mich verbirgt. Ich möchte um alles in der Welt nichts, das mich darstellt oder ins Licht bringt. Ich will eher etwas, das mich verbirgt und eben doch das enthält, was mir wesentlich ist, nicht das »Ich«, sondern das, was mir wesentlich ist.“³²

Im Kontext von Briefen, die editiert werden und in denen die Herausgeber_innen als „Mitautor“ fungieren – da sie thematisch einschränken, gegebenenfalls in Kapitel unterteilen und eine Selektion vornehmen – erläutert Meyer, wie Medien und Beziehungen öffentlich wirksam und so implizite Öffentlichkeitsarbeit sind und als Marketinginstrument funktionalisiert werden. „Die Medien der Autorschaft bedürfen dabei nicht nur als Mittel literarischer Netzwetkbildung gezielter Aufmerksamkeit. Sie können als Marketinginstrument eigener Literaturprogrammatik oder zum Zweck der Selbstdarstellung des Autors zum wichtigen Instrument des literarischen Lebens. Insbesondere für die Konstruktion von >Figuren der Autorschaft< sind Medien wie der Brief, das Tagebuch oder der öffentliche Auftritt (neben der Autobiografie) sogar die adäquaten Medien.“³³

Diese öffentliche Arbeit beeinflusst den literarischen Diskurs und das Lesen von fiktionalen Texten. Ein Text existiert nicht ohne seinen Kontext, für den/die Autor_in maßgebend ist. Der Autor_innen öffentliches Auftreten und ihre Positionierungen, ihre Präsentation und ihre Erscheinung begründen den Paratext.

Es gibt eine Aufhebung zwischen Fiktion und Wahrheit. Autor_innen lenken und bilden das auf sie gelenkte Autor_innenbild. Die „Medien der Literatur“ könnten gleichsam als „Medien der Autorschaft“ benannt werden. Privatheit und Öffentlichkeit stehen sich hier gegenüber. Aus dem Schein wird ein Sein gemacht, um durch intime Informationen reizvoll zu sein: Jelinek offenbart in Interviews ihre Psychosen³⁴ oder Frisch bekennt sich in seinen literarischen Tagebüchern zu seinen Ängsten.

³² Lucas, M.G. et al. (Hrsg): *Medien der Autorschaft*. Wilhelm Fink Verlag, München 2013. S. 184.

Steinwendtner: *Gespräche aus vielen Jahren*, S.13f. Hier: Simone Fässler: *Das Etikett >Schweigen<*.

³³ Ebd. S. 13.

³⁴ In dem Interview mit André Müller im November 2004, kurz nach Jelineks Erhalt des Literaturnobelpreises, äußert sie sich beispielsweise wie folgt: „Es ist eine spezielle Form von Agoraphobie, die ausbricht, wenn ich in

Eine Autobiografie oder Autofiktion tut dies in erhöhtem Maße. Goethe, der sich der Öffentlichkeit nicht preisgeben wollte, veröffentlicht „Dichtung und Wahrheit“, ein für die selbstdarstellende Literatur prägendes Werk. Sich (temporär) zu verweigern, wie es Jelinek tut, steht in einem Sinne dafür, sich geheimnisvoll zu machen (oder geheimnisvoll zu bleiben, da dies neugierig macht), um interessant zu bleiben oder eben Interesse zu wecken. Auf der anderen Seite ist die Verweigerung ein Mittel, Kontrolle zu behalten und gleichermaßen ausüben zu können.

Interview zur Medienresonanz mit Hanna Lemke

Hanna Lemke, 1981 in Wuppertal geboren, ist junge Autorin, der bisweilen von Journalisten Fragen gestellt wurden, die ihr unzulänglich erschienen. In folgendem Interview befrage ich sie zu ihren Erfahrungen mit den Medien und inwiefern die ihr gestellten Fragen sie persönlich betroffen haben.³⁵

Janina Henkes: Könnten Sie mir schildern, wie die Medien auf Sie zugekommen sind, z.B. mit welchen Fragen, als Sie Ihren ersten Text veröffentlicht haben?

Hanna Lemke: Es hat sich relativ schnell bestätigt, dass es nicht um den Text geht, sondern um mich als Person. Da wurden mir dann solche Fragen gestellt, wie: ob ich an die große Liebe glaube, ob ich mal heiraten möchte, was der Sinn des Lebens ist, und so weiter. Ich weiß noch, dass ich damit relativ hilflos war am Anfang. Ich stand als Person im Mittelpunkt, darauf war ich unvorbereitet.

JH: Wie haben Sie darauf reagiert?

HL: Als Jungautorin ist man natürlich schon sehr eifrig und versucht sich Mühe zu geben und sagt dann nicht, was richtig wäre, „Was hat das mit dem Buch zu tun?“, sondern versucht Antworten darauf zu geben. Natürlich Antworten, wo ich denke, da ist noch eine Distanz zu mir, zu meiner Person, da ich schon relativ schnell merkte, ich muss mich schützen.

einer Menschenmenge angeschaut werde. Ich bin als Mädchen ein Jahr lang nicht aus dem Haus gegangen und war als Kind schon Patientin, weil ich wie eine Verrückte im Zimmer hin und her gerannt und mit dem Kopf gegen die Wand geknallt bin. Mein damaliger Psychiater hat gesagt, daß ich auf diese Weise den Druck, unter dem ich stand, loswerden wollte. Das war kein schöner Anblick.“ Interview erschienen im November 2004 in der „Weltwoche“, der „Berliner Zeitung“ und dem Wiener „profil“, einsehbar auf André Müllers Homepage über folgenden Link: <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html>.

³⁵ Das Interview führte ich am 20. Juli 2013 im *Literarischen Colloquium Berlin*, Am Sandwerder 5 D-14109 Berlin, bei dem Fest: *Kleine Verlage am Großen Wannsee*.

Auf der einen Seite fühlt man sich so geehrt für das Interesse, gleichzeitig denkt man sich: Ich hab ein Buch geschrieben! Das hat jetzt nichts damit zu tun, ob ich mal heiraten will oder nicht! Die Eitelkeit der Autoren wird da natürlich auch immer wieder gekitzelt. Es gibt Leute die mehr darauf eingehen, andere weniger. Ich glaube, das ist so ein wenig die Gradwanderung.

Ich habe versucht solchen Heiratswunschfragen auszuweichen, aber ein bisschen bescheuert hab ich mich auch oft gefühlt.

JH: Wie wurde in den Medienportraits darauf eingegangen?

HL: Man merkt, dass immer versucht wird, den persönlichen Zugang zur Person zu finden. Also wird nicht als erstes darüber gesprochen, was für einen Text man geschrieben hat, sondern schon eher, wie die Haare aussehen oder wie man in den Abendhimmel guckt. Es ist wohl so eine journalistische Schleife, wo versucht wird, dem Leser zu vermitteln, mit wem man es zu tun hat. Das ist ja auch, so glaube ich, der Grund, warum so viele Leute auf Lesungen gehen und warum so wenige Bücher dort verkauft werden. Viele sind in erster Linie daran interessiert: Was ist das für ein Mensch, der dieses Buch geschrieben hat. Es geht darum, eine gewisse Authentizität herzustellen.

JH: Und doch gibt es ja die Entscheidung der Autor_innen, das preiszugeben, was sie preisgeben wollen. Haben Sie bei Kolleg_innen erfahren, wie sie damit spielen und sich eben noch mehr inszenieren, während sie mit Autobiografischem spielten, um Interesse für sich zu wecken?

HL: Ja, vor allem bei medienerfahrenen Autoren, wie Charlotte Roche oder Sarah Kuttner, die ich für sehr professionell halte. Das ist aber eine andere Herangehensweise, während ich auch solche kenne, die ihre Literatur gerne abgetrennt sehen möchten, von sich selbst als Person. Aber auch die werden immer wieder damit konfrontiert, wenn es zu Interviewsituationen kommt oder Gesprächen nach Lesungen, dass oft die erste Frage lautet: „Ist das jetzt autobiografisch?“.

JH: Sie haben eben den großen Begriff „Authentizität“ benutzt. Ist es womöglich das Bedürfnis der Rezipient_innen, sich mit etwas zu identifizieren?

HL: Ja, das denke ich auch. Der Text an sich bietet nicht so viel Identifikationspotential, wie die Person des Autors oder der Autorin, deren persönliche Geschichte man dann kennt.

JH: Womit glauben Sie, wollen die Journalist_innen ihre Leser_innen bedienen?

HL: Ich glaube, es geht darum, dem Text eine neue Dimension hinzufügen zu wollen, und die besteht aus dem Leben des Autors oder der Autorin, sprich dessen Persönlichkeit. Ich glaube ja auch, dass unheimlich viele Menschen schreiben, unheimlich viele etwas in der Schublade haben, und es interessant wird, wenn jemand was veröffentlicht hat: „Wer ist das? Lässt sich da vielleicht eine Vergleichbarkeit herstellen?“ Mein erstes Buch waren nur Erzählungen aus der Ich-Perspektive. Dann wird das Buch nochmal interessanter dadurch, dass man sagt, dieses Ich hat so viel mit der Autorin zu tun, oder auch nicht. Es ist auch ein bisschen das Voyeuristische.

In anderen Kunstsparten ist es aber sicher auch so.

Es besteht wohl die Grundannahme: künstlerische Betätigung, ist immer ein Ausdruck von einem selbst, als Person.

JH: Ich fand es interessant, was Sie eben meinten, dass diese Informationen dem Werk eine neue Dimension eröffnen sollen. Das wäre dann quasi ein Mehrwert durch die biografischen Kenntnisse. Dabei hängt es aber von der Art und Weise des Autors, der Autorin ab, ob sie Interesse wecken, oder nicht und am besten korrespondierend zu dem, was gerade herausgegeben wird. Also ist es eine Marketingstrategie?!

HL: Ja, auf jeden Fall. Ich weiß noch, dass mein Lektor damals vom Stuhl gefallen ist, als ich ihm eröffnet habe, dass ich einen Lebensgefährten habe. Da sagte er [sie lacht]: „Was, du hast nen Lebensgefährten? Wir wollten doch der Brigitte ein Portrait über Dich verkaufen: Du als Single in der Großstadt!“, weil die Figuren in meinem ersten Buch sind alles Singles in der Großstadt. Also: Klar, das ist eine Marketingstrategie, dass der Autor als Person interessant gemacht werden soll, in Bezug auf das Buch, das er oder sie geschrieben hat.

Hanna Lemke erklärt in diesem Interview, dass das Interesse an ihr als privater Person ungleich höher ist als das an ihrem künstlerischen Schaffen. Dass eine

Künstlerin hochstilisiert wird, sehe ich als Bestätigung eines Fortbestands (wenn auch eines verschobenen Fortbestands) des Genie-Kultes beziehungsweise als Beleg für die heutige Transformation in ein Star-Konzept.

Ein interessantes Stichwort, das Lemke in diesem Kontext nennt, ist das „Voyeuristische“. Hier geht es darum, den/die Autor_in kennenzulernen, ihr/ihm nahe zu sein. Damit ist ein Schüren von Neugierde gewährleistet, wenn sich eine Autorin wie Elfriede Jelinek der Öffentlichkeit verweigert.

4. Max Frisch – *homo politicus*

„Ein großer Teil dessen, was wir erleben, spielt sich in unsrer Fiktion ab, das heißt, daß das wenige, was faktisch wird, nennen wir's die Biographie, die immer etwas Zufälliges bleibt, zwar nicht irrelevant ist, aber höchst fragmentarisch, verständlich nur als Ausläufer einer fiktiven Existenz. Für diese Ausläufer, gewiß, sind wir juristisch haftbar; aber niemand wird glauben, ein juristisches Urteil erfasse die Person. Also was ist die Person? Geben Sie jemand die Chance zu fabulieren, zu erzählen, was er sich vorstellen kann, seine Erfindungen erscheinen vorerst beliebig, ihre Mannigfaltigkeit unabsehbar; je länger wir ihm zuhören, umso erkennbarer wird das Erlebnismuster, das er umschreibt und zwar unbewußt, denn er selbst kennt es nicht, bevor er fabuliert –“³⁶

Dies sei als Erklärung angeführt, warum die Wahl für Max Frisch als Fallbeispiel ausfiel; Max Frisch, der mit Fiktion und Realität, also mit Figur im Werk und der Person des Autors, seinem Künstlerdasein, wie auch der privaten Person, spielt. Seine autobiographischen Bezüge in den Texten und das Öffentlichmachen von Beziehungen mit namhaften Frauen als Partnerinnen, sind nicht unwesentlich für das Verständnis einiger seiner Texte. In Frischs Autofiktion *Montauk* schildert er beispielsweise seine Romanze mit einer Frau und das Zurücklassen seiner Ehefrau, reflektiert seine vorherige Beziehung mit Ingeborg Bachmann und so fort. Einige seiner Texte können als Schlüsselromane o.Ä. klassifiziert werden. Sein *Tagebuch*

³⁶ Mayer, Hans (Hrsg.): *Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Band V. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976. S. 332.

1946–1949 ist ein wesentlicher Bestandteil seines Gesamtwerkes und führt zu seinem literarischen Durchbruch.

Auch seine politischen Aussagen und Stellungnahmen in der Öffentlichkeit sind von großer Relevanz für seine Veröffentlichungen.

Im Folgenden werde ich sein Leben skizzieren, leite kurz in sein Werk ein (ausführlicheres Werkverzeichnis s. Anhang) und betrachte daraufhin seine Vermarktungsstrategien und sein Auftreten in der Öffentlichkeit, woraus sich seine Selbstvermarktung ableiten lässt.

4.1. Biografie³⁷

Max Frisch wurde am 15. Mai 1911 in Zürich geboren, wo er am 4. April 1991 verstarb. Frischs Eltern waren im Kindesalter mit Frischs Großeltern aus wirtschaftlichen Gründen aus Österreich in die Schweiz migriert. Max Frischs Vater hatte sich autodidaktisch zum Architekten ausgebildet, schlug sich aber zur Zeit des 1. Weltkrieges als Makler durch, worin die finanziellen Engpässe der Familie begründet lagen. Aus familiär eher ärmlichen Verhältnissen stammend, fand sein Kontakt mit Kunst und Kultur erst mit seinem Eintritt ins Realgymnasium statt und durch die Freundschaft zu Werner Coninx, einem Sohn einer großbürgerlichen, vermögenden Familie. Schon als Schüler schreibt Frisch erste Bühnenstücke.

Er absolviert eine Rekrutenschule, lehnt aber eine Offizierslaufbahn ab und entscheidet sich für ein Studium der Germanistik. 1932 verstirbt Max Frischs Vater unerwartet und hinterlässt hohe Schulden, was Max Frisch, wie er es selber erklärt, dazu veranlasst, sein Studium abzubrechen, um als Journalist Geld zu verdienen. Hauptsächlich schreibt er für das Feuilleton der *Neuen Züricher Zeitung*. Im Rahmen seiner journalistischen Tätigkeit tritt er viele Reisen an, die ihm später als Vorlage für seine literarischen Texte dienen. 1936 beginnt Frisch dank finanzieller Hilfe seines alten Freundes Coninx ein Architekturstudium, das er 1941 abschließt. Er verbrennt sämtliche seiner bis dahin verfassten Texte, obwohl er auch in dieser Zeit

³⁷ Die biographischen Angaben zu Max Frisch stammen aus:
<http://www.mfa.ethz.ch/de/index.html>, Homepage des Max Frisch Archivs in Zürich.
Kilcher, Andreas B.: *Max Frisch. Leben Werk Wirkung*. Suhrkamp, Berlin 2011
Hage, Volker: *Max Frisch*. Rowohlt, Reinbek 1997.

das Schreiben nicht völlig aufgibt. Auch während seiner journalistischen Tätigkeit haben seine Berichterstattungen einen dichterischen Tonus: „Gegen das Gegenstück – Literatur als »bloßen Journalismus« – schrieb er in einer Rezension offen an. Sie vermöge zwar »mit saftigem Schmiß, mit dem erquickenden Reiz, einmal eine Seele« anzusprechen, doch »ohne großen Tiefgang«, »nicht von innen«, »nicht dichterisch«. »Es fehlt das Rauschen der Tiefe«. Frisch wollte den Tiefgang ins Feuilleton bringen.“³⁸

1942 eröffnet er sein Architekturbüro und geht die Ehe mit Gertrude Anna Constance von Meyenburg ein, aus der drei gemeinsame Kinder resultieren. Seine Ehe mit dieser aus großbürgerlichen Verhältnissen stammenden Frau verhilft ihm zu einem Karrieresprung und ist zu diesem Zeitpunkt die Entscheidung für ein bürgerliches Leben, wobei diese scheinbare Dialektik zwischen Bürgertum und Künstlertum bei ihm bis zum Ende ein immerwährendes Thema bleibt und auch als Motiv für diverse Erzählungen dient (dies ist vergleichbar mit dem Genie-Kult, in dem eine Spaltung zwischen Künstlertum und Bürgertum stattfindet.). 1947 begegnet Frisch Bertolt Brecht, der einen nachhaltigen Einfluss auf ihn ausübt, gleichwohl sie in vielen Punkten nicht dieselben Ansätze verfolgen. 1954 trennt sich Frisch von seiner Familie und gibt sein Architekturbüro zugunsten der Schriftstellerei völlig auf. 1958–1962 ist er mit der Schriftstellerin Ingeborg Bachmann zusammen und bezieht mit ihr eine gemeinsame Wohnung in Rom. Sie pendeln beide häufig zwischen Schweiz und Italien. Seinen postalischen Heiratsantrag lehnt sie ab, da eine Ehe nicht ihren Vorstellungen entspräche, wohingegen er ihrem Freiheitsdrang mit Eifersucht antwortete. 1968 heiratet er die 28 Jahre jüngere Marianne Oellers, deren Ehe elf Jahre halten sollte. Ab 1972 lebt Frisch größtenteils in Berlin. 1983 kehrt Max Frisch endgültig in die Schweiz zurück, wo er 1991 an Darmkrebs stirbt.

