

Philosophische Fakultät
der
Rheinischen Friedrich-Wilhelms-Universität Bonn

Masterarbeit

*zur Erlangung des akademischen Grades
„Master of Arts (M.A.)“*

Das Dilemma der weiblichen Autorin
Elfriede Jelineks öffentliche und literarische
Selbstinszenierung

Inhaltsverzeichnis

1 Einleitung und Struktur der Arbeit.....	2
---	---

I. Theoretische Grundlagen

2 Kontextualisierung des Themas	6
---------------------------------------	---

2.1 Das Dilemma weiblicher Autorschaft	6
--	---

2.2 Die Rolle des Autors – Tod und Rückkehr	8
---	---

3 Selbstinszenierung und/der Autorschaft	12
--	----

3.1 Authentizität und Inszenierung	13
--	----

3.2 Definitionen des Begriffs <i>Selbstinszenierung</i> von Schriftstellern.....	15
--	----

3.3 Die paratextuelle und habituelle Selbstinszenierung	16
---	----

3.4 Die Autofiktion als literarische Selbstinszenierung.....	19
--	----

4 Wissenschaftliche Ansätze zur Selbstinszenierung bei Jelinek	22
--	----

II. Elfriede Jelineks öffentliche Selbstinszenierung

5 Die Jelinek-Bilder: Ikonokasmus und Paratext	25
--	----

6 Zwischen Autobiographie und Fiktion.....	29
--	----

6.1 Jelineks Kommentierung ihrer Interview-Strategie	35
--	----

6.2 Die Funktionalisierung der eigenen Psyche	38
---	----

7 Jelineks poetologische Selbstreflexion: Die Nobelpreisverleihung 2004	43
--	----

8 Zwischenfazit.....	47
----------------------	----

III. Elfriede Jelineks literarische Selbstinszenierung

9 Der Internetroman <i>Neid</i>	51
9.1 Zum Paratext.....	52
9.2 Elfriede Jelinek, Brigitte K. und die Erzählerin.....	57
10 Die Figuren <i>Elfi Elektra</i> und <i>Autorin</i> in <i>Ein Sportstück</i>	61
11 Von der <i>Klavierspielerin</i> zu <i>Lust</i>	67
12 Zwischenfazit	72

IV. Konklusion

13 Funktionen der Selbstinszenierung	76
14 Nachtrag: Was haben Ulrich Tukur und Elfriede Jelinek gemeinsam?.....	79
15 Literaturverzeichnis	81
16 Eidesstattliche Erklärung.....	Fehler! Textmarke nicht definiert.

1 Einleitung und Struktur der Arbeit

Die österreichische Schriftstellerin Elfriede Jelinek (*1946) gehört zu den wohl bedeutendsten und auch am meisten polarisierenden Autorinnen der deutschsprachigen Literatur. Als Nobelpreisträgerin wurde sie ausgezeichnet, als „Nestbeschmutzerin“ in Österreich diffamiert. Ihre Werke, seien es Essays zu politischen Themen, Romane oder Theaterstücke, sind von einer derartigen Sprachradikalität geprägt, dass sie entweder als unlesbar verschrien oder als große Sprachkunst gelobt werden. Neben der umfangreichen Rezeption und den vielen wissenschaftlichen Analysen von Jelineks Werken wird auch immer häufiger ihre öffentliche Präsenz um Untersuchungsgegenstand. Jelineks äußere Erscheinung und ihr Modestil sowie ihre neurotischen Veranlagungen wurden schon des Öfteren, vor allem in kommerziellen Frauenzeit-schriften und im Feuilleton, aber auch zunehmend in wissenschaftlichen Untersuchungen, thematisiert.¹ Die soziologische, literatur- und kultur-wissenschaftliche Funktion dieser Öffentlichkeitspräsenz als Ritual der Inszenierung bleibt jedoch häufig hinter einer reinen Deskription des Phänomens zurück.

Mit ihren Werken und als Person des öffentlichen Lebens bewegt sich Elfriede Jelinek im Spannungsfeld zwischen Fiktion, Autofiktion, Autobiographie und Selbstinszenierung. Schon allein diese Tatsache führt dazu, dass „[j]ede Annäherung an Elfriede Jelinek [...] nur eine von mehreren Versionen, nur *eine* mögliche Interpretation“² sein kann, was auch bei der Beurteilung von Jelineks Selbstinszenierung beachtet werden muss. Die vorliegende Untersuchung unterstellt Elfriede Jelinek nicht primär wirtschaftliche, kommerzielle Gründe ihrer Selbstinszenierung, sondern geht davon aus, dass Jelineks Inszenierung auch ein ‚Aufmerksam machen‘ auf hermeneutische Zugänge und Rezeptionsmuster weiblicher Autorschaft ist. Denn die Idee, Parallelen zwischen Jelineks Selbstinszenierung und ihren Romanfiguren zu erarbeiten,

¹ Siehe hierzu die umfangreiche Zusammenstellung aller erschienenen Publikationen zu Elfriede Jelinek bei Janke, Pia: Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. 2 Bände. Wien 2014.

² Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Bd. 117. Elfriede Jelinek. München ³2007, S. 3-14. Hier S. 4.

scheitert an der Erkenntnis, dass Jelinek genau diese Form der Rezeption und Interpretation durch ihre öffentliche Selbstinszenierung zwar fördert, aber nur um sie vorzuführen und zu kritisieren.

Die folgende Arbeit gibt einen Einblick in Jelineks Selbstpräsentation und arbeitet deren Funktionen heraus. Dafür gliedert sich die Untersuchung in vier Abschnitte, die eine Synthese zwischen einem theoretischen Ansatz, zwei umfangreichen Analysen und abschließender Konklusion bilden. Einleitend wird die Entwicklung der Autorrolle der letzten Jahrzehnte und die historischen Bedingungen weiblicher Autorschaft kurSORisch vorgestellt (Kap. 2). Unter dem Stichwort *Tod des Autors* subsumieren sich verschiedenste Ansätze zur Verbannung des Autors aus der Interpretationspraxis, die exemplarisch an Roland Barthes und Michel Foucault dargestellt werden. Seit den 1990er Jahren wird dieses Konzept jedoch mit einigen Gegenentwürfen konfrontiert, die mit der metaphorischen Wendung *Rückkehr des Autors* die Frage nach den Autorfunktionen neu stellen. In diesem Zusammenhang wird auch nicht außer Acht gelassen, dass der Frau als Autorin erst mit dem Einsetzen der feministischen Literaturwissenschaft ein Platz im Diskurs um Autorschaft zugestanden wird.³ Darauf folgend wird der Terminus der *Selbstinszenierung* und dessen paratextuelle, habituelle und literarische Formen definiert, um deutlich zu machen, dass Schriftsteller durch verschiedenste Praktiken den öffentlichen Diskurs medienwirksam beeinflussen⁴ (Kap. 3).