4.2. Werk

Im Folgenden sei eine Auswahl von Max Frischs Veröffentlichungen aufgeführt, um einen Einblick in seine intensiveren Schaffensphasen zu bieten (ein ausführlicheres Werkverzeichnis s. Anhang).

Sein Debüt, für das er den Einzelwerkpreis der Schweizerischen Schillerstiftung erhielt:

³⁸ Kilcher, Andreas B.: *Max Frisch. Leben Werk Wirkung*. Suhrkamp, Berlin 2011. S. 20.

Jürg Reinhart
Eine sommerliche Schicksalsfahrt
Roman
ED³⁹: Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1934

In diesem Werk spielt er mit dem Dualismus zwischen Künstlerexistenz und bürgerlicher Karriere. Autobiografische Züge sind immanent:

Antwort aus der Stille
Eine Erzählung aus den Bergen
ED: Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1937

Tagebuch von Frisch in seiner ersten Militärdienstperiode als Kanonier, für das er erneut den Einzelwerkpreis der Schweizerischen Schillerstiftung erhielt:

Blätter aus dem Brotsack
Geschrieben im Grenzdienst 1939
ED: Atlantis Verlag: Zürich 1940

Ein frühes Drama, das Täter- sowie Opferpositionen im 2. WK reflektiert, das große Kritik vom konservativen Flügel gegen Frisch hervorrief:

Nun singen sie wieder
Versuch eines Requiems
Benno Schwabe: Basel 1946
Uraufführung: 29. März 1945 am Zürcher Schauspielhaus
Regie: Kurt Horwitz

Tagebuch I, das ihm zu seinem großen Durchbruch verhalf:

Tagebuch 1946-1949
ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1950

„Ich bin nicht Stiller“, so der gleichnamige Protagonist des Romans *Stiller*, für den er den Raabe-Preis erhielt. Der Roman, in dem es um Identifikationsprobleme geht, gehört neben *Homo Faber* (1957) und *Mein Name sei Gantenbein* (1964) zu Frischs bekanntesten und einflussreichsten Prosawerken:

Stiller
Roman
ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1954

Drama, das den Antisemitismus kritisch behandelt:

Andorra
ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1961
Uraufführung: 2. November 1961 am Schauspielhaus Zürich
Regie: Kurt Hirschfeld

Tagebuch II, in dem er viele private sowie politische Reflektionen anstellt, die als seine Memoiren gelten:

Tagebuch 1966-1971
ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1972

Frischs Fazit aus seiner Militärtätigkeit und der Kooperation zwischen Deutschland und der Schweiz. Er positioniert sich als Armeekritiker und erhält ein „Branding“:

Dienstbüchlein

³⁹ ED sei hier und im Folgenden als Sigle für Erstdruck aufgeführt.

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1974

Seine Autofiktion:

Montauk

Eine Erzählung

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975

4.3. Öffentlichkeit & Vermarktung

Politisches Standing – Frisch als politischer Akteur

„Ein kleines Herrenvolk sieht sich in Gefahr: man hat Arbeitskräfte gerufen, und es kamen Menschen.“, so Frisch in seinem Vorwort zum Buch nach dem Film *Siamo italiani*, in dem der Züricher Filmemacher Alexander J. Seiler Gespräche mit italienischen „Gastarbeitern“ geführt hatte.

Frisch geht auf die Fremdenfeindlichkeit in der Schweiz ein, die er als Angst vor der Zukunft interpretiert.

Er schreibt ab den 50er Jahren stark Schweiz-kritische Essays (u.a. „Unbewältigte schweizerische Vergangenheit“ (1965/1966)), in denen er der schweizerischen Literatur zum Vorwurf macht, sich nicht mit dem politischen Verhalten der Schweiz während der Nazizeit auseinandergesetzt zu haben. Ein zweischneidiges Schwert, da nämlich Frisch zu Zeiten als die Bücherverbrennung und die „Gleichschaltung“ von Kunst und Kultur schon eingeläutet waren, sein erstes Buch (*Jürg Reinhart. Eine sommerliche Schicksalsfahrt*) in einem deutschen Verlag veröffentlichen lässt (Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1934). Im Vergleich dazu kamen viele Exilschriftsteller oder antinazistische Schriftsteller_innen in die Schweiz, etwa zum Züricher Verleger Emil Oprecht, um ihre Texte drucken zu lassen. Zu dieser Zeit hat Frisch die jüdische Freundin Käthe Rubensohn, die er, obwohl sie Berlinerin ist, in Genf kennenlernt, da sie in Deutschland nicht mehr studieren durfte. So lernt Frisch auf seinen Deutschlandreisen und bei Besuchen der Familie Rubensohns die (Un)Gepflogenheiten des antisemitischen Rassenkultes kennen, die er kritisiert, wobei auch er sich gegen die „Überfremdung“ und für die Wahrung der Kultur und Werte ausspricht. Er differenziert zwischen dem humanistischen Deutschland des Geistes und dem wirklichen Deutschland, beziehungsweise zu dieser Zeit real existierenden Nazideutschland, das er kritisiert. Gegen Nazideutschland bezog er

somit eine klare kritische Haltung (wenn auch unter Vorbehalt aus dem Grund des Selbstschutzes, will sagen, er griff den Faschismus nicht konkret und radikal an, da er sich der Gefahren bewusst war), verhält sich aber gegenüber der nationalkonservativen Politik in der Schweiz nicht skeptisch: er tritt sogar für die „geistige Landesverteidigung“ ein, ein nationalistisches Konzept, dass die Schweiz zur Abwehr der Naziinvasion und des Faschismus entwarf.

Gleich nach dem 2. Weltkrieg kehrten sich Anfeindungen aus dem bürgerlich-konservativen Flügel gegen ihn. 1945 kritisierte Ernst Bieri Frisch anlässlich der Uraufführung seines Stücks *Nun singen sie wieder* und bezeichnete ihn als „Anwalt der Irregeführten“. Auch bei späteren Stücken wie *Als der Krieg zu Ende war* wurde er als Sympathisant der Linken gebrandmarkt und seit seiner Reise im August 1948 zum Weltfriedenskongress nach Polen wurde er vom Schweizer Staatsschutz über Jahrzehnte hinweg beobachtet.

Einige weitere Beispiele exemplifizieren, welche der engagierten Literatur zuschreibbaren Texte er veröffentlichte und auf welche Resonanz er damit stieß.

Im Zuge des „Globuskrawalls“ (Auseinandersetzung zwischen Polizei und Demonstranten im Juni 1968 in Zürich und Auftakt der Schweizer 68er Bewegung) war Frisch Mitunterzeichnender des *Zürcher Manifests*, in dem Zusammenhänge zwischen „Globuskrawall“, den politischen Weltereignissen und dem Hintergrund des Begehrs der ´68er Jugendbewegung beschrieben werden. Hiernach wurde er als Mitglied der „Gruppe Olten“ zu den „linken Intellektuellen“ gezählt, die sich als Reaktion auf diesen Vorwurf vom Schweizerischen Schriftstellerverein absplatteten.

1970 reist er mit seiner Frau Marianne Oellers und dem Verleger Sigfried Unseld ins Weiße Haus, wohin er von Henry A. Kissinger, zu dieser Zeit Mitverantwortlicher für den Einmarsch der US-Armee in Kambodscha, geladen wurde. Der avanciert linkspositionierte Frisch kommentiert das von ihm wahrgenommene Ausmaß gewaltsamer Macht später wie folgt:

„Henry A. Kissinger, bescheiden wie meistens die außerordentliche Intelligenz, fast eitel-bescheiden, ein Fachmann, der alle Möglichkeiten mit Vernichtungswaffen durchdacht hat [...], er weiß, was in dieser Stunde nur wenige in der Welt wissen (erst die Historiker werden’s einmal wissen) [...]. Ich habe noch keinen Mann

getroffen, dessen möglicher Irrtum ein entsprechendes Ausmaß annehmen könnte [...] Ich verstehe immer mehr, daß Henry A. Kissinger, so oft es nur geht, seine Hände in die Hosentaschen steckt; seine Verantwortung steht in keinem Verhältnis mehr zur Person, die einen Anzug trägt wie wir. [...]"⁴⁰

Er wollte die Geschichte um *Wilhelm Tell* in der Schweiz entmystifizieren und schrieb angelehnt an vorherige Anregung von Bertolt Brecht die Parodie: *Wilhelm Tell für die Schule* (1971). Hierin übt sich Frisch in Gegenwartskritik etwa an der Xenophobie, auf die parodistische Fußnoten anspielen.

In dem literarisch-politischen Essay *Dienstbüchlein* (1974), das auch als sein Militärdiensttagebuch gilt, nimmt er eine kritische Überprüfung der Rolle der Armee vor, deren antidemokratische Struktur er brandmarkt.

Zur Verleihung des Schweizerischen Schillerpreises hält er 1974 eine Dankesrede mit dem Titel: „Die Schweiz als Heimat?“. Hierin kritisiert er unter den Aspekten Chauvinismus sowie Xenophobie den Begriff der „Heimat“.

Frisch geht in seiner Rede auf den Begriff „Heimat“ ein, den er in Zusammenhang mit seiner Adaption von *Tell*, für die er ausgezeichnet wird, bearbeitet und bekennt, es falle ihm schwer, zu sagen, seine Heimat sei die Schweiz. „[...] ist Heimat infolgedessen der Bezirk, wo wir durch unbewußte Anpassung (oft bis zum Selbstverlust in frühen Jahren) zur Illusion gelangen, hier sei die Welt nicht fremd, so ist Heimat ein Problem der Identität, d.h. ein Dilemma zwischen Fremdheit im Bezirk, dem wir zugeboren sind, oder Selbstentfremdung durch Anpassung. [...] Identifikation mit einer Mehrheit, die aus Angepaßten besteht, als Kompensation für die versäumte oder durch gesellschaftlichen verhinderte Identität der Person mit sich selbst, das liegt jedem Chauvinismus zugrunde. Chauvinismus als das Gegenteil von Selbstbewußtsein. Der primitive Ausdruck solcher Angst, man könnte im eigenen Nest der Fremde sein, ist die Xenophobie, die so gern mit Patriotismus verwechselt wird [...].“⁴¹

⁴⁰ Mayer, Hans (Hrsg.): *Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Band VI. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976. S. 284.

⁴¹ Ebd. S. 516.

Und er erläutert weiter den Begriff Heimat, analogisiert die Symbolik dieses Begriffs mit der Staatsbürgerschaft, wo ein persönliches Bekenntnis zu jenem Begriff fällig ist und führt die Gegenwart der Staatsgewalt weiter aus: „[...] dann gehört zu meiner Heimat auch die Schande, zum Beispiel die schweizerische Flüchtlingspolitik im Zweiten Weltkrieg und anderes, was zu unserer Zeit geschieht oder nicht geschieht. [...] Wenn ich z.B. lese, daß unsere Botschaft in Santiago de Chile [...] in entscheidenden Stunden und Tagen keine Betten hat für Anhänger einer rechtmäßigen Regierung, die keine Betten suchen, sondern Schutz vor barbarischer Rechtlosigkeit und Exekution (mit Sturmgewehren aus schweizerischer Herkunft) oder Folter, so verstehe ich mich als Schweizer ganz und gar, dieser meiner Heimat verbunden – einmal wieder – in Zorn und Scham.“⁴²

Thematisch zum Schluss seiner Dankesrede passend, verfasst Frisch anderthalb Monate später einen offenen Brief, in dem er gegen die Verschärfung der Asylbedingungen in Bezug auf chilenische Flüchtlinge protestiert. Lakonisch deckt er die Paradoxie der vermeintlich neutralen Schweiz auf: „Die Asyl-Suchenden aus kommunistischen Ländern sind als Zeugen unmenschlicher Zustände willkommener als die Asyl-Suchenden aus Chile: Zeugen unmenschlicher Zustände einer faschistischen Junta –“⁴³

Er hielt 1976 eine Rede auf dem Parteitag der Sozialdemokratischen Partei der Schweiz, womit er sich als Sympathisant dieser Partei zu erkennen gab; trotzdem wurde er zu keinem Zeitpunkt Parteimitglied. In seiner Rede warnt er vor dem Abbau der Demokratie unter dem Vorwand von Terrorismusbekämpfung. Zudem hegt Frisch Zweifel an der Meinungsfreiheit in der Schweiz mit dem Verweis darauf, die großen Tageszeitungen seien in bürgerlichen Händen: „Die tägliche Indoktrination, die der Abonnent sich kauft, bleibt umso unauffälliger, als eine Gegeninformation ihn gar nicht erreicht ... Daß von drei Schweizer Bürgern nur noch einer an die Urne geht, was ein Bankrott der direkten Demokratie ist, hat allerdings verschiedene Gründe; einer davon: Der Abbau der öffentlichen Kontroverse ... Der Ausfall einer Gegen-Information führt zu einer Einschläferung; um nicht zu sagen: zu einer nationalen Verdummung ... Das kann sich auch die

⁴² Mayer, Hans (Hrsg.): *Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Band VI. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976. S. 517.

⁴³ Ebd. S. 520.

Regierung nicht wünschen ... Wir sind im Begriff, die Essenz unserer Demokratie zu verludern, wenn wir die Zeitungs-Inhaber bestimmen lassen, was wir lesen dürfen, was lieber nicht ... Die Schweiz bewegt sich – und sogar rapid – in Richtung auf die Restauration.“⁴⁴

Über die ausbleibende Resonanz auf seinen offenem Brief und politische Appelle war er frustriert, fand es insofern vergeblich und verfasste als Dankesrede zum Erhalt des Friedenspreises des Deutschen Buchhandels in Frankfurt am Main die Rede *Wir hoffen* (1976). Hierin redet er auch über die Resignation der aufrührerischen Jugend und vormaligen APO der 68er Bewegung. Als Diffamierung genüge zu jenem Zeitpunkt schon „das Etikett: LINKS, wie es einmal genügt hat, vor langer Zeit zu sagen: ENTARTET [...] Schutz der Demokratie durch Abbau der Demokratie. [...] Projektion der eigenen Widersprüche auf einen Sündenbock.“⁴⁵

Hiermit wird auch exemplarisch verdeutlicht, wie sich Max Frisch, der zum *homo politicus* ernannte und noch in aktuellen Sekundärliteraturschriften so dargestellte, als Reaktion der von ihm thematisierten Resignation in gewissen Feldern zurückzieht. Erst war er zu Kriegszeiten ein Verfechter des Schweizer Patriotismus – nicht im Sinne des Nationalsozialismus, sondern viel eher zur Verteidigung vor Vereinnahmung durch die Faschisten. Nach dem Krieg, der Begegnung mit Brecht und dem Kennenlernen von Marxistischen Theorien orientierte er sich politisch zunehmend in die linke Richtung. Diese „Linksbewegung“ wurde nach seiner Rückkehr aus Rom und den einhergehenden Studentenbewegungen potenziert. Hier zeigte er sich nun radikal armeekritisch, kapitalismus- und konsumtionskritisch, kritisiert Wirtschaftsmächte und versucht sich in der Utopie einer Kombination aus sozialistischer Ökonomie und bürgerlich-parlamentarischer Demokratie. Seine Utopie des „demokratischen Sozialismus“ in einer Absolutheit zu erreichen, sieht er aber selber ab Mitte der 70er als hoffnungslos, was nicht heißen will, dass er sich vollständig zurückzieht.