Der Hauptteil der Arbeit legt den Fokus auf Elfriede Jelineks Strategien der öffentlichen⁵ und literarischen Selbstinszenierung, wobei vor allem die Wechselwirkung von Werk, Selbstpräsentation und Rezeption betrachtet wird. Hierzu wird im ersten Teil zunächst Jelineks Spiel mit ihrem äußeren Erscheinungsbild thematisiert (Kap. 5). Es sollen weniger die verschiedenen Kleidungsstile der Autorin betrachtet werden –

³ Die folgende Arbeit wird dennoch, der Lesefreundlichkeit zuliebe, das generische Maskulinum verwenden, in dem aber ausdrücklich auch die weibliche Form impliziert ist. Diese Arbeit wird die besondere Rolle der Frau thematisieren und problematisieren und plädiert aufgrund dessen für eine Gleichberechtigung der Geschlechter.

⁴ Vgl. John-Wendorff, Carolin: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld 2014, S. 383.

⁵ Die Analyse der öffentlichen Selbstinszenierung basiert auf Jelineks Selbstpräsentation vor ihrem Rückzug aus der Öffentlichkeit 2004.

dies ist bereits zur Genüge kommentiert worden⁶ –, sondern vielmehr die Funktion dieser Inszenierung benannt werden. Darüber hinaus wird herausgearbeitet, dass Jelinek zum Paratext ihrer eigenen Werke wird, indem sie sich analog zu ihren fiktiven Romanfiguren präsentiert und auf diese Weise paratextuelle und habituelle Inszenierungspraktiken ineinander übergehen.

In der Literaturwissenschaft wird der Autor als Subjekt in seiner Rolle als „geistiger Urheber von Texten jeglicher Art“⁷ zwar von der Interpretation seiner Werke weitestgehend getrennt, dennoch ist die Gleichsetzung von Autorin und Werk bei Elfriede Jelinek signifikant und wird sowohl durch ihre äußere Erscheinung als auch durch die Zur-schaustellung biographischer ‚Fakten‘ von Jelinek selbst gefördert. Es wird herausgestellt, dass diese auch als fiktionale Aussagen bewertet werden können (Kap. 6). Es wird zu fragen sein, was Jelineks öffentliche Äußerungen für die Form des Interviews als vermeintlich zuverlässige Informationsquelle authentischer Aussagen bedeuten. Darauf folgend wird die Annahme, dass es sich bei der öffentlichen Jelinek um eine fiktionalisierte Konstruktion ihrer selbst handelt, in den Kontext der Nobelpreisverleihung 2004 gestellt (Kap. 7). Jelineks mediale Inszenierungsform ist der Höhepunkt der Selbstfiktionalisierung und es wird herausgearbeitet, auf welche Weise die Autorin ihre Inszenierungsstrategie in der Preisrede *Im Abseits* poetologisch reflektiert.

Im zweiten Teil der Analyse wird das Augenmerk auf Jelineks literarische Selbstinszenierung gelegt. Es steht dabei weniger der Inhalt der Werke im Zentrum, vielmehr werden die für diese Arbeit entscheidenden (Erzähl-)Strategien herausgearbeitet.⁸ Hierfür wird in einem ersten Schritt zunächst erörtert, inwiefern sich öffentliche und literarische

⁶ Siehe hierzu vor allem Tacke, Alexandra: ‚Sie nicht als Sie‘. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht „Im Abseits“, in: Künzel, Christine/Schönert, Jörg: Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 191-208 und Gerstl, Elfriede: Sie narrt den Stier, in: Du. Die Zeitschrift der Kultur: Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. Zürich 1999, S. 29.

⁷ Nünning, Ansgar: Autor, historischer, in: ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart⁵2013, S. 45f. Hier S. 45.

⁸ Dies kann nur an ausgewählten Beispielen erfolgen. Gerne hätte ich auch den Roman *Gier* (2000) erzähltheoretisch für die Untersuchung herangezogen, doch dieser musste der Auswahl weichen, um das Thema möglichst facettenreich zu bearbeiten. Es soll nur erwähnt werden, dass sich auch in *Gier* eine literarische Auseinandersetzung mit der eigenen Autorschaft Jelineks ausmachen lässt.

Selbstinszenierung gegenseitig durchdringen. Dazu wird Jelineks jüngster (Internet-)Roman *Neid* hinsichtlich epi- und peritextueller sowie textimmanenter Selbstinszenierungsstrategien untersucht (Kap. 9). Es werden zwei relevante Erzähltechniken⁹ im Roman herausgestellt, die auf eine literarische Selbstinszenierung Jelineks schließen lassen: die Parallelität zwischen fiktionaler Figur, Erzählerin und Autorin sowie die autofiktionale Kommentierung des Schreibprozesses. Sodann wird gefragt, inwiefern Elfriede Jelinek die öffentliche Wirkung der eigenen Person literarisch bzw. theatral thematisiert. Dazu wird die Funktion der Figurenkonstruktion von *Elfi Elektra* und der *Autorin* in Jelineks Theaterstück *Ein Sportstück* (1998) untersucht (Kap. 10). Es gilt auch herauszuarbeiten, wie Jelinek im Theatertext die eigenen, öffentlichen Selbstinszenierungsstrategien aufgreift. Abschließend wird erörtert, dass sich Jelineks literarische Selbstinszenierung auch als Fortschreibung vorangegangener Werke verstehen lässt. Anhand der Romane *Die Klavierspielerin* (1983) und *Lust* (1989) wird gezeigt, dass Jelinek sowohl den Inhalt als auch die Rezeption der *Klavierspielerin* für ihre Inszenierung im Kontext der Veröffentlichung von *Lust* medienwirksam verarbeitet (Kap. 11).

Die Arbeit schließt mit einem Fazit ab, welches die Ergebnisse der Analysen im Hinblick auf die spezifischen Funktionen der Selbstinszenierungsstrategien Jelinek darstellt. Diese lassen sich vor allem als Reflexion der Bedingungen des eigenen weiblichen Schreibens und der Mechanismen des Literaturbetriebs verstehen und erfüllen damit diskursive Funktionen über die Paradigmen moderner Autorschaft. Ein Nachtrag wird genutzt, um Jelineks Selbstinszenierungsstrategien einem ZDF-Tatort aus dem Jahr 2015 gegenüberzustellen, da er das Thema der hier vorliegenden Arbeit aufgreift und ergänzt.

⁹ Für einen umfangreichen Einblick in die Komplexität von *Neid* sei auf Lücke, Bärbel: www.todsuende.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid“. Wien 2009 verwiesen.