Kongruenzen: *homo politicus* und öffentliches Auftreten, literarisches Schaffen, private Person

⁴⁴ Bircher, Urs: *Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956 – 1991*. Limmat Verlag, Zürich 2000. S. 191.

⁴⁵ Ebd. S. 188.

Auf das Drama *Andorra* (Uraufführung 1961), in dem ein als jüdischer junger Mann stigmatisierter ermordet wird und seine „Landsleute“ seine Ermordung mitbekommen, sich aber durch Ohnmacht rechtfertigen, um Schuld von sich zu weisen, ereilten Frisch mehrere, mitunter verachtende Reaktionen. Frisch erklärt: „*Andorra* hat das Schweizerische Publikum getroffen [...] – und dies nicht unbeabsichtigt; eine Attacke gegen das pharisäerhafte Verhalten gegenüber der deutschen Schuld: der tendenzielle Antisemitismus in der Schweiz.“⁴⁶ In diesem Stück reagiert Frisch entschieden auf die schweizerische Haltung zum und auch während des Nationalsozialismus. Hier zeigt sich, dass er sowohl in seinem künstlerischen Schaffen gesellschaftskritisch vorgeht, als dass er diese gesellschaftskritischen Stellungnahmen auch in seinem öffentlichen Leben radikal ausdrückt. Hier verschmelzen die Ebenen von Werk und Künstler. Er betreibt insofern engagiertes Theater, als dass er politische Motive literarisiert.

Seine letzte Veröffentlichung, „Jonas und sein Veteran“ (1989), hatte durchaus auch ein politisches Statement. Im Rahmen eines politischen Großereignisses in der Schweiz wegen der Initiative „Schweiz ohne Armee“, war der Autor des *Dienstbüchleins*, das eine unmissverständlich armeeverweigernde Haltung demonstriert, heiß begehrt. Dies zeigt, dass das „Branding“ hier schon stattgefunden hatte. Nach einigem Zögern und bis tatsächlich 35% aller Schweizer an der Petition gegen eine Armee in der Schweiz teilnahmen, schrieb er besagte Parabel „Jonas und sein Veteran“: ein Dialog zwischen einem Veteranen und seinem Enkel, der die Werte der Armee nicht mehr teilen und ihre Existenz nicht legitimieren kann und will. Am Ende schmeißt der Großvater sein *Dienstbüchlein* bei einer dramatischen Aufführung ins Feuer. Eine Geste und gleichermaßen ein Akt, der nicht nur für das literarische Dienstbüchlein von Frisch steht, sondern auch symbolisch für die militärische Identität, und somit ein „Ja“ zur Abschaffung der Armee bedeutet. Dieses „Büchlein“ ins Feuer zu werfen vor dem Hintergrund, dass die stattgefundene Buchverbrennung rund fünfzig Jahre zuvor ein militanter Akt war, ist wiederum sprichwörtlich „ein Spiel mit dem Feuer“. Auch dies ist ein markantes Beispiel für Frischs häufig latente Provokation.

⁴⁶ Wendt, E.; Schmitz, W. (Hrsg.): *Materialien zu Max Frischs „Andorra“*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978. S. 18 f.

Durch seine veröffentlichten Tagebücher macht sich Frisch scheinbar nahbar. „Scheinbar“, da es sich dabei um literarische Tagebücher handelt und er Unmittelbarkeit lediglich inszeniert. Seinem *Tagebuch II* ist ein Fragenkatalog vorangesetzt, in dem er rhetorische Fragen stellt, die den Leser bisweilen peinlich berühren können: „Überzeugt Sie Ihre Selbstkritik?“ oder „Lieben Sie jemand? Und woraus schließen Sie das?“. An wen die Fragen sich letztlich richten: an den selbstreflexiven Max Frisch selber, an die Lesenden, die Rezensent_innen, bleibt Interpretationsfrage, was wiederum ein unsicheres Feld und demnach einen Inszenierungsakt bedeuten kann. Rezipient_innen haben die Möglichkeit, sich eine Variante auszuwählen, sich angesprochen zu fühlen, Frisch für sehr selbstreflektierend zu erachten und diese interessenegenerierenden Möglichkeiten durchzuspielen.

Das *Tagebuch II* liest sich eher als historische Memoiren denn als intime Erinnerungen. Es fungiert auch zum Teil als historisches Dokument, da es geschichtliche Eckpfeiler nennt: er berichtet von seinem Besuch im White House, spricht über Begegnungen mit Politikern aber auch mit Brecht und anderen Künstler_innen. „Das Tagebuch ist bei Max Frisch kein „journal intime“, sondern ein Dokument der Zeitgeschichte, aufgezeichnet von einem Zeugen der Zeit“⁴⁷, so Helmut Müller. In seinem ersten veröffentlichten literarischen Tagebuch schrieb er: „Wer sich nicht mit Politik befaßt, hat die Parteinahme, die er sich sparen möchte, bereits vollzogen: er dient der herrschenden Partei.“⁴⁸ Dies ist als Reaktion auf den Wunsch, Politik und Kultur nach dem Zweiten Weltkrieg voneinander zu trennen, zu betrachten, da dies seiner Auffassung nach nicht realisierbar sei. Kultur treffe eine gesellschaftliche und somit gemeinschaftliche Ebene und sei nicht mit Kunst gleichzusetzen, in deren Sphäre ein Künstler ein Werk schaffe. Und gleichermaßen ist „[d]ie Öffentlichkeit [...] stets sein Partner“⁴⁹, formuliert es Hans Bänziger treffend. „Der Erfolg,“, so Bänziger weiter, „und zwar nicht nur dieses einen Tagebuches (bezogen auf das zweite), sondern unter anderem des im selbigen Jahre erschienenen von Grass, hängt meines Erachtens mit dem ungestillten Bedürfnis des

⁴⁷ Müller, Helmut L.: *Die literarische Republik. Westdeutsche Schriftsteller und die Politik*. Weltz Verlag, Basel 1982. S. 252.

⁴⁸ Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963. S. 329.

⁴⁹ Bänziger, Hans: *Zwischen Protest und Traditionsbewußtsein*. Francke Verlag, Bern 1975. S. 99.

heutigen Lesepublikums nach dem Privaten zusammen⁵⁰. Dies ist beachtlich zu bemerken, da Frisch in diesem Tagebuch Zeichen für Auslassungen in den gedruckten Text einfließen lässt. Hiermit potenziert Frisch die ungestillte Neugierde der Lesenden. Frisch gibt im Gegenzug an, er wolle nicht in die Öffentlichkeit treten, wendet sich also ab, beziehungsweise verweigert sich, zeigt aber Teile vor, die dem Publikum einen Teil von ihm offenbaren (so man ihm glauben mag), diese Auszüge erwecken aber umso mehr dessen Interesse, da es ja nur eine Auswahl einsehen darf.

Es geht dabei auch um eine Fläche der Identifikation und der Vertrauensbeziehung zwischen abstraktem Autor und implizitem Leser. In jener Kombination werden Leser_innen versuchen, die Schritte nachzuvollziehen und jene Auslassungen zu deuten, beziehungsweise als Folge der gebotenen Identifikationsfläche selber zu füllen versuchen.

In *Montauk* (1975) wird dies wiederum verkehrt und stellt sich als dauerndes Spiel mit Referenzmöglichkeiten (es gibt hier Fiktivierungseingriffe durch Namensänderungen) dar. Auch dieser Text zeigt Frisch wieder sehr lebensnah, macht ihn angreifbar, wenn auch nur fiktiv. Wie Frisch es selbst nennt, seien biographische Elemente durch den Erfahrungsschatz nur „unter Kunstzwang“⁵¹, was wieder an die im einführenden Teil sogenannte „Künstlerproblematik“ erinnert, in ihre (Bachmanns und Frischs) Literatur eingeflossen. Nicht nur die Beziehung mit Ingeborg Bachmann wird in dieser Erzählung literarisiert, sondern der Text gilt im Ganzen als eine Autofiktion. Selbst der Name des Protagonisten bleibt Max, da die Begebenheiten auf Frischs tatsächlichem Erleben basieren. *Montauk* erzählt die Geschichte von Max, der im Rahmen einer Lesereise mit der bedeutend jüngeren Lynn, die ihm beruflich an die Seite gestellt wird, ein Wochenende in Montauk an der Ostküste der USA verbringt. An diesem Wochenende genießt Max die unverfängliche Begegnung und Liebelei mit Lynn, lehnt sich aber an anderer Stelle zurück und schwelgt in Erinnerungen: Erinnerungen an seine Beziehungen, an seine Vergangenheit seit Kindertagen und das Bewusstsein und -werden seines Alter(n)s. Er (der Protagonist durch Frisch und für Frisch) gibt persönliche Details preis, wie zum Beispiel seine Nähe zu seiner Mutter und den damit einhergehenden Schmerz

⁵⁰ Bänziger, Hans: *Zwischen Protest und Traditionsbewußtsein*. Francke Verlag, Bern 1975. S. 100.

⁵¹ Bircher, Urs: *Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956 – 1991*. Limmat Verlag, Zürich 2000. S. 61.

bei ihrem Versterben, sowie vier Schwangerschaftsabbrüche bei drei Frauen aus seiner Vergangenheit.

Montauk ist in der erlebten Rede geschrieben, die sehr viele intime Details von Frisch preisgibt. Seine Ehefrau zu diesem Zeitpunkt wie auch andere dort beschriebene Frauen reagierten erbost über diese „Offenbarung“, vor der sie nicht gewarnt wurden. Realität wird von Frisch wie Fiktionalität behandelt und belegt die Wechselseitigkeit in Frischs Vorgehen, seine Motive und sein literarisches Material aus Erlebtem zu schöpfen und es als Mittel für seinen Zweck – Literatur – zu nutzen.

Wie wiederum seine Öffentlichkeit und politische Entschiedenheit und Positionierung mit seinem künstlerischen Schaffen nicht nur in seiner Themenwahl (wie beispielsweise bei *Andorra*) zusammenläuft und sich kongruent verhält, zeigt seine Ablehnung der Ehrengabe aus dem Literaturkredit der Stadt Zürich. Er wies einen Preis dieser bürgerlich-konservativen Stadtregierung ab: „Die »Aufrüstung gegen das Volk«, die von restaurativen Kreisen mit Berufsverböten und »Repressionen als manierlichem Klassenkampf von oben« durchgesetzt wurde, empörte ihn zutiefst.“⁵²

4.4. Erkenntnisse

Frisch, der sich selber als Literat und nicht als politisch Agierender verstehen (oder darstellen) will, stellt in seinem *Tagebuch II* angesichts von Grass' Partei-Engagement die Frage: „Kann einer als Wahlkämpfer eindeutig sein, als Schriftsteller offen bleiben?“⁵³ Frisch verwehrt sich solchem Einsatz, wie ihn Grass demonstriert, arbeitet subtiler, aber darum nicht weniger eindeutig. Frisch möchte sich nicht zu einer Partei und somit einem Grundtenor bekennen, kommentiert aber durchaus von Fall zu Fall. Hier besteht eine offenkundige Wechselseitigkeit zwischen Frisch als Autor, ihm als privater Person und ihm als *homo politicus*, wie es das Beispiel *Andorra* und seine diesbezügliche Kommentierung, Ablehnung von Preisen, oder auch sein autofiktives Schaffen zeigen.

In seinem zweiten Tagebuch erklärt Frisch die Absurdität, als bekannter Mensch Aufrufe zu unterzeichnen, tut es aber doch wieder und bezieht auch wieder politische

⁵² Bircher, Urs: *Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956 – 1991*. Limmat Verlag, Zürich 2000. S. 214.

⁵³ Frisch, Max: *Tagebuch 1966 – 1971*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972. S. 331.

Stellung. Was er auf der einen Seite kritisiert, nutzt er auf der anderen Seite aus. Sein Künstlerdasein und sein „Branding“ verhelfen ihm schließlich zu Aufträgen, wie beispielsweise zu seiner letzten Parabel *Jonas und sein Veteran*.

Diese Drohung zu Verschwinden oder die des einstweiligen Untertauchens ist als eine Marketingstrategie zu verstehen: er macht sich rar, um Interesse zu erwecken und wieder umso mehr Aufsehen zu erregen, wenn er zurückkehrt (eine Strategie, der wir auch bei Jelinek begegnen). Frisch sieht sich wie auch andere Künstler als Intellektuelle, die sich in die Politik als kritische und anregend inspirierende Kräfte engagieren sollen. Er unterscheidet zwar zwischen „Dichter“ und „Zeitkritiker“ auf der anderen Seite, dabei stellt sich jedoch heraus, dass sich die beiden Personalien nicht trennen lassen, da sie ineinander übergehen.

Wie Frisch *Montauk* mit dem Zitat von Montaigne einleitet: „Dies ist ein aufrichtiges Buch, Leser, [...] denn ich bin es, den ich darstelle. Meine Fehler wird man hier finden, so wie sie sind, und mein unbefangenes Wesen, so weit es nur die öffentliche Schicklichkeit erlaubt.“⁵⁴, demonstriert schon eine ironische Haltung mit dem Vermerk, dass man jenes hier finde, soweit die Schicklichkeit dies erlaube. Dieses Beispiel steht plakativ dafür, wie Frisch das, was Sein und was Schein ist, was Realität und was Fiktionalität ist, künstlerisch vermengt, beziehungsweise, wie er jene Übergänge ineinander fließen lässt und keine kategorialen Trennungen vornimmt.

Max Frischs Verfahren, sich mit solchen Methoden einen Namen zu verschaffen, haben nachhaltig gewirkt. Die Marke *Max Frisch* funktioniert bis heute:

Max Frisch ist im Reich-Ranicki-Kanon eingegangen, sowie Teile seines Werkes zur klassischen Schullektüre gehören.

Es wird jährlich der Max-Frisch-Preis verliehen, der Autor_innen auszeichnet, deren Arbeiten in künstlerisch kompromissloser Form Grundfragen der demokratischen Gesellschaft thematisieren.

Zu Max Frischs 100. Geburtstag fand im Jahr 2011 eine nennenswerte Literatúrausstellung in Zürich statt, die später in der AdK in Berlin gezeigt wurde,

⁵⁴ Frisch, Max: *Montauk*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.

eine Ausstellung im Literaturhaus München und im Museo Onsernonese in Loco, Schweiz.

Außerdem fanden zahlreiche Lesungen und Veranstaltungen zu diesem 100. Jubiläum statt und somit wurde Max Frisch wieder in erhöhtem Maße Platz im Feuilleton eingeräumt. Diese Veranstaltungen wie auch Ausstellungen sind durch Institutionen und öffentliche Gelder (z. Bsp. Bundeskulturstiftung) gefördert, was zeigt, dass Max Frisch sich etabliert hat und die Gelder somit legitimiert werden.

Im Jahr 2015 soll in Zürich ein Max-Frisch-Platz eröffnet werden.

5. Elfriede Jelinek – *Die Nestbeschmutzerin*

Die Wahl für das Fallbeispiel Elfriede Jelinek liegt in ihrer Thematisierung durch die Medien und der allzu skandalhaften Berichterstattung, beziehungsweise der Skandalisierung sämtlicher ihrer öffentlichen Auftritte begründet.

Häufig wird bei Jelinek das Biografische mit dem Literarischen verwechselt oder ineinander geflochten, wie später weiter ausgeführt werden soll. Elfriede Jelinek bietet ein ausgesprochen gutes Exempel, um zu demonstrieren, wie die Öffentlichkeit und die Wahrnehmung von ihr als öffentliche Person zu ihrer Brisanz führt und damit einhergehend für ihre Popularität sorgt und somit das Interesse für ihre Kunst wächst.

Im Folgenden werde ich ihr Leben mit Hilfe biografischer Informationen skizzieren, leite kurz in ihr Werk ein (ausführlicheres Werkverzeichnis s. Anhang) und betrachte daraufhin ihre Vermarktungsstrategien und ihr Auftreten in der Öffentlichkeit, woraus sich ihre Selbstvermarktung ableiten lässt.