I. Theoretische Grundlagen

2 Kontextualisierung des Themas

2.1 Das Dilemma weiblicher Autorschaft

Weibliche Schriftstellerinnen gab es schon immer. Die öffentliche Offenbarung weiblicher Autorschaft hingegen ist eine Errungenschaft des 20. Jahrhunderts. Gerade um 1800 gab es nur eine geringe Anzahl weiblicher Autorinnen, die sich öffentlich zu ihren Werken bekannten. Das Genie war männlich¹⁰, niemals weiblich. „Die Werkherrschaft [war] eine männliche Angelegenheit.“¹¹ Die Frau wurde aufgrund ihres biologischen Geschlechts (Natur) dem öffentlichen, patriarchalischen Milieu (Kultur) entzogen. Dies hatte zur Folge, dass „dem weiblichen Geschlecht die Teilhabe an zentralen Konzepten [so auch der Literaturproduktion, *Anm. A.S.*] unmöglich [war].“¹² Die Frau wurde in die Sphäre des Privaten verbannt, sodass ihr die Möglichkeit sich als Schriftstellerin öffentlich einen Namen zu machen, verwehrt blieb. Schriften von Frauen wurden eher anonym, pseudonym, kryptonym oder heteronym publiziert¹³, sodass die Werke weiblicher Autorinnen wenig bis keine Chance hatten rezipiert zu werden. „Wer namenlos bleibt, kann nicht namhaft werden, wer nicht namhaft ist, wird nicht tradiert.“¹⁴ Atypische Einzelerscheinungen wurden entweder zur minderwertigen, weil auf Gefühlen und Erlebnissen beruhenden Literatur erklärt¹⁵ oder aber als „monströse Abweichungen, der Natur jedenfalls widerstreitende-

¹⁰ Vgl. Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900. Stuttgart 1996, S. 12.

¹¹ Hilmes, Carolin: Vom Skandal weiblicher Autorschaft. Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen zwischen 1770 und 1830, in: dies.: Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein/Taunus 2004, S. 43-59. Hier S. 43. [\(29.10.2015\).](http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epocha/hilmes_autorschaft.pdf)

¹² Geitner; Ursula: Vom Trieb, eine öffentliche Person zu sein. Weiblichkeit und Öffentlichkeit um 1800, in: Jäger, Hans-Wolf (Hg.): „Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert. (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa Bd. 4) Göttingen 1997, S. 77-90. Hier S. 79.

¹³ Vgl. Hilmes: Skandal, Titelblatt der Onlineausgabe.

¹⁴ Kord: Namen, S. 12.

¹⁵ Dieser Aspekt beinhaltet auch, dass die von Frauen verfasste Literatur stets als autobiographisch abgewertet wurde. Vgl. Rinnert, Andrea: Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien. (Frankfurter Feministische Texte. Literatur und Philosophie Bd. 5). Königstein/Taunus 2001, S. 13.

Ausnahmeerscheinungen ausgestellt.“¹⁶ Das Dilemma von Kunstproduktion und weiblichem Körper manifestierte sich darin, dass der weibliche Körper in der patriarchischen Ordnung als ein Schreibhindernis angesehen wurde.¹⁷ Zudem kam der Frau nur eine Objektrolle zu, als „Projektionswand männlicher Phantasien“¹⁸ wird sie zum Gegenstand der Literatur männlicher Autoren: Der Mann war der Schöpfer, die Frau lediglich seine Inspiration.¹⁹ Die Grenzziehung und Machtverhältnisse der Geschlechterordnung manifestierten sich vor allem in dem misogynen Bild der Frau als „das Andere“ (Hysterie, Irrationalität, Emotionalität). Die Weiblichkeit war (dem Mann) ein Rätsel.

Dass die Frau, sei es als weibliche Autorin oder literarische Figur, überhaupt in den Horizont wissenschaftlicher Überlegungen rückt, ist der feministischen Literaturwissenschaft ab der Mitte des 20. Jahrhunderts zu verdanken. Der Feminismus, die Bewegung zur Gleichberechtigung der Frau, kritisiert in erster Linie die symbolische Ordnung der patriarchalischen Gesellschaftsstrukturen, so auch des Literaturbetriebs, in der die Frau nur als minderwertiges Objekt (des Mannes) verstanden wird. Sie klagt die Reduzierung der Frau auf ihr biologisches Geschlecht an und stellt die Frau als Subjekt heraus.²⁰ Daher ist eine der wesentlichen Grundlagen der feministischen (Gender-)Bewegung die Trennung zwischen *sex*²¹ und *gender*²², um der Differenz und sozialen Hierarchie der biologischen Geschlechter entgegenzuwirken. Die reine Zuschreibung einer gesellschaftlichen Rolle aufgrund des natürlichen Geschlechts soll damit obsolet werden.

¹⁶ Geitner, Ursula: Soviel wie nichts? Weiblicher Lebenslauf, weibliche Autorschaft um 1800, in: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Lebensläufe um 1800. Tübingen 1998, S. 29-50. Hier S. 38.

¹⁷ Rinnert: Körper, S. 40.

¹⁸ Schabert, Ina/Schaff, Barbara: Einleitung, in: dies.: Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800. (Geschlechterdifferenz & Literatur Bd. 1). Berlin 1994, S. 9-20. Hier S. 13.

¹⁹ Vgl. Kroll, Renate: Autorin, weibliche Autorschaft, Frauenliteratur: Betrachtungen zu schreibenden und ‚geschriebenen‘ Frauen, in: Schlicht, Corinna (Hg.): Genderstudies in den Geisteswissenschaften. Beiträge aus den Literatur-, Film- und Sprachwissenschaften. Duisburg 2009, S. 39-53. Hier S. 40.

²⁰ Vgl. Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1998, S. 132.

²¹ Das biologische Geschlecht.

²² Weiblichkeit und Männlichkeit als gesellschaftlich, soziokulturelle geprägte Geschlechter.

Für eine feministische Literaturwissenschaft bedeutet das, dass sie

differenzierte Methoden [bereitstellt], mit denen aus weiblicher Perspektive die Darstellung von Frauen in literarischen Texten sowie die Literaturproduktion und Literaturrezeption von Frauen erforscht [werden]. Allen Ansätzen ist gemein, dass sie die von männlichen Sehweisen geprägte und insofern einseitige Sicht auf Literatur kritisieren und revidieren oder gar aufheben und ersetzen.²³

Dadurch wurde die Marginalisierung der Frau aus dem Literaturbetrieb um 1800 erst bekannt²⁴, erforscht und hinterfragt. Fokussiert werden vor allem die weibliche Schreibpraxis (*Gynocriticism*), Gründe für den Ausschluss von Frauen aus der Literaturgeschichte des 18. Jahrhunderts und die Konstruktionen der Geschlechter innerhalb der Literatur.²⁵

Die feministische Literaturwissenschaft kann als ein wissenschaftstheoretisches Konzept verstanden werden, welches vor allem Ansätze einer geschlechtsneutralen Literatur ablehnt.²⁶ Sie geht immer von einer Divergenz zwischen männlicher und weiblicher Literaturproduktion und -rezeption aus. Die Geschlechterordnung bleibt auch im Hinblick auf weibliches und männliches Schreiben bestehen und darstellbar.²⁷ Für die weibliche Autorschaft bedeutet die Subjektivierung der Frau eine Autorisierung ihres weiblichen Sprechens und Schreibens²⁸ und die Forderung nach einem selbstbewussten und präsenten Ich der weiblichen Autorin.