5.1. Biografie⁵⁵

Elfriede Jelinek wurde am 20. Oktober 1946 in Mürzzuschlag (Steiermark) als Tochter des Chemikers Friedrich Jelinek und seiner aus dem Wiener Großbürgertum

⁵⁵ Die Informationen zu den biographischen Angaben von Elfriede Jelinek stammen aus: Mayer, V.; Koberg, R.: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Rowohlt, Reinbek 2006. Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*. Metzler, Stuttgart 2013.

stammenden, in einem Industrieunternehmen angestellten Ehefrau Olga Ilona Jelinek geboren.

Ihr Vater war jüdischer Herkunft und überlebte den Holocaust, weil er als Chemiker mit kriegswichtigen Forschungsaufgaben betraut war und zudem mit einer „Arierin“ verheiratet war. Elfriede Jelinek wuchs in Wien auf. Als Kind schon wurde sie von ihrer überaus ambitionierten Mutter mit einem überladenen Terminkalender geplagt: Musikunterricht, Ballettschule und sie wurde schon als Dreizehnjährige auf das Musikkonservatorium geschickt.

Elfriede Jelinek wurde als Wunderkind erzogen, da die Mutter aus gutbürgerlichen Verhältnissen stammte, aber wegen Weltkriegen und Inflation Kapital verlor und keinen hohen Status mehr genoss.

Ihr Vater war schon früh geisteskrank und wurde in die Psychiatrie eingewiesen, in der Alzheimer diagnostiziert wurde. Er war stark dement, Elfriede Jelinek beobachtete dies von Kindestagen an und wurde dadurch sehr beeinflusst. Sie selbst litt als Kind an Panikattacken und wurde in die Psychiatrie geschickt. Durch ihre frühen Erfahrungen und somit einer gewissen Nähe zu Psychotherapien und der Psychiatrie beschloss sie nach der Matura Medizin oder Biologie zu studieren, doch in ihrem Zustand nach einem Nervenzusammenbruch war ein so aufwändiges Studium, bei dem sie Laborplätze ergattern und sich mit anderen in überfüllten Kursen zusammendrängen musste, nicht realisierbar.

Auch auf Wunsch ihrer Mutter nach einer Kunstkarriere für die Tochter begann sie ein Studium der Kunstgeschichte und Theaterwissenschaften – bis sie es wegen ihrer Angstzustände nicht mehr wagte, das Elternhaus zu verlassen. Wegen ihrer agoraphoben und klaustrophoben Zustände brach sie dieses Studium frühzeitig ab. Erst als ihr Vater 1969 in einer psychiatrischen Klinik gestorben war, erholte sie sich etwas und schloss 1971 ihr Musikstudium mit einem Organistendiplom ab. Drei Jahre später heiratete sie Gottfried Hüngsberg, wohnte aber auch mit ihrer Mutter weiterhin zusammen: Olga Ilona Jelinek lebte bis zu ihrem Tod mit sechsundneunzig Jahren im Jahr 2000 im selben Haushalt.

Mit einundzwanzig veröffentlichte Elfriede Jelinek ihre ersten Gedichte. Sie schrieb und schreibt Erzählungen, Romane, Hörspiele, Drehbücher und Bühnenstücke.

Einerseits orientiert sich ihr Schreiben am mütterlichen, elitären, autonomieästhetischen Modell der reinen, hohen Kunst; zugleich jedoch folgt ihr Schreiben einem väterlichen, politischen und sozialen Impetus: „Ich spüre eine moralische Verpflichtung, mich der unterprivilegierten anzunehmen. Das habe ich in meiner Literatur immer versucht.“⁵⁶ Sie propagiert, dass es die Aufgabe der Künstler_innen sei, für all jene zu sprechen, für die kein anderer spricht. Ohne sich einer Lehre unterordnen zu wollen und als politische Schriftstellerin vorführbar zu sein, ist sie in gewissem Maße mit der engagierten Literatur identifizierbar.

In ihren Werken untersucht Elfriede Jelinek, wie die vorherrschende kapitalistische Lebensauffassung das Verhalten prägt. Sie setzt sich für die unterprivilegierten Schichten ein und versucht, das Bewusstsein der Benachteiligten zu verändern, ihnen die Augen zu öffnen für die Manipulation, der sie ausgesetzt sind. Die Unterdrückung der Frau betrachtet sie als Teil dieses größeren Zusammenhangs und unter dem Überbau der Kapitalismuskritik. Ihre provokante Kritik macht sie vor allem am Beispiel der österreichischen Gesellschaft fest und verbot aus Protest gegen die politischen Verhältnisse einige Zeit die Aufführung ihrer Stücke auf den staatlichen Bühnen in Österreich. Ihr Stil kann bisweilen zerstörerisch und gewaltsam sein.

Am 7. Oktober 2004 gab Horace Engdahl, der Ständige Sekretär der Schwedischen Akademie, in Stockholm bekannt, dass Elfriede Jelinek den Nobelpreis für Literatur erhalten werde. Als Begründung gab er an, die österreichische Schriftstellerin entlarve "mit einzigartiger Leidenschaft die Absurdität und zwingende Macht sozialer Klischees" und erschüttere "mit ihrem Zorn und mit Leidenschaft ihre Leser in den Grundfesten". Elfriede Jelinek kündigte sogleich an, dass sie nicht zur Preisverleihung nach Schweden reisen werde. Zur österreichischen Nachrichtenagentur APA sagte sie: „Natürlich freue ich mich auch, da hat es keinen Sinn zu heucheln, aber ich verspüre eigentlich mehr Verzweiflung als Freude. Ich eigne mich nicht dafür, als Person an die Öffentlichkeit gezerrt zu werden. Da fühle ich mich bedroht [...] Ich habe böse Ahnungen, dass der Nobelpreis eine Belastung bedeuten wird, denn man wird zur öffentlichen Person.“

⁵⁶ Presber, Gabriele: *Rückschlüsse & Utopien; Gespräche mit Elfriede Jelinek*. Gehrke, Tübingen 1992. S. 128.

Bei der Preisverleihung in Stockholm am 10. Dezember 2004 wurde ein Video mit einer drei Tage zuvor aufgezeichneten Rede von Elfriede Jelinek gezeigt. Am selben Tag flogen Horace Engdahl und Kjell Esplund, Vorsitzende des Nobelpreiskomitees, eigens nach Wien, um Elfriede Jelinek den Preis unter Ausschluss der Öffentlichkeit in der Residenz der schwedischen Botschafterin Gabriella Lindholm überreichen zu können. Die „Nobelpreis-Erträgerin“ Elfriede Jelinek („Frankfurter Allgemeine Sonntagszeitung“) wurde von ihrem Ehemann Gottfried Hüngsberg begleitet. Aus Protest gegen die Verleihung des Literaturnobelpreises an Elfriede Jelinek zog der emeritierte Sprachprofessor Knut Ahnlund (*1923) sich im Oktober 2005 nach zweiundzwanzig Jahren aus der Schwedischen Akademie zurück. Zur Begründung schrieb er: „[...] hat der Nobelpreis 2004 für Elfriede Jelinek den Wert dieser Auszeichnung auf absehbare Zeit zerstört. Denn hierbei handelt es sich um ein monomanisches, äußerst schmal angelegtes Werk, um eine Textmasse, die ohne einen Ansatz zu künstlerischer Struktur aufgehäuft wurde [...] Die Romane oder die Dramen [...] von Elfriede Jelinek bestehen aus einem Redefluss, in dem sich willkürlich zustande gekommene Einfälle über zehn oder hundert Seiten erstrecken können, ohne dass etwas damit gesagt wäre [...] Erniedrigung, Demütigung, Schändung und Selbstekel, Sadismus und Masochismus sind die Hauptthemen im Werk von Elfriede Jelinek. Alle anderen Aspekte des menschlichen Lebens werden ausgeschlossen. Deswegen ist ihr Werk so dürftig [...] Jelinek huldigt dem Krieg der Geschlechter, mitsamt seinem Zug zur aggressiven Einfalt [...]“⁵⁷. Dieses Zitat weist auf die Eigenständigkeit der Themen von Jelinek hin und darauf, wie sie ihre intendierte Provokation erzielt.

5.2. Werk

Elfriede Jelineks Werk umfasst von Lyrik über Libretti zu Essays, Dramen und Romanen sämtliche Textformen. Im Folgenden sei eine Auswahl von ihren Veröffentlichungen aufgeführt, um einen Einblick in ihre intensiveren Schaffensphasen zu bieten (ein ausführlicheres Werkverzeichnis s. Anhang).⁵⁸

Ihr Debüt, das sie lyrisch bestritt:

⁵⁷ <http://www.politik-forum.at/wo-ist-dieses-osterreich-t5158.html>.

⁵⁸ Quelle dieser Auswahl liefert: Janke, Pia u.a. (Hrsg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Edition Praesens, Wien 2004.

Lisas Schatten. München: Relief-Verlag-Eilers 1967 (= DER VIERGROSCHENBOGEN Folge 76).

Ein sehr früher fragmentarischer Pop-Roman, der in 72 kurze Kapitel unterteilt ist und als Sprachexperiment gilt:

wir sind lockvögel baby!

ED⁵⁹: Reinbek: Rowohlt 1970.

Ihr äußerst bekannter und brutaler Roman, der stark autobiografische Züge enthält und lange Zeit auf der Bestsellerliste platziert war:

Die Klavierspielerin

Roman

ED: Reinbek: Rowohlt 1983 (= das neue buch).

Weitere gebundene Ausgabe: Reinbek: Rowohlt 1998.

In „Lust“ ist ein Ehemann gezwungen, erneut mit seiner Ehefrau zu schlafen, da die Sorge um eine Ansteckung an Aids bei Prostituierten einsetzt. Er vergewaltigt seine Frau brutal und eine gewaltsame patriarchale Struktur wird geschildert:

Lust

ED: Reinbek: Rowohlt 1989.

In diesem Roman, für den sie den Bremer Literaturpreis erhielt, findet eine intensive Auseinandersetzung mit dem Holocaust statt.

Die Kinder der Toten

Roman

ED: Reinbek: Rowohlt 1995.

Dieses Stück erarbeitete sie in einer Kunstaktion mit Christoph Schlingensiefel mit Asylanten, die im Begriff waren, von Schaulustigen abgeschoben zu werden. Eine sehr provokative Kunstaktion, die für heftige Kontroverse sorgte:

Ich liebe Österreich

ED: In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): Schlingensiefels Ausländer raus. Bitte liebt Österreich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 151-152.

2004 erhält sie den Nobelpreis der Literatur mit der Begründung: „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.“⁶⁰

Dieses dreiteilige Stück setzt sich aus drei vorherigen Stücken zusammen und verhandelt als Komplex die Finanzkrise analog zu dem Einsturz des U-Viaduktes und Einsturz des Stadtarchivs in Köln. Für *Das Werk* (2003) erhielt sie den *Mülheimer Dramatikerpreis*.: *Das Werk/Im Bus/Ein Sturz*. 2010 (Uraufführung am Schauspiel Köln 2010)

Dieser Roman geht nicht in den Druck, ist dafür aber auf ihrer Homepage jederzeit und für jede/n kostenfrei erhältlich:

Neid

Privatroman

⁵⁹ ED sei hier und im Folgenden als Sigle für Erstdruck aufgeführt.

⁶⁰ http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press-d.html.

Erstes bis fünftes Kapitel (3.3.2007 – 24.4.2008). In: <http://www.elfriedejelinek.com/> (= Elfriede Jelineks Homepage).

In dieser Adaption von Faust beginnt der erste Akt zeitgleich auf der großen Bühne, wo sich Mephisto und Faust begegnen und in der Kammerbühne (oder Materialraum), der sich unter der Hauptbühne befindet. Hier spielt Grete, die sich in Gefangenschaft befindet. Dieses Schauspiel ist in makabrer Anlehnung an den Fall des Österreicher Entführers Josef Fritzl und seiner Geisel entstanden:
FaustIn and out. Sekundärdrama. Uraufführung am Schauspielhaus Zürich 2012, Inszenierung Dušan David Pařízek

Hinzu kommen zahlreiche Übersetzungen aus dem Spanischen, Französischen oder Amerikanischen etwa von Oscar Wilde, Thomas Pynchon oder Christopher Marlowe. Nennenswert sind des Weiteren ihre Installationen, Fotoarbeiten, Texte für Projektionen und die Herausgebertätigkeit.

Nicht zu vergessen seien ihre Essays, Zeitungs- und Zeitschriftenmitteilungen durch offene Briefe oder andere Beiträge und Reden für Demonstrationen und so fort.

5.3. Öffentlichkeit & Vermarktung

Politisches Standing – Jelinek als linke *Nestbeschmutzerin*

In dem Band „Nestbeschmutzerin“⁶¹, der sich überwiegend mit Jelineks Außenwirkung in den Medien und in der Öffentlichkeit beschäftigt, werden zahlreiche Beispiele aufgelistet, die gewichtig in die Diskurs- und Mentalitätsprägung des Bildes von Jelinek eingreifen und zu ihrer Titulierung und Diffamierung als „Nestbeschmutzerin“ führ(t)en. In diesem Kontext sind ihre politischen Interventionen, Äußerungen und Positionierungen von großer Relevanz, zumal sich diese einige Male zeitlich mit gewissen Veröffentlichungen überschneiden, was wiederum als eine Marketingstrategie ihrerseits verstanden werden kann. In diesem Band „Nestbeschmutzerin“ wie auch in „Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse“⁶² beobachten die Literaturwissenschaftler_innen bislang hauptsächlich die Resonanz der Medien und Öffentlichkeit auf Jelinek, nicht aber Jelineks gezieltes Auftreten und ihr Exponieren in genanntem öffentlichen Raum.

⁶¹ Janke, Pia (Hrsg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Jung und Jung, Salzburg 2002.

⁶² Lamb-Faffelberger, Margarete: *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption feministischer Avantgarde in Österreich*. Lang, New York 1992.

„[wir] beschlossen [...], aus politischen Gründen die Menschen mit unserer Kunst terrorisieren zu müssen, um sie aus ihrer Lethargie zu reißen.“⁶³, erklärt Jelinek, als sei sie als „Künstlerin“ quasi dazu berufen oder verpflichtet, mit ihrer Kunst universale Themen mit einem Belehrungs- und Bekehrungsansatz auszufeuchten.

Natürlich hat sie als „Künstlerin“ und Öffentliche Person eine Stimme, die gehört und geachtet wird. Dies zeigt sie in jenem Fall, wo ein Mensch, den sie politisch und moralisch stark in Schutz nimmt, eine Gesetzesübertretung begeht: „Es ist nicht abwegig, sondern logisch, wenn Hejtmanek den Zivildienst, wie er derzeit gehandhabt wird, als bloßes Negativ, als Kehrseite dieses „positiven“ Männerbildes „Militär“ sieht. [...] Ich sehe in Hejtmanek ein sehr positives Lebenszeichen einer humaneren, noch utopischen Gesellschaft: Es bedarf unserer aller Anstrengungen, um auch Menschen wie ihn sich an der notwendigen Konversion in eine umgänglich zu schaffende Friedensgesellschaft beteiligen zu lassen. Gerade Österreich und Deutschland hätten es bitter nötig, hier Vorreiter in Europa zu sein.“⁶⁴

Der folgende Interviewausschnitt zeigt, was auch Hanna Lemke erklärte, dass an der privaten Person des/r Künstler_in von Journalisten häufig stärkeres Interesse bekundet wird als an deren literarischem Schaffen:

„Marie-Thérèse Kerschbaumer: Bist du Marxistin?

Elfriede Jelinek: Ja.

K.: Warum?

E.J.: Warum fragst du nicht, weshalb ich essen und trinken muß? Der Marxismus ist die einzige Möglichkeit, eine Gesellschaft zu erreichen, wo es nicht Ausbeuter und Ausgebeutete gibt, sondern Kommunikation unter Gleichen. Dies ist natürlich ein utopisches Ideal. Die Probleme des intellektuellen Überbauproduzenten zu denen der industriellen Basis sind aber zu vielschichtig und kompliziert, um hier näher ausgeführt zu werden.“⁶⁵

Jelineks Aussage demonstriert hier, welcherlei Fragestellung sie als Schriftstellerin (und somit wohl stellvertretend für „Künstler_innen“ im Allgemeinen) ausgeliefert

⁶³ Aus: Elfriede Jelinek: *Über einen toten Freund. Informationen der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien*, Mai/Juni 1991. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Jung und Jung, Salzburg 2002. S. 12.

⁶⁴ Aus: *Kriegsbeute des Männerwahns*. Der Standard, 31. 3. 1993. Aus: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 17.

⁶⁵ Aus einem Gespräch mit Elfriede Jelinek (1971). In: *Marie-Thérèse Kerschbaumer: Für mich hat Lesen etwas mit Fließen zu tun*. Wiener Frauenverlag, Wien 1989, S. 146. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 21.

ist. Natürlich gab es schon politisierte Veröffentlichungen von Jelinek. Dennoch ist hier klar erkennbar, dass sie als Subjekt in ihre Arbeiten hineinbezogen wird und ihre Werke nicht der autonomen Kunst dienen. Warum ist es also so, dass die Reporterin Jelinek fragt, ob sie Marxistin sei? Es wirkt, als sei dies ein typisches Indiz für den Wunsch, sich mit der Künstlerin identifizieren oder an ihr reiben zu können, um sich auf das Werk einzulassen. Jelinek eröffnet mit ihrer (sicherlich auch provozierenden) Antwort eine wichtige Metaebene.

Jelinek spricht sich gegen realistische Literatur aus, die für eine Partei wirbt und politisch agiert, bezieht aber dennoch Stellung für engagierte öffentliche Personen: „Ich glaube nicht an Parteiliteratur. Literatur als Kunst sollte sich raushalten, der Literat dagegen absolut engagieren. Engagement soll die Literatur nur in dem Sinne zeigen, als sie in jeder Form aufklärerisch wirken soll.“⁶⁶

Drei Jahre später allerdings entwirft sie anlässlich der Wahlen das Schreckensszenario der neuen Koalition der konservativen Parteien und übertitelt einen Zeitungsartikel mit „Freuen Sie sich darauf!“, untertitelt ihn dann mit „Freuen Sie sich darauf oder wählen Sie die KPÖ!“.⁶⁷

Auch in weiteren Interviews, offenen Briefen und auf Kundgebungen bekennt sich Jelinek zur KPÖ (in der sie dann in den Jahren zwischen '72 und '91 Mitglied ist) oder zu ihrer kommunistischen Gesinnung. In einem Interview antwortet sie, dass sie parteiungebunden sei, aber bejaht ganz explizit, dass sie Kommunistin sei, was für sie bedeute, dass sie sich als „Gegnerin des Kapitalismus – ein menschenverachtendes System“⁶⁸, verstehe und erkläre.

Immer wieder äußert sich Jelinek despektierlich zu Parteien und Politikern. Sie wird sogar zu ihrer Einstellung über Österreichs Beitritt in die EU befragt. Sie ist zur verlässlichen Figur avanciert, das „Branding“ hat stattgefunden und ihre politische Meinung ist gefragt.

⁶⁶ Aus: Elfriede Jelinek: *o.T. Bio-Technik*, Mai 1983. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 24.

⁶⁷ Aus: Elfriede Jelinek: *Freuen Sie sich darauf*. *Volksstimme*, 1. 11. 1986. Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 24.

⁶⁸ Aus: Eva Brenner: *Die Toten kommen zurück*. *Salto*, 19. 2. 1993. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Jung und Jung, Salzburg 2002. S. 27.

Über politische Maßnahmen, wie den Umgang mit Künstlern was die finanzielle Situation als auch Zensur, staatliche Repression und Verbote/Zensur angeht, äußert sich Jelinek massiv und drastisch und fordert schnelle Interventionen von Regierungsseite. Zum Verbot der Ausstrahlung des Films „Gespenst“, schrieb Jelinek einen Essay und äußerte sich zum Beispiel in einem Interview wie folgt: „Die Zensur äußert sich in Österreich vorwiegend in der öffentlichen Beschimpfung kritischer, fortschrittlicher Künstler.“⁶⁹

Ein offener Brief Jelineks an Bundessozialministerin Hostasch mit dem Appell gegen die Sozialversicherungspflicht für Autor_innen und Übersetzer_innen wegen ihrer finanziell prekären Situation zeugt abermals von Jelineks offener Positionierung und ihren politischen Statements.⁷⁰

Bei ihrer Dankesrede *In den Waldheimen und auf den Haidern* für den Heinrich-Böll-Preis 1986 in Köln spricht Jelinek über den von ihr wahrgenommenen Sein und Schein, die Doppelmoral in Österreich und die ihrer Auffassung nach implizite Vertreibung kritischer Künstler, die auch durch explizite Verbote von Veröffentlichungen unterstützt wird.

Humbert Fink kritisiert Jelineks Rede in einem Artikel aufs Äußerste: „Sind wir tatsächlich so rückständig, vertottelt und niederträchtig, wie das jene Autoren behaupten, die sich inmitten dieser Rückständigkeit, Vertrottelung und Niedertracht dem Anschein nach ganz wohl fühlen? Oder ist es einfach modisch und eines Applauses immer wert, sich bei dem Land, darin man geistig verwurzelt, mit Prügel zu bedanken?“⁷¹. Hieraufhin wird Jelinek in der Presse von anderen Stimmen in Schutz genommen: „Der Juror und Zensor vom „Klagenfurter Legasthenikertreffen“ ist also wieder einmal von der literarischen Satire überfordert.“⁷². Dies verdeutlicht, wie sie den Diskurs in den Medien prägt.

Ein weiteres Beispiel dafür bietet der bekannte österreichische Kolumnist Sebastian Leitner, der sich sehr missachtend über Jelinek äußert; er wiederum wird von der

⁶⁹ Aus: *Literary Censorship in the German-Speaking Countries*. The Germanic Review, Spring 1990. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Jung und Jung, Salzburg 2002. S. 33.

⁷⁰ s. Elfriede Jelinek. Der Standard, 22. 10. 1997. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 36.

⁷¹ Aus: Humbert Fink: *Die Beschimpfung*. Neue Kronen Zeitung, 9. 12. 1986. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 55.

⁷² Aus: Kilan Hupka: Befinkung. Volksstimme, 19. 1. 1987. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 55.

wichtigen zeitgenössischen Schriftstellerin Elfriede Gerstl⁷³ in die Mangel genommen und aufs Äußerste kritisiert. Jelinek dient in politischen Fragestellungen als brisante Reibungsfläche und wird als Genossin oder Feindin benutzt.

Es ist nur natürlich, dass zwischen dem rechtspopulistischen Politiker Jörg Haider von der FPÖ und der linken, feministischen Schriftstellerin Elfriede Jelinek ein Streit entfacht. Haider stellt Jelinek als Staatsfeindin an den Pranger: „Es gibt auch ein anderes Österreich, jenes, das nicht das der Nieten und Nehmer, der steuerflüchtigen Subventionshaie wie Heller, Jelinek & Co. Ist, jenes, in dem sich die anständigen Österreicher finden, die diesem Land dienen und nicht von ihm nehmen, die nicht als Steuerflüchtige in Monte Carlo sitzen, und die Steuersubventionen aus der Heimat ungeniert einstecken.“⁷⁴ Hier nimmt Haider jene subversiven oder kritischen Künstler_innen als Feindbilder zusammen, nutzt den Diskurs um gegen das klassische politische Feindbild der Schmarotzer zu wettern und für sich zu mobilisieren.

Elfriede Jelinek exponiert sich seit den 80er Jahren in der Öffentlichkeit durch den Einsatz für gesellschaftspolitische Initiativen. Auf Fremdenfeindlichkeit und Rassismus reagiert sie mit Essays, unterstützt Intellektuelle, die wegen ihrer Haltung suspendiert werden. Zur Rolle der Frau antwortet sie als Feministin mit einer Rede zum „Frauenauftakt“ der Donnerstagsdemonstration.⁷⁵

Wegen Sigrid Löfflers Kündigung bei der Literaturzeitschrift *Profil* rief Jelinek zum Boykott von *Profil* auf: „Die jungen Wichtelmänner, die *Profil* jetzt machen, können es wohl scheinbar nicht ertragen, daß ausgerechnet eine Frau mit Autorität spricht.“⁷⁶, so Jelinek in einem Spiegel-Interview. Hier verbündet sich Jelinek mit

⁷³ Siehe hierzu : Leitner, Sebastian : *Das Gespeibsel der Elfriede Jelinek*. „Kurier“, 12. 12. 1986 und Gerstl, Elfriede: *Gelobt sei der Kolumnist*. „Falter“, 4/1987 In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 56.

⁷⁴ Jörg Haider am 5. 9. 1994 (in: Hubertus Czernin (Hg.): *Wofür ich mich meinetwegen entschuldige. Haider, beim Wort genommen*. Wien: Czernin 2000, S. 115-116) In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 68.

⁷⁵ Vgl. Ebd. s. S. 71.

⁷⁶ Stunde der Wichtelmänner. Spiegel, 3. 11. 1994. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 81.

einer Literaturkritikerin, sie redet scheinbar als emanzipatorische Feministin, nicht aber als sich exponierende und mit einer Kritikerin liebäugelnde Künstlerin.

Auf eine Verweigerung einer Zulassung für ein Kulturzentrum für Frauen in einem ehemaligen Pornokino, die damit begründet wird, dass die Frauen nicht fähig seien, diesen Raum zu führen, und dass eine Sicherung der Restfinanzierung nicht erfolgt sei, antwortet Elfriede Jelinek mit der Eröffnungsrede, als die Genehmigung doch erfolgt. Im Vorhinein unterzeichnet sie aber schon eine Solidaritätserklärung und veröffentlicht Kommentare: „Es sieht ganz so aus, als könnte und wollte dieser Raum des ehemaligen Pornokinos, der ja lange von der Präsentation von Frauenfleisch gelebt hat, auch im nachhinein, da Frauenfleisch gemütlich zu Hause aus dem Videorecorder kommt, Frauen in bekleidetem oder gar denkendem und arbeitendem Zustand nicht ertragen können. Aber der Raum selbst ist unschuldig. Seine Besitzer und Verwalter aber sind es nicht.“⁷⁷

Die FPÖ – noch unter der Leitung von Jörg Haider – focht gewissermaßen einen Kulturkampf aus und stellte Jelinek sowie andere nicht rechtsgesinnt denkende und agierende Persönlichkeiten an den Pranger. Namentlich wurde Jelinek auch auf einem Wahlplakat mit folgendem Slogan diffamiert: „Lieben Sie Scholten, Jelinek, Häupl, Peymann, Pasterk... oder Kunst und Kultur?“ mit der Untertitelung: „Freiheit der Kunst statt sozialistischer Staatskünstler. Die Wiener Freiheitlichen.“⁷⁸ Jelineks Theaterverlag nimmt Jelinek massiv in Schutz und weist die falsche Kategorisierung als „sozialistische Staatskünstler“ strikt zurück und auch Sigrid Löffler kritisiert die Akteure der FPÖ daraufhin scharf. Jelinek ist auf dem Wahlplakat die einzige Künstlerin, die namentlich erwähnt wird und wie sie in einem Interview öffentlich bekennt, ist es „mein eigentlicher Schreck, als ich sah, daß es keine Solidarität gibt. Einzig Peter Turrini hat auf der Frankfurter Buchmesse gegen eine solche Existenzbedrohung von Künstlern protestiert. Und der Dichter Robert Schindel rief

⁷⁷ Elfriede Jelinek in: Link, *-FrauenRaum-Konzept, Juni 1998. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 84.

⁷⁸ FPÖ Wahlplakat 1995. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 88.

mich privat an. Aber von den Schriftsteller-Vereinigungen, denen ich so lange, teils sogar im Vorstand, angehört habe, war kein einziges Wort des Protests zu hören.“⁷⁹

Kongruenzen: öffentliches Auftreten, literarisches Schaffen, private Person

Nach einem Mord an Roma schreibt Jelinek das Theaterstück *Stecken, Stab und Stangl*, dass auf die Problematik des Rassismus und Fremdenhasses und seine Legitimierung durch österreichische Politik sowie Medien eingeht. In einem Interview mit Stefanie Carp schildert sie Folgendes: „Ich bin immer, auch wenn ich über Frauenthemen schreibe, emotional sehr beteiligt. Ich bin im Grunde beim Schreiben eine Triebtäterin. In diesem Fall war ich nicht nur empört. Ich hatte den Wunsch, einer so unterdrückten Minderheit, die unter unglaublichen Umständen lebt, deren Kinder alle automatisch in Sonderschulen abgeschoben werden, die also gar keine Möglichkeit zur Bildung bekommen, diesen Menschen das Äußerste, was ich mir in meiner Kunst erarbeitet habe, zur Verfügung zu stellen: Für die, die sprachlos sind oder deren Sprache wir nicht verstehen, zu sprechen, das war mir wichtig. [...] Zum Schluß des Stücks schlägt ein Herr Stab mit einer umhäkelten Stange alles kaputt. Er schlägt in gewisser Weise das Stück kaputt. Weil das Schreiben letztendlich eine schreckliche Waffe ist und weil ein Herr Staberl (österreichischer Redakteur) mit seinen Artikeln in der Kronen-Zeitung gewalttätig ist, wenn er zum Beispiel schreibt, daß doch die wenigsten Juden durch Gas gestorben, sondern andersartig im KZ umgekommen seien, und er kommt durch mit solchen Sätzen (die Jüdische Gemeinde hat zwar geklagt, die Klage wurde aber aus formaljuristischen Gründen abgewiesen). Daß das eine Art von Gewalttätigkeit und ungeheurer Brutalität ist, das ist ja wohl nicht leugnen. Ständig wird geschrieben, daß Turrini oder ich oder andere schreibende Kollegen Wegbereiter linken Terrors seien, Straftaten werden uns unterstellt. [...] Handke ist weg, Bernhard ist tot. Die Leute gehen weg oder ziehen sich, wie Turrini und ich, in eine innere Emigration zurück und äußern sich kaum noch. Die Staberls hört man aber immer.“⁸⁰

⁷⁹ Aus: Sigrid Löffler: *Vom Gefühl, am Pranger zu stehen*. Die Woche, 15.12. 1995. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 89.

⁸⁰ Aus: Stefanie Carp: *Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung*. Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu: *Stecken, Stab und Stangl*, 1996. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 102-103.

Die öffentliche Holocaust-Leugnung, die Jelinek künstlerisch im Theater bearbeitet, sorgt auch in den Medien für Rede und Gegenrede und einer Menge Leserbriefe, wie auch eine versuchte Verteidigung oder Berichtigung des Holocaustleugners. Es fließen in Jelineks Stück wissenschaftliche Studien, sowie Statistiken und Meinungsumfragen mit hinein, die einen sehr hohen (mindestens latenten) Rassismus, Antisemitismus, Xenophobie et cetera nachweisen. Natürlich wird Jelinek von heimatverbundenen rechtskonservativen Staatsblättern für jeden vermeintlichen Fehltritt kritisiert und alles wird so hingestellt, als würde Jelinek eine falsche Darstellung bieten und als sei es doch sie, die die eigene Heimat leugne: Die Nestbeschmutzerin, die das Heimatland böswillig beschimpfe. Und ihr stehe es ja frei, das Weite zu suchen. Jelinek lässt sich aber nicht kleinreden sondern bietet Paroli: „Roths Diagnose, mehr als 50% der Österreicher seien Nazis, begründet sich auf Umfragen, denen zufolge eine schreckenerregende große Zahl von Menschen dieses Landes nicht neben einem Juden oder einem Ausländer leben will. Ausländerhaß und Fremdenfeindlichkeit sind in diesem Land Realität. Bedrohlicherweise gilt das vor allem für junge Leute. Was die Kommentatoren der „Kronen Zeitung“ an Gerhard Roths Äußerungen in so große Wut versetzt, ist leicht zu erklären: Literatur ist ein Stück Anarchie, das sie nicht bestimmen können, während sie das, was in der „Kronen Zeitung“ steht, sehr wohl und mit bösen Folgen bestimmen können. Die Hälfte der scheinbar lesefähigen Bevölkerung dieses Landes wird mit „Staberl“ zugekleistert. Ich sage absichtlich „scheinbar“ – denn zu glauben, was in der „Kronen Zeitung“ steht, hat mit Lesefähigkeit im engeren Sinn noch nicht viel zu tun. Diese Glaubfähigkeit ist die eigentliche Gefahr des Populismus.“⁸¹

Im April 1996 spricht Elfriede Jelinek ein österreichweites Verbot ihrer Theaterstücke aus. Bedauert und zynisch kommentiert wird dies unter anderem von Sigrid Löffler: „Weiß doch eh jeder, daß die Jelinek eine Nestbeschmutzerin ist, und eine Linke außerdem, die andauernd die alten Nazi-G'schichten aufwühlt [...] Als Motto dient ein Ausspruch Jörg Haiders, der den Roma selbst die Schuld an ihrer Ermordung gab: „Wer sagt, daß es nicht um einen Konflikt bei einem Waffengeschäft, einen Autoschieberdeal oder um Drogen gegangen ist?“. [...] Es

⁸¹ News, 17.8.1995, In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 106.

müßte eigentlich in Wien aufgeführt werden, denn hier trifft es den Nerv. Und deshalb will man hier von solchen Stücken nichts wissen, und von seiner Autorin erst nichts. Künstler-Treffpunkt ist hierzulande die Zeitschrift „Seitenblicke“, bitteschön; dort trifft man sich, und nicht am politischen Nerv, der bei Berührung auszuckt.“⁸²

Ihr „Verbot“ geht auch als Pressemitteilung raus: „Köln/ Wien (APA, dpa) – Die österreichische Schriftstellerin und Theaterautorin Elfriede Jelinek will die Aufführung ihrer Stücke in Österreich künftig verbieten. Nach einem Bericht des „ARD-Kulturspiegel“ reagierte die prominente Autorin damit auf die Regierungsbildung der von Jörg Haider geführten FPÖ. Jelinek will keines ihrer Stücke auf einer Bühne ihres Heimatlandes aufführen lassen, solange die FPÖ mit in der Regierung sitzt. Dies sei die einzige Möglichkeit für sie, auf die von ihr als „ekelhaft“ empfundenen aktuellen politischen Verhältnisse in Österreich zu reagieren, sagte sie in der am Sonntag ausgestrahlten Sendung. [...]“⁸³ Es ist höchst interessant zu beobachten, wie sie in der Presse mit falschen Informationen diffamiert wird. Tatsächlich beschloss Jelinek lediglich, die Aufführung der Stücke für die Staatsbühnen zu verbieten.