2.2 Die Rolle des Autors – Tod und Rückkehr

Die französischen Poststrukturalisten Roland Barthes und Michel Foucault vertreten die in der Forschung hinreichend dargestellte und diskutierte These, der Autor als Subjekt sei für die Interpretation eines

²³ Beinroth, Anja/Feldmann, Doris/Schüting, Sabine: Feministische Literaturtheorie, in: Nünning (Hg.): Metzler Lexikon, S. 203-206. Hier S. 203.

²⁴ Vgl. Hilmes: Skandal, S. 43.

²⁵ Vgl. Osinski: Einführung, S. 132.

²⁶ Vgl. ebd., S. 127. Siehe hier auch weitere Ansätze und Methoden der feministischen Literaturwissenschaft.

²⁷ Vgl. Kroll: Autorin, S. 41. und vgl. Nieberle, Siegrid: Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin, in: Jannidis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 255-272. Hier S. 261.

²⁸ Vgl. Schaffrick/Willand: Theorien, S. 85.

²⁹ Vgl. Günter, Andrea: Literatur und Kultur als Geschlechterpolitik. Feministisch-literaturwissenschaftliche Begriffswelten und ihre Denk(t)räume. Königstein/Taunus 1996, S. 204.

Textes kein Referenzpunkt.²⁹ Barthes (1968) reduziert den Autor allein auf seine Funktion, bereits vorgegebene Schriften, „ein Gewebe von Zitaten“³⁰, zu einem neuen Text zu „vermischen und sie miteinander zu konfrontieren, ohne sich jemals auf eine einzelne von ihnen zu stützen.“³¹ Der Autor ist demnach kein kreativer Künstler mehr, sondern lediglich ein Repetitor und Kompilator. Der Literaturwissenschaft komme nicht die Aufgabe zu, das Werk in Bezug zum Subjekt Autor zu analysieren, sondern das Textgeflecht zu „entwirren“.³² Zusammengefasst bedeutet das für die Rezeption und Interpretation: „Die Lektüre literarischer Texte ist [...] von dem Autor als Bezugspunkt der Interpretation zu befreien, damit sie zur *écriture* werden kann.“³³ Dies impliziert aber nicht, dass Barthes die Autorfigur an sich abschafft, sondern er spricht dem Autor seine Rolle als letztgültige Deutungsinstanz „im Gesamtprozeß [sic!] ästhetischer Sinngebung“³⁴ des Werkes ab und plädiert für eine Fokussierung der Leser, die den Sinn des Textes aus der Schrift selbst heraus erschließen sollen.³⁵

Auch Michel Foucault (1969) greift indirekt auf Roland Barthes zurück, weist jedoch darauf hin, dass es weitaus mehr Autorfunktionen gibt als die des Kompilators³⁶, obgleich auch er den Autor als hermeneutische Deutungsinstanz verabschiedet. Foucault untersucht sowohl die Bedeutung des Autornamens als auch seine Funktionen in bestimmten Diskursen.³⁷ Der Autorname bewegt sich, neben seiner Rolle als Eigename, immer auch zwischen den Polen der Beschreibung und der Bezeichnung. Daraus ergibt sich jedoch das Problem, dass die Bezeichnung des Autornamens als Eigename des Individuums anders funktio-

²⁹ Vgl. Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis/Lauer/Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg. und Übers.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2012, S. 181-193. Hier S. 190.

³⁰ Ebd.

³¹ Ebd.

³² Ebd., S. 191.

³³ Ebd., S. 182.

³⁴ Wetzel, Michael: Autor/Künstler, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt, Dieter (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. I. Stuttgart 2000, S. 480-543. Hier S. 481.

³⁵ Vgl. Barthes: Tod, S. 193f.

³⁶ Vgl. Foucault, Michel: Was ist ein Autor?, in: Jannidis u.a (Hg.): Texte, S. 194-229. Hier S. 194.

³⁷ Diskurs ist hier verstanden als „[e]ine Menge von Aussagen, die einem gleichen Formationssystem angehören.“, ebd.

niert als die Bedeutung des Autornamens für seine Funktion als Autor.³⁸ Anders als der bloße Eigenname hat nämlich der Auturname gegenüber seinen Texten eine „klassifikatorische Funktion“³⁹, da er diese zueinander in Bezug setzt und systematisiert.⁴⁰ Zudem spricht Foucault dem Autornamen eine bedeutende Funktion in bestimmten Diskursen einer Gesellschaft zu. Hat nämlich eine gesellschaftliche Debatte einen Autor, wird sie auf eine andere Weise rezipiert als Diskurse ohne Autor und erhält einen bestimmten kulturellen Status. Die Funktion des Autornamens bedingt die „Existenz- Verbreitungs- und Funktionsweise“⁴¹ des Diskurses.

Anschließend an diese Überlegungen entwirft Foucault vier Diskurse, die eine Autorfunktion aufweisen⁴²: 1. Die Autorfunktion bewegt sich in einem juristischen System. Das Werk ist das rechtliche Eigentum des Autors (Urheberrecht). 2. Die Autorfunktion ist nicht zu aller Zeit überall gleich gültig. Nicht alle Diskurse einer Gesellschaft haben einen Autor. Neuzeitliche wissenschaftliche Diskurse kommen in der Regel ohne Autor aus, während literarische eine Autorfunktion haben, anders als die anonymen Publikationen im Mittelalter. 3. Die Autorfunktion ist die Konstruktion eines „Vernunftwesens Autor“⁴³, welcher Diskurse hervorbringt sowie immer wiederkehrende Themen einheitlich in seinen Werken vereint. 4. Die Autorfunktion ist nicht an das reale Individuum gebunden. Das Ich eines literarischen Textes ist nicht das Ich des Schriftstellers (Ego-Pluralität). Die Funktion des Autors manifestiert sich gerade in dieser Trennung.⁴⁴

³⁸ Vgl. ebd., S. 208f.

³⁹ Ebd., S. 210.

⁴⁰ Vgl. ebd.

⁴¹ Ebd., S. 211.

⁴² Vgl. ebd., S. 194ff.

⁴³ Ebd., S. 195.

⁴⁴ Zur Kritik an Foucault siehe Heinen, Sandra: Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 17). Trier 2006, S. 11ff und Jannidis, Fotis: Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 353-389.

Diese Autorkritik drängt den „naiv-positivistischen Autorbezug“⁴⁵ in den Hintergrund.