Auf ihr Aufführungsverbot wurde von verschiedenen Journalisten und Schriftstellern in diversen Medien diffus reagiert: „[...] zum Beispiel die Ankündigung, die Aufführung ihrer Stücke in Österreich zu verbieten, die mir, als ich sie las, weniger als ein Akt des Protests, gar Widerstands zu sein schien als vorauseilender Gehorsam, die auf unzulässige Weise herbeigeführte Erfüllung eines masochistischen Wunschtraums.“⁸⁴

„Man muß schon eine gehörige Portion Eitelkeit aufbringen, um ankündigen zu können, man verbiete die Aufführung seiner Stücke im Land, wie es eine der Hauptaktivistinnen getan hat, ohne sich zu fragen, was eine solche Ankündigung bedeutet, wie weit man dafür gekommen sein muß in seinem erstarrten

⁸² Die Presse, 12.4.1996. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 113.

⁸³ APA0209, 5.2.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 139.

⁸⁴ Aus: Antonio Fian: *Der feige Polemiker*. Der Standard, 23.9.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 142.

Selbstbewußtsein als Repräsentantin wovon auch immer, nicht mit der Möglichkeit zu rechnen, daß das vielleicht keinen Menschen interessiert.“⁸⁵

„Wenn Frau Elfriede wirklich meinen sollte, dass ein Aufführungsverbot ihrer Stücke außerhalb ihres eigenen Klüngels irgendjemanden in Österreich interessieren könnte, dann liegt hier wohl eine Realitätsferne vor [...] Es wird ihr auch künftig niemand zuhören.“⁸⁶

„Ja, warum bloß, so kann man sich fragen, hat man der guten Elfriede nie zugehört? Bleibt zu hoffen, daß wenigstens die Besucher des Staatstheaters Havanna, wo man ihre Stücke in Zukunft vielleicht noch zu sehen kriegt, nicht so schamlos ignorant sind wie die Österreicher.“⁸⁷

Auffällig ist, dass in diversen Presseberichten geschrieben steht, dass Jelinek sich nicht hinterfrage und dass sie nicht reflektiere, ob es wen interessiere, denn so sei es nicht. Gleichermäßen halten dennoch alle diese Denunziant_innen die Thematik für bemerkenswert, sonst würden sie keine (bisweilen despektierliche) Berichterstattung darüber leisten.

1999 erreicht die FPÖ in der Nationalratswahl den zweiten Platz und eine Regierungsbeteiligung zeichnet sich allmählich ab. Jelinek reagiert mit kritischen Essays und nimmt an Demonstrationen teil, unterzeichnet Aufrufe und Petitionen. Nach der ÖVP-FPÖ Regierungsbildung im Februar 2000 verhängt sie das strikte Aufführungsverbot ihrer Stücke auf österreichischen Staatsbühnen. Trotzdem widersetzt sich Jelinek weiterhin aktiv, partizipiert beispielsweise an Christoph Schlingensiefs regierungskritischer Aktion „Bitte liebt Österreich!“ bei den Wiener Festwochen 2000 oder verarbeitet Haiders Rückzug als FPÖ-Obmann in ihrem Theatertext *Das Lebewohl*. Nur allmählich hebt sie ihr Aufführungsverbot für Österreich auf, erklärt ihr Verbot sei ein wichtiges Zeichen gewesen, würde aber nun

⁸⁵ Aus: Norbert Gstrein: *Die feurigen Feuermelder. Eine österreichische Autoren-Farce*. Frankfurter Allgemeine Zeitung, 9.9.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 142.

⁸⁶ Neue Kronen Zeitung, 3.8.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 143.

⁸⁷ Aus: Aula, März 2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 143.

obsolet: „Die Blockade war ein Zeichen. Jetzt hat sie ihren Sinn verloren, ist nur noch plakativ.“⁸⁸

Andersherum ist es mit ihrer Öffentlichkeit in Bezug auf den Wahlerfolg der FPÖ. In einem Interview:

„Format: Frau Jelinek, warum kehren Sie nach Haider's Wahlerfolg von Ihrem Rückzug der letzten Jahre in die Öffentlichkeit zurück?

Elfriede Jelinek: Ich bin jetzt leider dazu gezwungen, mich zu äußern. Die Situation ist dergestalt, daß ich muß, ob ich will oder nicht. [...]

Format: Warum ist der Kampf der Intellektuellen gegen einen Politiker wie Haider gescheitert?

Elfriede Jelinek: Weil der Erfolg der FPÖ ein absoluter Sieg der Geistlosigkeit ist. [...]

Format: Sie nehmen am 12. November an einem Aktionstag gegen den Rechtsdruck teil. Was erwarten sie sich davon?

Elfriede Jelinek: Da man mit Haider nicht reden kann, muß man die Straßen besetzen, um gegen ihn aufzubegehren. [...]"⁸⁹

Für Aufruhr sorgt Jelinek gewiss mit ihrer Agitation. Selbst in der Nationalratssitzung wird sie von dem Abgeordneten Karl Schweitzer von der FPÖ namentlich genannt; er äußert sich entrüstet und polemisiert: „Es kann ja nicht sein, dass Sie auf diese Art und Weise blindwütig, zum Nachteil des Landes weiteragieren!“⁹⁰

Vergleichen wir Jelineks vorherige Interviewäußerung mit der nun Folgenden nur drei Monate später: „Diese Partei ist genauso abscheulich, wie die Haider-Partei, vor denen kann man nur ausspucken. Zum Kotzen. [...] Es werden viele Kollegen sagen, daß man gerade jetzt kämpfen muß, aber ich habe genug gekämpft.“⁹¹ Zuvor erklärte Jelinek, dass sie nun kämpfen müsse, da die Situation dergestalt sei. Es ist, als spiele sie ein wenig mit ihrer Abwesenheit, um einen Mythos und eine Glorifizierung um sich zu konstituieren und sich so als Ikone zu profilieren. Neugierde schaffen durch Abwesenheit, um dann durch brisante Auftritte ihre Stärke und Präsenz zu demonstrieren. In demselben Interview führt sie fort: „Im Ausland wird man mich

⁸⁸ News, 8.3.2001, In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 156.

⁸⁹ Elisabeth Hirschmann-Altzinger: *Sieg der Geistlosigkeit*. Format, 1.11.1999. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 122.

⁹⁰ Aus dem stenographischen Protokoll, Nationalratssitzung 2.3.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 143.

⁹¹ Aus Format, 7.2.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 142.

weiter hören, im Inland werde ich schweigen [...] Ich habe seit langem resigniert, will aber wie eine Schlange zustoßen, wenn die Demagogen es am wenigsten erwarten, in den Medien des Auslands. Ich werde mit Wonne mein Nest beschmutzen.“⁹² Sie widerspricht sich selber bezogen auf das vorherige Interview in dem Punkt, da sie sagt, sie „habe seit langem resigniert“. Mit ihrer Parole, sie halte sich zur Attacke bereit, provoziert sie und sie potenziert diese Provokation mit ihrem Bekenntnis zur wonnigen Nestbesmutzerin. Es ließe sich sagen, sie spiele mit einer solchen Aussage ihren Kontrahenten in die Hände. Gleichzeitig zieht sie aber klare Fronten und bekennt Stellung zu ihrer eingenommenen Position. Sie will sich nicht ergeben, sondern ist quasi martialisch im Sinne einer APO zum Widerstand gewappnet. Sie hält sich also verdeckt, warnt aber vor einem Angriff aus dem Hinterhalt. Es ist, als wolle sie kundtun, dass sie sich zwar nun zurück ziehe, sie aber allgegenwärtig bleibe und man weiterhin aufmerksam bleiben solle. Sie spielt mit der Virtuosität der An- und Abwesenheit und bedient sich des im Eingang beschriebenen In- und Exklusivitätsgedankens, der im Kontext des künstlerischen Dilettantismus auftaucht.

Schlingensiefs Aktion „Bitte liebt Österreich!“ war ein Projekt, bei welchem neben der Wiener Staatsoper ein Container mit der Aufschrift „Ausländer raus“, einem Transparent der „Neuen Kroner Zeitung“ und einer FPÖ-Fahne errichtet wurde. Zwölf Asylbewerber_innen wurden rund um die Uhr von Kameras beobachtet, die das Geschehen ins Internet übertrugen. Per TED konnten Zuschauer_innen entscheiden, welche Insass_innen abgeschoben werden sollten. An einem Tag ist auch Jelinek im Container zu Gast und montiert aus Texten der Asylant_innen das Kasperltheaterstück „Ich liebe Österreich“, das die Asylant_innen dann im Container aufführten. Die ganze Aktion sorgt für Aufregen und Protest. Gemäß der Hetze gegen einen bestimmten Typus „Künstler_in“, der den Staat finanziell ausbeute aber keiner Unterstützung wert sei, heißt es in einem Leserbrief: „Dieser sogenannte Kunstgenuß des Herrn Schlingensief vor der Staatsoper in Wien ist eine Nestbeschmutzung sondergleichen an uns Österreichern, die endlich auch Konsequenzen haben muß. Wenn die Initiatoren der Wiener Festwochen, die Herrn

⁹² Aus Format, 7.2.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbesmutzerin*. S. 142

Luc Bondy, Schlingensiefel, der rote Bürgermeister, der schwarze Kulturstadtrat Marboe und Groer, sowie Frau Jelinek, diesen „Kunstgenuß“ aus ihrer Privatschatulle bezahlen müßten, wäre uns diese ekelhafte Nestbeschmutzung sicher zur Gänze erspart geblieben.“⁹³

Nach Jörg Haider's Rückzug als Obmann der FPÖ schreibt Jelinek *Das Lebewohl. Ein Haidermonolog*, ein Sprachkunststück, das am 22.6.2000 auf dem Wiener Ballhausplatz als Auftakt der wöchentlichen regierungskritischen Donnerstagsdemonstration uraufgeführt wird. Organisiert wird die Aktion u.a. von der *Botschaft besorgter Bürgerinnen und Bürger*, einer im Februar 2000 auf dem Ballhausplatz eingerichteten Anlaufstelle für alle mit der neuen Regierung Unzufriedenen. Im Januar 2001 erscheint der Text als von Martin Wuttke eingelesenes Hörspiel. Jelinek beschreibt sich einem Kunstaktionismus Folge leistend, in dem sie sich mit der genannten *Botschaft* und den dort aktiven Aktivist_innen solidarisiert. Sie positioniert sich auch hier wieder entschieden links. Ebenso wie in ihrer Haltung zum Kommunismus und dazu, nahe am Proletariat sein zu wollen, fühlt sie sich für all jene, denen sie sich zugehörig fühlt und dessen Sympathisantin sie ist, verpflichtet und sieht sich ebenso verpflichtet, dies als Benefizaktion zu verstehen: „Format: Die CD erscheint in limitierter Auflage und ist bei der „Botschaft besorgter Bürgerinnen und Bürger“ am Ballhausplatz gegen eine Spende erhältlich; sie verdienen nichts daran? Jelinek: Also diese CD sollte kein kommerzielles Unternehmen werden, sondern, wie auch die Aufführung selbst, eine private oder halbprivate Angelegenheit, die der „Botschaft besorgter Bürgerinnen und Bürger“ zukommen sollte.“⁹⁴

Rund um Jelineks 1982 erschienenes Stück *Burgtheater*, in welchem sie die Kontinuitäten des Faschismus in den österreichischen Kunstproduktionen anhand des opportunistischen Verhaltens einer österreichischen Familie aufzuzeigen versucht, findet eine enorme Hetzjagd gegen Jelinek statt, die das Stück missbilligt und Jelinek Geschichtsverfälschung in dieser Fiktion vorwirft. Hasstiraden als Leserbriefe liegen in züglicher Ausführung vor. Aber auch hier wird Jelinek wieder von Stimmen

⁹³ Leserbrief, Zur Zeit, 7.7.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 145.

⁹⁴ Format, 29.1.2001. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 151.

verteidigt, sogar eine, die einen Offenen Brief an den Bürgermeister verfasst: „[...] Sehr geehrter Herr Bürgermeister Zilk! Sie ahnen nicht, wie weit das Kesseltreiben derzeit gegen Elfriede Jelinek ist. Ich ersuche sie dringend, rasch und deutlich klar zu stellen, daß Sie sich mit den Aussagen des Michael Jeanée nicht identifizieren wollen. [...]“⁹⁵ Jelineks Ausführungen in der Zeitschrift „Format“ zu diesem Stück und ihre Darstellung, worauf sie ihre Textfläche begründet, wird in einem Leserbrief entgegnet: „Warum muß in Format das Andenken Paula Wesselys von der linksextremen Besudlerin Elfriede Jelinek vernichtet werden? [...]“⁹⁶

Jelinek kritisiert die Rezeption ihres eigenen Werks bezogen auf das Stück *Raststätte*: „Also ich muß sagen, „Raststätte“ hat mich ziemlich zerstört. Das hängt mir heute noch nach. Das hab ich nicht verwunden. Nicht, weil ich Kritik nicht vertragen könnte [...] Sondern deshalb, weil es so oberflächlich rezipiert worden ist. Es ist wirklich kein einziger auf den Text eingegangen, der ja ein sehr komplizierter und gearbeiteter ist.“⁹⁷ Sie drückt damit das von ihr so gekennzeichnete Unverständnis anderer für ihre Kunst aus. Das impliziert eine gewisse Haltung, in der sie sich von den Nicht-Künstlern (ganz im Geiste des *Genie-Kultes*) distanziert und eine Fallhöhe anlegt.

Ikonisierung

Jelinek wird gebrandmarkt: „Ich habe große Probleme, wenn Menschen die Versuche der Kompensation ihrer privaten Probleme zur Heilslehre machen. Wir alle leiden mehr oder weniger unter der Sexualität. Doch wenn jemand sein Privatleben zur gesellschaftlich Behauptung hochrechnet, stinkt mir das. – In Wien muß man leider für einen Autor sein oder gegen ihn. Das ist schade. Ich bin jederzeit bereit zu glauben, daß die Frau Autorin diese oder jene phantastische Prosa-Passage geschrieben hat – ich habe sie nur vielleicht irrtümlich nicht gelesen. Aber ‚Raststätte‘ ist ein aufgelegter Dreck.“⁹⁸ Der mittlere Teil dieses Zitats wirkt wie eine schmähende Antwort auf ihr Öffentlichkeitsleben und ihr öffentlich machen der privaten Person (Öffentliche Person vs. Private Person). In diesem kritischen

⁹⁵ Volksstimme, 17.12.1985, In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 179.