Texte werden nicht mehr auf die Absicht des Autors oder andere Bedeutungsinstanzen hin analysiert, sondern daraufhin, welche Themen in welcher Weise behandelt werden und welche Behandlungsweisen und welche Themen ausgeschlossen sind.⁴⁶

Anders als bei Barthes, der dem Text selber und dem Leser eine hermeneutische Bedeutung zukommen lässt, liegt der Fokus bei Foucault auf dem Auto Begründer von Diskursen.⁴⁷ Viele autorkritische Ansätze greifen diese literaturwissenschaftlichen Überlegungen zur Funktionsbestimmung des Autors auf, sodass sich der *Tod des Autors* als eigenständiges Theorem der Autortheorie etablierte.

Ab der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts wird diese Position kritisiert, relativiert, revidiert und die Frage nach Autorschaft differenziert(er) betrachtet.⁴⁸ Das Konzept vom *Tod des Autors* hat sich zur metaphorischen *Rückkehr des Autors* in den Diskurs gewendet. Seit den 1990er Jahren rückt die Literaturwissenschaft den Autor wieder mehr in den Mittelpunkt der Forschung. Unter dem Titel *Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs* (1999) stellen Jannidis, Lauer, Martinez und Wilko Beiträge zur Beziehung zwischen Autor und Text zusammen und definieren diese, contra Barthes und Foucault, als „sinnvolle Analysekategorie“⁴⁹. Die Aufsatzsammlung richtet sich gegen eine Verbannung des Autors aus der Interpretationspraxis literarischer Texte, da „die theoretische Reflexion über den Autor zentralen Formen des wissenschaftlichen Umgangs mit literarischen Texten nicht gerecht wird.“⁵⁰ Auch Heinrich Detering liefert mit seinem akzentuierten Titel *Autorschaft. Positionen und Revisionen* (2002) Aufsätze zu einer erneuten Reflexion über Autorschaft. Das Ziel der Beiträge ist es, als „eine Generation nach Barthes‘ Proklamation, diese Positionen [...]

⁴⁵ Schafffrick, Matthias/Willand, Marcus: Forschungsüberblick, in: dies. (Hg.): Theorien, S. 3-122. Hier S. 16.

⁴⁶ Foucault: Autor, S. 194.

⁴⁷ Vgl. ebd., S. 195.

⁴⁸ Vgl. Spoerhase: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik (Historia Hermeneutica. Series Studia). Berlin/New York 2007, S. 14.

⁴⁹ Fotis, Jannidis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Wilko, Simone: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern, in: dies. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 3-36. Hier S. 34.

⁵⁰ Ebd., S. 4.

zu klären, [zu] überprüfen und [zu] revidieren.“⁵¹ Im Zuge dieser Bewegung wird sich wieder mit der Autorabsicht⁵² und der Autorfunktion beschäftigt, die die Frage nach der Rolle des Autors als Textproduzent und die Bedeutung seiner Intention für die Interpretation neu stellt.⁵³ Zudem werden Autorkonzepte, wie das des impliziten Autors, des empirischen Autors oder des Autors als Genie hinterfragt.⁵⁴ Darüber hinaus wird der Autorbegriff gegenwärtig immer häufiger in den medialen Kontext gestellt. Dies schließt auch Theorien der Inszenierung von Autorschaft und Überlegungen zum öffentlichen Autor ein, die im weiteren Verlauf der Überlegungen vorherrschend sein werden.

3 Selbstinszenierung und/der Autorschaft

Untersucht man die Selbstinszenierung von Schriftstellern, muss davon ausgegangen werden, dass der Autor nicht hinter dem Text zurücktritt. Der sich selbst inszenierende Künstler bleibt der Urheber seiner Literatur. Er inszeniert sich in seiner Funktion als Autor.⁵⁵ Aufgrund dessen wird zu fragen sein, welche Rolle die Selbstinszenierung des Autors für die Rezeption und Hermeneutik des Werkes spielt. Es rückt die Fragestellung in den Mittelpunkt, „wie die Kategorie des Autors auf differenzierte Weise für die Interpretation von Texten nutzbar gemacht werden kann, um neue Perspektiven auf Texte zu eröffnen.“⁵⁶ Die Autorfigur soll wieder als eine sinnstiftende Größe betrachtet werden; als eine Figur, die einen literarischen Text hervorbringt, aber auch als eine Figur, die im Bewusstsein der Leser präsent ist. Dabei ist die Selbtkonstruktion eines Autors am literarischen Text orientiert, „der damit aus Sicht des realen Autors zur Bühne wird, auf der er sich inszenieren kann.“⁵⁷

⁵¹ Detering, Heinrich: Vorbemerkungen, in: ders. (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart 2002, S. IX-XVI. Hier S. XI.

⁵² Vgl. Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention, in: Jannidis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 37-46.

⁵³ Vgl. ebd., S. 44.

⁵⁴ Vgl. Kindt, Tom/Müller, Hans-Harald: Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs, in: Jannidis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 273-288 und Schönert, Jörg: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich, in: Jannidis u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors, S. 289-294.

⁵⁵ Vgl. Heinen: Literarische Inszenierung, S. 31.

⁵⁶ Ebd., Vorwort.

⁵⁷ Ebd., S. 7.

Zudem geben Selbstpräsentationen auch einen Einblick in kulturelle sowie historische Gegebenheiten und Möglichkeiten,⁵⁸ was wiederum der Hermeneutik und Rezeption literarischer Texte dienlich sein kann.

Die Definition der Subjektform als „spezifisch soziale Praktiken, die durch kulturelle Codes strukturiert sind“⁵⁹, kann ebenso auf den Autor als Subjekt angewendet werden. Diese sozialen Praktiken bilden sich in diesem Fall innerhalb des literarischen Feldes (Bourdieu) heraus:

Autoren setzen sich innerhalb dieses Feldes durch Praktiken in Beziehung zu anderen Teilnehmern [...], nehmen im Vollzug der Praktiken eine Position innerhalb des Feldes ein und bringen in ihren Praktiken Bedeutung und Identität [...] hervor.⁶⁰

Die ‚Subjektform‘ Autor bildet sich als Verknüpfung von Autorschaftskonzepten und -inszenierung heraus. „Vollzug, Dynamik und Möglichkeiten zur Variation der Praktiken von Autorschaft“⁶¹ müssen hinterfragt werden, um sowohl historische als auch gegenwärtige Inszenierungspraktiken im Hinblick auf die ‚Subjektform‘ Autor herauszuarbeiten. Dabei müssen sowohl das öffentliche Bild des Autors als auch Werkformen, die die eigene Positionierung im literarischen Feld thematisieren, in den Mittelpunkt der Überlegungen rücken. Es wird davon ausgegangen, dass es sowohl historische Inszenierungspraktiken gibt, die im gegenwärtigen Literaturbetrieb aktualisiert und neu geformt werden (Hybridisierung), als auch neue Praktiken, die sich vor allem im medialen Kontext herausgebildet haben.⁶²

3.1 Authentizität und Inszenierung

Beschäftigt man sich mit der Selbstinszenierung eines Subjekts, schließt sich daran auch die Frage nach Authentizität an. Im Falle der schriftstellerischen Inszenierungspraktiken führt dies zum Problem der Autorauthentizität.⁶³ „Authentisch im Sinne von original, zuverlässig und maßgebend ist ab einem bestimmten Zeitpunkt nicht mehr der Text, sondern der Autor, der ihn als Produkt seiner Originalität und Individua-

⁵⁸ Vgl. ebd.