⁹⁶ Leserbrief, Format, 29.5.2000, In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 185.

⁹⁷ Aus: *Elfriede Jelinek. Mehr Haß als Liebe*. In: Ernst Grohotolsky (Hg.): Provinz, sozusagen. Graz: Droschl 1995, S. 73-74. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 186.

⁹⁸ Werner Schneyder (in: News, 6.1.1994). In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 197.

Kommentar wird wieder gezeigt, dass die Übergänge zwischen Profession und Privatheit fließend sind und eine Identifikation oder Reibung damit stattfindet.

Jelinek äußert sich dankbarerweise an einer Stelle (bezogen auf ein Gedicht Elfriede Gerstls) zu ihrem eigenen Künstlerbild: „Mir scheint an den Dichtern, die ich versammeln möchte, die Nichtsgewißheit das Gemeinsame zu sein. Die Dichtung dieser Nichtsgewissen kann den Anschein des Unwirklich erwecken oder den der beruhigendsten, sichersten Wirklichkeit, aber seiner selbst nicht sicher ist. Jedenfalls ist er nicht heimisch und weiß auch nicht, wo sonst er sein sollte. Und auch in sich ist er nie zu Hause. Dichter, die, wenn sie ich sagen, nicht sich selbst meinen, auch wenn sie unaufhörlich um ihr Ich kreisen mögen. In der Musik („Verdämmern ohne sich zu meinen“) z.B. der späte Schumann, auch Schubert. [...] Mich interessieren also Dichter, die abseits gehen und fremd bleiben, auch sich selbst fremd, Verstörte, die aber besessen sind von der Präzision des Ausdrucks, als wollten sie sich bis zuletzt an etwas festhalten, bevor sie ihr eigenes Denken in den Verfall führt und sie den Verstorbenen nachsterben müssen.“⁹⁹ Hier beschreibt sie selber die von ihr so begriffene Wichtigkeit einer Unterscheidung von Künstler_in und gemeinem/r Bürger_in. Das Vertraute bleibt für den/die Künstler_in fern was als Gegenteil zum Prototypen eines/r Bürger_in gilt.

In ihrem Pamphlet *Mode* zitiert Jelinek den dekonstruktivistischen Philosophen Barthes: „Roland Barthes nennt es ein Wunder, daß der Körper in die Kleidung hineinschlüpft, ohne daß von dieser Durchquerung auch nur eine Spur zurückbliebe.“¹⁰⁰ Jelinek beschreibt es oftmals selber so, dass sie unter ihrer Kleidung verschwinden wolle. „„Das ist der Fluch, der über uns Frauen liegt, daß wir nicht wirklich ernst genommen werden. Wer würde je einen männlichen Autor unter Erwähnung seiner Kleidung und seiner körperlichen Beschaffenheit kritisieren?“ sagte Elfriede Jelinek einmal in einem älteren Interview. Dieser Fluch wird perpetuiert, indem die Autorin Jelinek in einem Aufwaschen als

⁹⁹ Aus: *Elfriede Jelinek: Nicht bei sich und doch zu Hause*. Die Presse (Spectrum), 13.6.1998. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 220.

¹⁰⁰ Süddeutsche Zeitung, 24.3.2000. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 228. Auch einsehbar auf ihrer Webseite: <http://www.elfriedejelinek.com/>.

„Radikalfeministin, KP-Mitglied, Hundebesitzerin und Liebhaberin bunter Lidschatten und königlicher Frauenmode“ bezeichnet wird. Es tut umso mehr weh, wenn darunter nicht Jeanne, sondern Sigrid Löffler steht.“¹⁰¹

Jelinek stellt dar, dass alles, was sie je über sich selbst als private Person zum Besten gab, eine Selbstdarstellung und Selbststilisierung gewesen sei: „André Müller: In früheren Interviews haben sie sich über Privates sehr offen geäußert. Elfriede Jelinek: Ja, aber das waren Äußerungen, aus denen man trotzdem über mich nichts erfuhr. Was ich sonst sage, sind Stilisierungen. Ich ziehe mir Kleider an in Ermangelung eines eigenen Lebens. Ich trage die Sätze vor mir her wie Plakate, hinter denen ich mich verstecken kann.“¹⁰² Es ist, als betreibe sie eine Maskerade. Unter Gewändern. In Selbststilisierungen. Als Schein. Sie agiert wie eine Schauspielerin, die sich darstellt/inszeniert und der eigenen Regieanweisung folgt. Sie führt auch die Konstruktion der eigenen Identität durch ihre fotografischen Portraitierungen in koketter Kleidung und Schminke vor.

Jelinek macht sich gleichzeitig dennoch nahbarer, indem sie politische Statements bringt und mensch sich entweder mit ihr identifizieren, kritisch auseinandersetzen oder an ihr reiben kann. Ihre Selbstoffenbarungen sind allerdings unter Vorbehalt zu genießen. Auch wenn sie in Interviews über ihre Psychosen und Angstzustände Auskunft erteilt (hat), widerspricht dies ihrer sich selbst zugesprochenen Scham, schwach zu sein, agoraphob und menschen-scheu. Sie – so ließe sich vermuten – funktionalisiert ihr psychisches Leben.

Den Literaturnobelpreis (2004) holte sie nicht persönlich ab, verfasste aber eine Ansprache, die sie auf Video vortrug und auf übergroßen Leinwänden in Stockholm projizieren ließ. Hier bedient sie den von Hanna Lemke angesprochenen Voyeurismus der Rezipient_innen. „Im Abseits“ heißt ihre Nobelrede, die man auf der Webseite nobelprize.org nachlesen und als Videopodcast ansehen kann. In ihrer Rede geht es um Sprache: Sprachtheorie, -kritik, -skepsis und -witz. Sie betont, welche Macht die Sprache über sie ausübe, wohingegen sie ihr unterlegen sei. Sich

¹⁰¹ Leserbrief, profil, 10.4.1989. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 230.

¹⁰² Aus: André Müller: *Das kommt in jedem Porno vor*. Profil, 25.6.1990. In: Janke, Pia (Hg.): *Die Nestbeschmutzerin*. S. 231.

selber als schwach und soziophob zu beschreiben und dennoch diese Videobotschaft einzusenden, kann als Inszenierungsstrategie gedeutet werden.

5.4. Erkenntnisse

Bei Elfriede Jelinek sticht die Inszenierungsstrategie, sich rar zu machen und im Gegenzug ihre Verlautbarung, stark ins Auge. Nicht nur ihre Schaffensperioden, sondern und vor allem auch ihre öffentlichen Auftritte sind in stark changierenden Perioden und Phasen einteilbar. Sie betont einmal, sie habe nur Interviews gegeben, um sich verständlich zu machen, dann wiederum erklärt sie, sie wolle gänzlich aus der Öffentlichkeit verschwinden, was sie dann aber wieder verwirft. Ihre Ikonisierung ist auch durch einen gewissen Habitus des Auftritts und des „Looks“ gekennzeichnet. Ihre Literatur wird durch solches Verhalten personalisiert, was in rezeptionsästhetischer Wertung ihr Werk in Hinblick auf paratextuelle Informationen biografischer Natur in den Vordergrund rückt und somit permanent autobiografische Lesarten provoziert. Ihr „Branding“ als linke Autorin findet schon in ihrer frühen Schaffensphase statt. Diese Position nutzt sie zur Literarisierung politischer Belange. Ihre Positionierung verschafft ihr auch in der Öffentlichkeitsarbeit Gehör. Sie erhält dadurch mehr Platz in den Medien und prägt den Diskurs maßgeblich.

Das Zusammenspiel ihrer politischen Positionierung, ihrer persönlichen Biografie mit jüdischem Vater und ihr künstlerisches Schaffen verbindet sie so stark und sie tritt damit so offensiv ins öffentliche Leben, dass es sie als Identifikationsperson oder Reibungsfläche greifbar macht. Dies hilft ihr zu einer stark präsenten Persönlichkeit auf dem Kunstmarkt.

6. Autor_innenstrategien bei Max Frisch und Elfriede Jelinek

Jelinek erklärt, sie habe früh erkannt: „Ich muß etwas sagen“¹⁰³ und das Schreiben sei bei ihr ein Muss: „Ich bin eine Triebtäterin“, sagt sie, sie hat die Arme verschränkt und wirkt entspannt. Schreiben erfordert eine libidinöse Disziplin. Schreiben ist notwendig, um den Druck abzulassen, damit der Schädel nicht

¹⁰³ Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. Aus ihrer Homepage: <http://www.elfriedejelinek.com/> Der Text erschien am 30.12.2003 in der "Presse".

zerspringt. Schreiben ist eine Rage, die vom Verstand kontrolliert wird.“¹⁰⁴ Und auch Frisch schrieb in seiner Rede *Öffentlichkeit als Partner*, sein Schreiben diene nicht dem Zweck, die Welt zu verbessern, sondern, „die Welt zu ertragen, um standzuhalten sich selbst, um am Leben zu bleiben“¹⁰⁵.

Jelinek und Frisch stellen ihre Schriftstellerei als etwas Gesetztes dar und distanzieren sich somit als Künstler_in von den Nicht-Künstler_innen

Wie sich Jelinek und Frisch zu ihrem Schreiben äußern ist aber auch exemplarisch dafür, welche Tragweite sie sich zuschreiben. Sie sind in ihren Augen ein künstlerisches Bindeglied zwischen Politik und Bürger_in. Beide bestehen sie auf die Aufgabe der Künstlerinnen und Künstler als Zivilbürger, die Gehör bekommen, sich in gesellschaftliche Diskurse einzuklinken/einzuschalten. Ohne sich einer Lehre unterordnen zu wollen und als politische/r Schriftsteller_in vorführbar zu sein, sind sie beide engagierte Literaten, die Stellung beziehen und als Reaktion beide gerne als „Nestbeschmutzer“ angefeindet werden. Beide haben die Vermarktungsstrategie des „Brandings“ als gesellschaftskritische, engagierte, kontroverse Intellektuelle für sich produziert und genießen dadurch eine spezifische Aufmerksamkeit in der Öffentlichkeit.

Beiden verschafft diese Spezifität bisweilen Aufträge und verhilft ihnen zu Auftritten in den Medien.

Jelinek und Frisch haben die Mauer zwischen Fiktion und Realität durchbrochen. In diesem Wechselspiel behaupten sie sich und werben damit für sich, da ihre Existenz von den Erträgen der Vermarktungsstrategien abhängig ist. Die Kunst wird zum Handwerk auch in marketingstrategischer Hinsicht und dies ist für das Leben und alle medialen Zweige zu berücksichtigen.

Beide sagen sich zwischenzeitlich von weiteren Engagements los, was dann aber nie konsequent durchgeführt wird. Dennoch: hier findet das statt, was die zu Beginn zitierte Literaturwissenschaftlerin Pontzen „die ambivalente Position des Rückzugs, der nicht stillschweigend, sondern demonstrativ inszeniert wird“, nannte. Diese

¹⁰⁴ Diez, Georg: *Elfriede Jelinek: Hausbesuch bei der Nobelpreis-Erträgerin*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton 11.10.2004.

¹⁰⁵ Frisch, Max: *Öffentlichkeit als Partner*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967.

Strategie ist eine eindeutige Inszenierungsstrategie, um Interesse für sich zu generieren und sich selbst zu vermarkten.

7. Fazit

Der einleitende Teil hat über den Kontext unseres Künstler_innenbildes in Anlehnung an den historischen Verlauf des Kunstbegriffes unterrichtet.

Ein Kernpunkt dabei ist die Positionierung der Künstler_innen in einem gewissen Akt der Performanz. Durch neue Medien, aber primär auch durch eine Ablösung des Genie-Kultes, ist eine Inszenierungsabsicht eines/r Künstler_in erkennbar geworden. Das private Leben wird hier ebenso zum Kunstwerk stilisiert. Ich habe beobachtet, dass der strategische Einsatz des performativen Aktes es den Künstler_innen nahe legt, eine Abwesenheit ebenso zu inszenieren, um in der kunstvollen Lebensstruktur des „Künstlers“ einen Mythos zu kreieren und ein Wiedererscheinen zu inszenieren.

Die Fallbeispiele Jelinek und Frisch bedienen sich der Mittel dieser Performanz und nutzen auch eine politische Positionierung für ein „Branding“. Dass weniger Intention und Interpretation des Werkes wichtig sind als viel eher die Identifikation mit dem Künstler, sehe ich in den Erkenntnissen aus meinen Recherchen und den Exempeln Frisch und Jelinek bestätigt.

In der vorliegenden Arbeit ist gezeigt, dass der Genie-Kult nicht mehr in eine metaphysische Ebene zu heben ist, eine Unterscheidung zwischen Künstler_in und Nicht-Künstler_in aber in veränderter Weise weiterhin stattfindet. Ein Star-Konzept ist an die Stelle des Genie-Kultes getreten. Es haben sich neue Wege der Inszenierung durch das „Branding“, die Ikonisierung/Stilisierung und ein sich persönliches Offenbaren etabliert.

Eine weitere spannende Forschungsaufgabe wäre es, die Entwicklung im 21. Jahrhundert im Zuge der Neuen Medien und des technischen Fortschritts zu untersuchen. Die Fragestellung, ob die Vermarktungsstrategien in digitalen Medien und soziale Netzwerken heute vergleichbar sind mit den geringer werdenden Feuilleton-Debatten und den Auftritten in Interviews, wäre hier der spannende Untersuchungsansatz.

8. Literaturverzeichnis

Gedruckt

- Bänziger, Hans: *Zwischen Protest und Traditionsbewußtsein*. Francke Verlag, Bern 1975.
- Barck, K.; Fontius, M.; Thierse, W. (Hrsg.): *Ästhetische Grundbegriffe. Studien zu einem historischen Wörterbuch*. Akademie-Verlag, Berlin 1990.
- Barthes, Roland: *Der Tod des Autors*. In: Jannidis, F. (Hrsg.): *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart 2000.
- Bircher, Urs: *Mit Ausnahme der Freundschaft. Max Frisch 1956 – 1991*. Limmat Verlag, Zürich 2000.
- Grass, Günter: *Der Autor als fragwürdiger Zeuge*. DTV, München 1997.
- Hartling, Florian: *Autorschaft im Zeitalter des Internets*. Transcript Verlag, Bielefeld 2009.
- Hayat, Caroline Issa: *Der Klassikstar - Das Starphänomen und seine Ausprägung auf dem Klassikmarkt*. GRIN Verlag, 2006.
- Diez, Georg: *Elfriede Jelinek: Hausbesuch bei der Nobelpreis-Erträgerin*. In: Frankfurter Allgemeine Zeitung, Feuilleton 11.10.2004.
- Foucault, Michel: *Was ist ein Autor*. In: Jannidis, F.; Lauer, G.; Martinez, M.; Winko, S.: *Texte zur Theorie der Autorschaft*. Reclam, Stuttgart 2000.
- Freise, Matthias: *Michael Bachtins philosophische Ästhetik der Literatur*. Verlag Peter Lang, Frankfurt a.M. 1993.
- Frisch, Max: *Öffentlichkeit als Partner*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1967.
- Frisch, Max: *Montauk*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1975.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1946-1949*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1963.
- Frisch, Max: *Tagebuch 1966 – 1971*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1972.
- Hage, Volker: *Max Frisch*. Rowohlt, Reinbek 1997.
- Janke, Pia (Hrsg.): *Die Nestbeschmutzerin*. Jung und Jung, Salzburg 2002.
- Janke, Pia (Hrsg.): *Jelinek-Handbuch*. Metzler, Stuttgart 2013.
- Janke, Pia u.a. (Hrsg.): *Werkverzeichnis Elfriede Jelinek*. Edition Praesens, Wien 2004.

Kaszyński, S.; Scheichl, S.P.: Karl Kraus. *Ästhetik und Kritik*. Edition text + kritik, München 1989.

Kilcher, Andreas B.: *Max Frisch. Leben Werk Wirkung*. Suhrkamp, Berlin 2011.

Lamb-Faffelberger, Margarete: *Valie Export und Elfriede Jelinek im Spiegel der Presse. Zur Rezeption feministischer Avantgarde in Österreich*. Lang, New York 1992.