⁵⁹ Kyora, Sabine: Subjektform Autor? Einleitende Überlegungen, in: dies. (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld 2014, S. 11-22. Hier S. 12.

⁶⁰ Ebd., S. 13.

⁶¹ Ebd., S. 14.

⁶² Vgl. Kyora: Subjektform, S. 14.

⁶³ Zu diesem Themenkomplex siehe auch Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung von Authentizität. Marburg ²2007.

lität erschafft.“⁶⁴ Geht man davon aus, dass sich mittlerweile jeder Autor im medialen Diskurs auf verschiedenste Arten und Weisen selbst darstellt und es im Hinblick auf die Frage nach der Selbstinszenierung nicht mehr um das „ob“, sondern um das „wie“ der Inszenierung geht⁶⁵, kann man annehmen, dass in einigen Fällen auch die Authentizität selber inszeniert wird. Diesen Gedanken führt Stephan Porombka (2007) aus, indem er jede Künstlerkonstruktion von der Inszenierung selbst her betrachtet. Dafür konstituiert er drei Inszenierungsweisen: 1. Die Inszenierung von Authentizität, 2. Die Inszenierung der Inszenierung und 3. Die Inszenierung von der Thematisierung der eigenen Inszenierung. Hinter diesen Typologien steht immer der Künstler/Autor, der sich bewusst authentisch oder bewusst nicht-authentisch inszeniert.⁶⁶ Dadurch können die beiden Begriffe nicht mehr als kategorische Oppositionen gedacht werden, da die Authentizität zum performativen Gegenstand der Inszenierung wird.

[D]ie Dichotomie von positiv gesetztem, ‚authentischem‘ Selbstausdruck und eher negativ bewerteter Inszenierung [...] wird [...] als Kontinuum wahrgenommen, auf dem sich Schriftstellerinnen und Schriftsteller wie bildende Künstlerinnen und Künstler situieren.⁶⁷

Trotzdem bleibt zu problematisieren, dass Authentizität „eine moralische Kategorie ist, die von der Glaubwürdigkeit und Aufrichtigkeit des Individuums abhängt.“⁶⁸ Selbstinszenierung kann dennoch nicht als bewusste Täuschung definiert werden, sondern die Täuschung ist eine bestimmte Inszenierungspraktik (Bsp. Simulation). Jedoch steht der Autor als eine sich selbst inszenierende mediale Figur immer im Verdacht unauthentisch, da selbstinszeniert, zu sein. Dies ist womöglich dem Fakt geschuldet, dass der (naive) Rezipient in jeder öffentlichen Aussage oder Darstellung hofft, einen Einblick in das reale, persönliche Wesen des Autors zu erlangen und in den meisten Fällen enttäuscht wird.

⁶⁴ Schaffrick/Willand: Theorien, S. 93.

⁶⁵ Vgl. Porombka, Stephan: Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ‘angewandten Literaturwissenschaft’), in: Künzel/Schönert: Autorinszenierungen, S. 223-245. Hier S. 229.

⁶⁶ Vgl. ebd., S. 228.

⁶⁷ Tippner, Anja/Laferl, Christopher F.: Zwischen Authentizität und Inszenierung. Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert, in: dies: Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert, S. 15-36. Hier S. 17.

⁶⁸ Schaffrick/Willand: Theorien, S. 87.

Matthias Schafffrick und Marcus Willand (2014) fordern deshalb

de[n] Begriff der Authentizität bei der Diskussion von Autorschaft möglichst sparsam und sorgsam zu verwenden bzw. (nur) dann, wenn eine Unterscheidung zwischen Inszenierung und Authentizität, Inauthentischem und Nicht-Inszeniertem getroffen und beobachtbar wird.⁶⁹

3.2 Definitionen des Begriffs *Selbstinszenierung* von Schriftstellern

Der Begriff der Selbstinszenierung kann durch die Trilogie von Absicht, Aktivität und Aufmerksamkeit allgemein beschrieben werden. Das Sich-Selbst-In-Szene-Setzen ist „[...] der absichtlich unternommene Versuch, die Vorstellung, die andere Menschen von der eigenen [...] Person haben, in eine bestimmte Richtung zu lenken.“⁷⁰ Schriftstellerische Inszenierungen sind zudem „resonanzbezogene paratextuelle und habituelle Techniken und Aktivitäten“⁷¹, welche das Ziel verfolgen, Aufmerksamkeit zu erzeugen. „Die Alterität, die die Schriftsteller von sich entwerfen, erfolgt dabei in drei grundlegenden Modi: der Ikonografie, der Sprachlichkeit und der Performanz.“⁷² Hierzu muss zwischen der Selbst- und der Fremdinszenierung unterschieden werden, die sich in einigen Fällen wechselseitig bedingen.

John-Wendorff (2014) vergleicht die Künstlerinszenierung mit einem prosaischen Text, den es auf verschiedenste Weise zu deuten gilt.⁷³ Ihre Diskursanalyse entwickelt sich dabei auf der Basis des literarischen Feldes und des Mythos des Schriftstellers, der sich durch die Selbstinszenierung herausbildet. Das literarische Feld ist „von unsichtbaren Fäden objektiver Relationen und sozialen Beziehungen durchzogen“⁷⁴, was zur Folge hat, dass sich Schriftsteller immer mit anderen Schaffenden im literarischen Feld in Beziehung setzen. Zudem werden jedem Künstler bestimmte Qualitäten zugesprochen, die es im literarischen

⁶⁹ Ebd., S. 88.

⁷⁰ Blumenkamp, Katrin: Typologie des ‚Als ob‘. Praktiken der Autorinszenierung um die Jahrtausendwende, in: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte (Beihefte zum Euphorion). Heidelberg 2011, S. 363-382. Hier S. 364.

⁷¹ Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Heuristische Typologie und Genese, in: dies. (Hg.): Inszenierungspraktiken, S. 9-31. Hier S. 10.

⁷² John-Wendorff: Autor, S. 16.

⁷³ Vgl ebd.

⁷⁴ Ebd., S. 24.