Lucas, M.G.; Meyer, U., Sorg, R. (Hrsg.): *Medien der Autorschaft. Formen literarischer (Selbst-)Inszenierung von Brief und Tagebuch bis Fotografie und Interview*. Wilhelm Fink Verlag, München 2013.

Mayer, Hans (Hrsg.): *Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Band V. Suhrkamp, Frankfurt a.M.: 1976.

Mayer, Hans (Hrsg.): *Max Frisch. Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*. Band VI. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1976.

Mayer, V.; Koberg, R.: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Rowohlt, Reinbek 2006.

Meid, Volker: *Das Reclam Buch der deutschen Literatur*. Philipp Reclam jun. GmbH, Stuttgart 2004.

Müller, Helmut L.: *Die literarische Republik. Westdeutsche Schriftsteller und die Politik*. Weltz Verlag, Basel 1982.

Pontzen, Alexandra: *Künstler ohne Werk. Modelle negativer Produktionsästhetik in der Künstlerliteratur von Wackenroder bis Heiner Müller*. Erich Schmidt Verlag GmbH & Co., Berlin 2000.

Presber, Gabriele: *Rückschläge & Utopien; Gespräche mit Elfriede Jelinek*. Gehrke, Tübingen 1992.

Wendt, E.; Schmitz, W. (Hrsg.): *Materialien zu Max Frischs „Andorra“*. Suhrkamp, Frankfurt a.M. 1978.

Wiegmann, Herrmann: *Literaturtheorie und Ästhetik. Kategorien einer systematischen Grundlegung*. Peter Lang GmbH, Frankfurt a.M. 2002.

Internet

Homepage von Elfriede Jelinek: <http://www.elfriedejelinek.com/>. Letzter Zugriff am 10. September 2013.

Homepage des Max Frisch Archivs in Zürich: <http://www.mfa.ethz.ch/de/index.html>. Letzter Zugriff am 30. August 2013.

Homepage von dem Journalisten André Müllers: <http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html>. Letzter Zugriff am 15. August 2013.

Homepage für den Nobelpreis:

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/press-d.html. Letzter Zugriff am 18. August 2013.

Homepage der „Politischen Diskussionsplattform für Österreich“: <http://www.politik-forum.at/wo-ist-dieses-osterreich-t5158.html>. Letzter Zugriff am 20. August 2013.

9. Anhang

Auswahl Werk¹⁰⁶: Max Frisch

Prosa

Jürg Reinhart

Eine sommerliche Schicksalsfahrt

Roman

ED: Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1934

Antwort aus der Stille

Eine Erzählung aus den Bergen

ED: Deutsche Verlags-Anstalt: Stuttgart 1937

Blätter aus dem Brotsack

Geschrieben im Grenzdienst 1939

ED: Atlantis Verlag: Zürich 1940

J'adore ce qui me brûle

oder Die Schwierigen

ED: Atlantis Verlag: Zürich 1943

Bin oder Die Reise nach Peking

ED: Atlantis Verlag: Zürich 1945

Tagebuch 1946-1949

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1950

Stiller

Roman

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1954

achtung: die Schweiz

Pamphlet

ED: Handschin: Basel 1955

Homo faber

¹⁰⁶ ED sei hier und im Folgenden als Sigle für Erstdruck aufgeführt

Ein Bericht

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1957

Mein Name sei Gantenbein

Roman

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1964

Zürich-Transit

Skizze eines Films

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1966

Öffentlichkeit als Partner

Essaysammlung

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1967

Tagebuch 1966-1971

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1972

Dienstbüchlein

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1974

Montauk

Eine Erzählung

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1975

Der Mensch erscheint im Holozän

Eine Erzählung

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1979

Blaubart

Eine Erzählung

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1982

Forderungen des Tages. Porträts, Skizzen, Reden 1943-1982

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1983

Schweiz ohne Armee?

Ein Palaver

ED: Limmat: Zürich 1989

Schweiz als Heimat?
Versuche über 50 Jahre

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1990

Fragebogen

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1998

Schwarzes Quadrat
Zwei Poetikvorlesungen

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 2008

Skizze eines Unglücks/Skizze eines Verunglückten
Max Frisch/Uwe Johnson

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 2009

Entwürfe zu einem dritten Tagebuch

ED: Suhrkamp: Berlin 2010

Drama

Nun singen sie wieder

Versuch eines Requiems

ED: Benno Schwabe: Basel 1946

Uraufführung: 29. März 1945 am Zürcher Schauspielhaus
Regie: Kurt Horwitz

Santa Cruz

Eine Romanze

ED: Benno Schwabe: Basel 1947

Uraufführung: 7. März 1946 am Zürcher Schauspielhaus

Regie: Heinz Hilpert

Die Chinesische Mauer

Eine Farce

ED: Benno Schwabe: Basel 1947

Uraufführung: 19. Oktober 1946 am Zürcher Schauspielhaus
Regie: Leonard Steckel

Als der Krieg zu Ende war

ED: Benno Schwabe: Basel 1949

Uraufführung: 8. Januar 1949 am Schauspielhaus Zürich

Regie: Kurt Horwitz

Erstaufführung der Zweitfassung: 28. Oktober 1955 am Theater am Kurfürstendamm Berlin

Regie: Oscar Fritz Schuh

Graf Öderland

Ein Spiel in zehn Bildern

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1951

Uraufführung: 10. Februar 1951 am Zürcher Schauspielhaus

Regie: Leonard Steckel

Don Juan oder die Liebe zur Geometrie.

Eine Komödie in fünf Akten

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1953

Uraufführungen: 5. Mai 1953 gleichzeitig am Zürcher Schauspielhaus und am Berliner Schiller-Theater

Regie Zürich: Oskar Wälterlin

Regie Berlin: Hans Schalla

Herr Biedermann und die Brandstifter

Ein Lehrstück ohne Lehre

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1953

Uraufführung: 29. März 1958 am Zürcher Schauspielhaus, zusammen mit dem Schwank «Die grosse Wut des Philipp Hotz»

Regie: Oskar Wälterlin

Andorra

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1961

Uraufführung: 2. November 1961 am Schauspielhaus Zürich

Regie: Kurt Hirschfeld

Biografie: Ein Spiel

ED: Suhrkamp: Frankfurt am Main 1967

Uraufführung: 1. Februar 1968 am Zürcher Schauspielhaus

Regie: Leopold Lindtberg

Triptychon

Drei szenische Bilder

Suhrkamp: Frankfurt am Main 1978

Uraufführung einer französischsprachigen Übersetzung:

9. Oktober 1979 am Théâtre de Vidy Lausanne

Regie: Michel Soutter

Deutschsprachige Erstaufführung:

1. Februar 1981 in Wien

Regie: Erwin Axer

Schweiz ohne Armee?

Ein Palaver

ED: Limmat Verlag: Zürich 1989

«Jonas und sein Veteran»

für die Bühne bearbeitet

Uraufführung: 19. Oktober 1989 am Zürcher Schauspielhaus, sowie 20. Oktober 1989 am Théâtre de Vidy Lausanne

Regie: Benno Besson

Auswahl: Werk Elfriede Jelinek

LYRIK

Buchpublikationen

Lisas Schatten. München: Relief-Verlag-Eilers 1967 (= DER VIERGROSCHENBOGEN Folge 76).

ende. gedichte 1966-1968. mit fünf zeichnungen von martha jungwirth. Schwifting: Schwiftinger Galerie Verlag 1980.

Ausschließlich als Einzelgedichte abgedruckte Gedichte

sweet sweet amaryllis. In: protokolle 1968, S. 68-69.

spiel mit großvater. In: protokolle 1968, S. 71-72.

Die süße Sprache. In: Irnberger, Harald (Hg.): Betroffensein. Texte zu Kärnten im Herbst 1980. Klagenfurt/Celovec: Slowenisches Informationscenter/Slowenski informacijski center (SIC) 1980, S. 57-64.

Ein Glücksschwein. In: Hainz, Martin (Hg.): Vom Glück sich anzustecken. Möglichkeiten und

Risiken im Übersetzungsprozess. Wien: Braumüller 2005, S. 9.

ROMANE

wir sind lockvögel baby!

ED: Reinbek: Rowohlt 1970.

Michael

Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft

ED: Reinbek: Rowohlt 1972 (= das neue buch 12).

Die Liebhaberinnen

Roman

ED: Reinbek: Rowohlt 1975 (= das neue buch 64).

bukolit

hörroman

ED: mit bildern von robert zeppel-sperl. Wien: Rhombus 1979 (hg. v. Vintila Ivanceanu).

Die Ausgesperrten

Roman

ED: Reinbek: Rowohlt 1980.

Die Klavierspielerin

Roman

ED: Reinbek: Rowohlt 1983 (= das neue buch).

Weitere gebundene Ausgabe: Reinbek: Rowohlt 1998.

Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr

Prosa

ED: Reinbek: Rowohlt 1985.

Lust

ED: Reinbek: Rowohlt 1989.

Die Kinder der Toten

Roman

ED: Reinbek: Rowohlt 1995.

Gier

Ein Unterhaltungsroman

ED: Reinbek: Rowohlt 2000.

Neid

Privatroman

Erstes bis fünftes Kapitel (3.3.2007 – 24.4.2008). In: <http://www.elfriedejelinek.com/> (= Elfriede Jelineks Homepage).

KURZPROSA

skizze in rot (1964). In: o. T. Mit Linolschnitten von -ION. Wien: edition avantypidy 1967 (= &cetera 7), unpag.

DER FREMDE! störenfried der ruhe eines sommerabends der ruhe eines friedhofs.

In: Handke, Peter (Hg.): Der gewöhnliche Schrecken. Horrorgeschichten. Salzburg: Residenz 1969, S. 146-160.

Aufforderung zur Unfreundlichkeit. In: Boldt, Renate / Krah, Gisela (Hg.): Mädchenbuch auch für Jungen. Reinbek: Rowohlt 1975 (= rotfuchs 100-680), S. 7-13.

Drama

Einzelne Theatertexte

rotwäsche (1968)

Abbildung des zweiseitigen Typoskripts: In: Janke, Pia (Hg.): Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich. Salzburg: Jung und Jung 2002, S. 12, S. 13.

Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften

ED: In: manuskripte 58 (1979), S. 98-116.

musikalische Tragödie

ED: In: manuskripte 72 (1981), S. 3-21.

Posse mit Gesang

ED: In: manuskripte 76 (1982), S. 49-69. (ohne Allegorisches Zwischenspiel)

Krankheit oder Moderne Frauen

Wie ein Stück

Für Eva Meyer

ED: In: manuskripte 85 (1984), S. 3-22.

Präsident Abendwind

Ein Dramolett, sehr frei nach J. Nestroy

ED: In: Wiesner, Herbert (Hg.): Anthropophagen im Abendwind. Vier Theatertexte nach Johann Nepomuk Nestroys „Häuptling Abendwind oder Das greuliche Festmahl“. Berlin: Literaturhaus Berlin 1988 (= Texte aus dem Literaturhaus Berlin 2), S. 19-36.

Wolken.Heim.

ED: In: Programmheft des Schauspiel Bonn zu Elfriede Jelineks „Wolken.Heim.“, 1988.

Totenauberg

Ein Stück

ED: Reinbek: Rowohlt 1991.

Stecken, Stab und Stangl

Eine Handarbeit

ED: 1. Fassung: In: manuskripte 129 (1995), S. 6-26. Endgültige Fassung: In: Programmheft des Deutschen Schauspielhauses Hamburg zu Elfriede Jelineks „Stecken, Stab und Stangl“, 1996.

er nicht als er

(zu, mit Robert Walser)

Ein Stück

ED: In: manuskripte 139 (1998), S. 8-13.

Ich liebe Österreich

ED: In: Lilienthal, Matthias / Philipp, Claus (Hg.): Schlingensiefs Ausländer raus. Bitte liebt

Österreich. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2000, S. 151-152.

Der Tod und das Mädchen

ED: In: Beil, Hermann / Ferbers, Jutta / Peymann, Claus / Thiele, Rita (Hg.): Weltkomödie Österreich. 13 Jahre Burgtheater 1986-1999. Bd. 1. Wien: Burgtheater 1999, S. 78-85.

Das Werk

für Einar Schleef, posthum

ED: In: Jelinek, Elfriede: In den Alpen. Drei Dramen. Berlin: Berlin Verlag 2002, S. 89-251.

Bambiland

ED: In: Theater heute 6/2003, S. 49-59.

Ulrike Maria Stuart

Königinnendrama

EV¹⁰⁷: <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/fmaria.htm>, datiert mit 27.2.2006 (= Elfriede Jelinek Homepage, Rubrik: Aktuelles).

HÖRSPIELE

Wien West

Produktion: Norddeutscher Rundfunk, Westdeutscher Rundfunk, 1971

Regie: Otto Düben

Erstsending: 13.2.1972, NDR 3

wenn die sonne sinkt ist für manchen auch noch büroschluß

Produktion: Süddeutscher Rundfunk, Bayerischer Rundfunk, 1972

Regie: Otto Düben

Erstsending: 3.11.1972, BR 2

Kasperl und die dicke Prinzessin oder Kasperl und die dünnen Bauern

Produktion: Süddeutscher Rundfunk, 1974

Regie: Otto Düben

Erstsending: 10.11.1974, SDR 2

Die Jubilarin

Produktion: Bayerischer Rundfunk, 1977

Regie: Alexander Malachowski

Erstsending: 11.9.1978, B 1

DREHBÜCHER

Die Ramsau am Dachstein

Produktion: Österreichischer Rundfunk, 1976

Regie: Claus Homschak

Erstsending: 21.5.1976, ORF / FS 1 (als 5. Folge der Reihe „Vielgeliebtes Österreich“)

¹⁰⁷ EV = Erstveröffentlichung

Die Ausgesperrten

(Drehbuch zusammen mit Franz Novotny)

Produktion: Wien-Film GmbH, 1982

Regie: Franz Novotny

Kinostart: 22.10.1982

Was die Nacht spricht

Eine Erzählung

(Drehbuch zusammen mit Hans Scheugl und PatientInnen des Psychiatrischen Krankenhauses Baumgartner Höhe, Wien)

Produktion: Cinecoop Film, 1987

Regie: Hans Scheugl

Kinostart: 24. 9.1987

Malina

Produktion: Koproduktion von Kuchenreuther Filmproduktion GmbH, München, Neue Studio Film GmbH, Wien, in Zusammenarbeit mit ZDF und ORF, 1991

Regie: Werner Schroeter

Kinostart: 17.1.1991

KOMPOSITIONEN

Klage (1965)

für Singstimme (Sopran) und Klavier

Textgrundlage: Jelineks Gedicht „Klage“ (1964), das erstmals 1967 im Lyrikband „o. T. (Mit Linolschnitten von –ION)“ publiziert wurde

meine liebe (1966)

für Singstimme (Sopran) und Klavier

Textgrundlage: Jelineks Gedicht „meine liebe“, das erstmals 1980 im Lyrikband „ende. gedichte 1966-1968“ publiziert wurde

TEXTE FÜR KOMPOSITIONEN

Heller Schein! (1989)

Ländlervariation mit einem Text von Elfriede Jelinek

für die Komponistin Patricia Jünger

Elfi und Andi (1997)

für die Komponistin Olga Neuwirth

LIBRETTI

Oper

Robert der Teufel

Kommunal-Oper in 2 Akten nach einem weststeirischen Märchen gedichtet und komponiert von Deutschlandsberger Kindern und Jugendlichen

für die KomponistInnen Hansjörg Arndt, Daniel Kügerl, Helmut Kleindienst, Max Koch, Olga Neuwirth, Victor Rieß und Arno Steinwider

Bühlamms Fest

Musiktheater in 13 Bildern

für die Komponistin Olga Neuwirth

Ballett

Unruhiges Wohnen

Komposition für Zuspieldband: Roman Haubenstock-Ramati

ED des Textes: In: manuskripte 112 (1991), S. 7-9.

Ikarus

Komposition / Bruitage: Josef Klammer

ED: Ikarus. Ein höheres Wesen. In: manuskripte 159 (2003), S. 5-7.

Hiermit versichere ich, dass ich die Arbeit in allen Teilen selbständig verfasst und keine anderen als die angegebenen Hilfsmittel benutzt habe.

Ich erkläre weiterhin, dass die vorliegende Arbeit noch nicht im Rahmen eines anderen Prüfungsverfahrens eingereicht wurde.

Berlin, 12. September 2013

Janina Henkes