Feld zu behaupten und auszubauen gilt. „So pokern die Schriftsteller jenseits der Buchdeckel mit ihren Eigenheiten und Fähigkeiten, um ihren Wert zu vermehren oder zu bewahren [...].“⁷⁵ Dazu dient ihnen, nach John-Wendorff, eine Leitlinie der „kreativen Intellektualität“⁷⁶, um die sich alle Schriftsteller, sei es oberhalb oder unterhalb, positionieren, was zu einem öffentlichen Bild der diskursiven Fähigkeiten führt. Dabei sind die Selbstinszenierungsstrategien eines Künstlers in vielen Fällen intuitiv, können „spontan aktualisiert werden und in der Situation zur Anschauung kommen.“⁷⁷ Das Produkt der Selbstinszenierungspraktiken definiert John-Wendorff als Mythos⁷⁸, als ein konstruiertes Sprach- und Zeichensystem, aus dem sich die öffentliche(n) Identität(en) des Künstlers herausbilde(n). Die Strategien der Selbstinszenierung umfassen einen Diskurs-Korpus, aus dem sich das „Image des Schriftstellers, der Schriftsteller-Mythos, auf dem literarischen Feld konstituiert.“⁷⁹

Nach Christoph Jürgensen und Gerhard Kaiser (2011) ist die künstlerische Selbstinszenierung die „Markierung und das Sichtbar-Machen einer sich abgrenzenden, wiederkehrenden Position innerhalb des literarischen Feldes.“⁸⁰ In diesem Zusammenhang stellen sie eine lokale (textinterne) und eine habituelle (textexterne) Dimension der Inszenierungspraktiken heraus,⁸¹ die es im Folgenden zu erläutern gilt.

3.3 Die paratextuelle und habituelle Selbstinszenierung

Möchte man die Selbstinszenierung eines Autors im Hinblick auf sein Werk als Paratext verstehen, kommt man um Gérard Genettes Definition des Paratextes als das gesamte „Beiwerk des Buches“⁸² nicht herum,

⁷⁵ Ebd., S. 26.

⁷⁶ Ebd., S. 29.

⁷⁷ Ebd., S. 31.

⁷⁸ Nach Roland Barthes: Der Mythos ist ein Zeichen, vgl. Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964.

⁷⁹ John-Wendorff: Autor, S. 23.

⁸⁰ Jürgensen/Kaiser: Heuristische Typologie, S. 10.

⁸¹ Vgl. ebd., S. 11.

⁸² Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M.

⁵ 2014, S. 9.

obgleich dieser Ansatz in der neueren Forschung ausdifferenziert wurde.⁸³

Der Paratext strukturiert sich in peritextuelle und epitextuelle Formen, die an den eigentlichen literarischen Text gebunden sind und diesen präsentieren.⁸⁴ Peritexte sind dabei ausschließlich schriftliche Formen, die den eigentlichen literarischen Textkorpus begleiten und in unmittelbarer Nähe dieses Textes zu finden sind.⁸⁵ Epitexte sind dagegen räumlich vom eigentlichen Text entfernt und nicht zwingend an die Form der Schriftlichkeit gebunden.⁸⁶ Diese werden in vielen Fällen von nicht-sprachgebundenen Phänomen wie die Kleidung, Gestik oder Mimik begleitet.⁸⁷ Alle Paratexte stehen im Dienst des literarischen Textes⁸⁸ und fördern dessen Rezeption und Hermeneutik.

„Gerard Genette hat den Begriff genau bezogen auf das Problem der Einheitsbildung und -beobachtung von Texten.“⁸⁹ Löst man sich von der Form des Epitextes, als reinem Text bzw. Form von Sprache, fügen sich auch die nicht-sprachgebundenen Selbstinszenierungspraktiken eines Schriftstellers in dieses Theorem ein, vorausgesetzt die Selbstinszenierung bezieht sich konkret auf einen Textkorpus. Paratexte müssen daher nicht konsequent textueller bzw. sprachlicher Natur sein, aber sie müssen lesbar sein⁹⁰ und für das Verständnis sowie die Rezeption des Textes fruchtbar gemacht werden können. „Jede paratextuelle Rahmung stellt einen Inszenierungsakt dar, der [...] eine eigene semiotische Dynamik entwickelt, indem durch den Rahmen das Gerahmte anders konfiguriert wird.“⁹¹ So kann z.B. auch eine Autorenfotografie, die rein visuell funktioniert, das poetologische Konzept eines Textes perpetui-

⁸³ Vgl. Kreimeier, Klaus/Stanitzek, Georg: Vorwort, in: dies. (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (LiteraturForschung), Berlin 2004, S. VII-VII. Hier S. VII.

⁸⁴ Genette: Paratexte, S. 10ff.

⁸⁵ Titel, Vor- und Nachworte, Motti, Widmungen etc.

⁸⁶ Interviews, poetologische Selbstkommentare zu Texten, Lesungen etc.

⁸⁷ Vgl. Jürgensen/Kaiser: Heuristische Typologie, S. 12.

⁸⁸ Vgl. Genette: Paratexte, S. 18.

⁸⁹ Kreimeier, Klaus/Stanitzek, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung, in: dies. (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (LiteraturForschung). Berlin 2004, S. 3-20. Hier S. 5.

⁹⁰ Vgl. Kreimeier/Stanitzek: Texte, Paratexte, S. 6.

⁹¹ Schaffrick/Willand: Theorien, S. 90.

ren, spiegeln oder umkehren.⁹² Epitexten kann eine „präsupponierte Faktualität“⁹³ zugeteilt werden; sie kommentieren, beglaubigen, bestätigen und autorisieren den literarischen Referenztext. Die Selbstinszenierung als Paratext umfasst „die Existenz eines impliziten Kontexts im Umfeld des Werkes, der dessen Bedeutung präzisiert oder weniger modifiziert: eines auktorialen Kontexts [...].“⁹⁴ Dadurch kann die paratextuelle Selbstinszenierung bereits die Rezeption des Werkes beeinflussen, sodass die Möglichkeiten dieser Autorinszenierung Jürgensen und Kaiser folgend, als „Elemente des auktorialen Epitextes mit einem öffentlichen Resonanzradius“⁹⁵ bezeichnet werden können.

Die habituelle Dimension⁹⁶ der Inszenierung kann hingegen unabhängig vom literarischen Text erfolgen, ist nicht an eine sprachliche Ausdrucksweise gebunden und umfasst performative, sozial-politische und ästhetische Aspekte.⁹⁷ Die habituelle Selbstinszenierung rahmt dabei nicht einen bestimmten Textkorpus, sondern konstruiert das gesamte öffentliche Bild oder besser: die öffentliche(n) Identität(en) eines Künstlers. Meistens findet sich diese Art der Inszenierung in Bild- und Tondokumenten sowie in schriftlichen Formen wieder. Der performativen Aspekt der habituellen Selbstinszenierung umfasst die Wahl der Kleidung, körperliche Selbstdarstellungsformen, Alltagsdarstellungen, das Spiel mit Sexualität oder die immer wiederkehrende Verwendung bestimmter Genussmittel. Man denke dabei nur an den Schriftsteller Günther Grass, der sich Zeit seines Lebens als Intellektueller mit einer Zigarette inszenierte oder an Marylin Monroes platinblonde Haarpracht, die zum genuin existenten Merkmal ihrer äußeren Erscheinung wurde. Zum Bereich der sozial-politischen Inszenierung zählen hingegen die Akzeptanz oder Ablehnung von Publizität, die Demonstration der Zugehörigkeit zu einer politischen Gruppe oder auch die (Anti-

⁹² Vgl. ebd., S. 91.

⁹³ Ebd., S. 93.

⁹⁴ Genette: Paratexte S. 15.

⁹⁵ Jürgensen/Kaiser: Heuristische Typologie, S. 12.

⁹⁶ Einen ganzen Katalog an praktischen Formen der habituellen Selbstinszenierung findet sich bei Carolin John-Wendorff: Autor. Einige dieser Praktiken werden der folgenden Analyse nützlich sein.

⁹⁷ Vgl. Jürgensen/Kaiser: Heuristische Typologie, S. 13.

)Partizipation am politischen Leben.⁹⁸ Die ästhetische Dimension der habituellen Selbstdarstellung umfasst schließlich die Konstruktion der schriftstellerischen Identität durch die Betonung spezifischer Charaktereigenschaften und die Kommentierung der eigenen Arbeitsweise.⁹⁹

3.4 Die Autofiktion¹⁰⁰ als literarische Selbstinszenierung

Neben den oben genannten Strategien der paratextuellen und habituellen Selbstinszenierung, hat sich in den vergangenen 30 Jahren eine (vermeintlich) neue Form der literarischen Inszenierung herausgebildet – die Autofiktion. Sie bewegt sich im Spannungsfeld von Fiktion und Autobiographie und impliziert, „dass jede Autobiographie unter Einsatz der Fiktion arbeitet.“¹⁰¹ Die Autofiktion vereint demnach fiktive Welten, Figuren, Zeiten und Räume mit der „authentische[n] Darstellung [des eigenen] Lebens.“¹⁰²

Das Aufschreiben der eigenen Lebensgeschichte findet sich bereits in der Antike, doch erst Johann Wolfgang von Goethes Autobiographie

wirkte paradigmabildend für autobiographisches Erzählen, in dem ein souveränes Subjekt sein Leben in teleologischer Perspektive als eine objektive, im Einklang mit dem historischen Hintergrund stehende, zusammenhängende Entwicklungsgeschichte schildert.¹⁰³

Der Titel *Dichtung und Wahrheit* (1814) zeigt aber bereits, dass immer eine Grundspannung zwischen historischer Realität und Dichtkunst vorliegt. Schon hier lässt sich eine Tendenz erkennen, die das Paradigma der reinen Objektivität einer Autobiographie hinterfragt und die Dichtung als Helferlein der Wahrheit bestimmt.¹⁰⁴ Die Autofiktion ist deshalb als „neues Verständnis der alten Kunst/Werk und Leben/Autor-

⁹⁸ Vgl. Jürgensen/Kaiser: Heuristische Typologie, S. 14.

⁹⁹ Vgl. ebd.

¹⁰⁰ Literarische Beispiele für Autofiktionen finden sich ausführlich analysiert bei Wagner-Egelhaaf: Autofiktion und Gespenster, in: Kultur & Gespenster 7. Autofiktion. Hamburg 2008, S. 135-149.

¹⁰¹ Wagner-Egelhaaff, Martina: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: dies. (Hg.): Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstdarstellung. Bielefeld 2015, S. 7-22. Hier S. 8.

¹⁰² Doubrovsky, Serge: Nah am Text, in: Kultur & Gespenster 7. Autofiktion. Hamburg 2008, S. 123-134. Hier S. 126.

¹⁰³ Marszalek, Magdalena: Autobiographie. (Ein Lexikon-Artikel, unveröffentlichtes Typoskript). o. D.

http://www.unipotsdam.de/fileadmin/projects/slavistik/marszalek/Marszalek_Autobiographie_Lexikon.pdf. (10.08.2015).

¹⁰⁴ Vgl. Baumann, Henrik: Die autobiographische Rückkehr. Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud. München 2008, S. 130.

Dichotomie“¹⁰⁵ zu verstehen und ist als literarisches Konzept (im schwachen¹⁰⁶ Sinne) nicht neu, etabliert sich jedoch erst mit Serge Doubrovsky (*1928) als literaturtheoretisches Phänomen der Selbstkonstruktion eines Autors. Der französische Schriftsteller und Literaturwissenschaftler definiert seinen Roman *Fils* (1977) im Nachwort als Autofiktion:

Autobiographie? Non, c'est le privilège réservé aux importants de ce monde, au soir de leur vie, et dans un beau style. Fiction, d'événements et de faits strictement réels : si l'on veut, autofiction.¹⁰⁷

Demnach ist die reine Autobiographie nur wichtigen Personen vorbehalten. Autofiktion ist dagegen die „Fiktion strikt realer Ereignisse“¹⁰⁸, die aus einer uninteressanten Lebensgeschichte eine spannende Erzählung macht:

Es geht darum – über die Vorzüge des poetischen Wortes und vor allem der wohlklingenden Schrift [...], aus der Platte, ja sogar dem Scheitern des rein Referentiellen noch einen Adelstitel zu machen.¹⁰⁹

Die referentielle Lebensgeschichte wird durch romaneske, fiktive Elemente interessant. In der Autofiktion wird der Autor in Form der „Selbstfiktionalisierung“¹¹⁰ selber zum Gegenstand seiner Erzählung, die die Grenzen zwischen Autobiographie und Fiktion durchbricht. Frank Zipfel stellt für die Autofiktion drei grundlegende Formen heraus:

1. Die Autofiktion ist eine Form biographischen Schreibens, in der die autobiographische Schrift, mit einigen wenigen Merkmalen der Fiktionalität ausgestattet, zu einer „entfesselten Autobiographie“¹¹¹ wird. Die Autofiktion konstituiert sich vor allem durch die Gattungsbezeichnung, da damit 1. der Text in die literarische Sphäre der Fiktionalität eingeordnet wird und 2. der Rezipient erwartet, es handele sich um eine Erzählung von „allgemein menschlichem Interesse“¹¹². Doubrovsky stellt heraus, dass die Autofiktion eine moderne Form der Autobiogra-

¹⁰⁵ Ebd., S. 16.

¹⁰⁶ Wagner-Egelhaaf betont, dass die Annahme, jede Autobiographie sei eigentlich auch Autofiktion, wie es schon bei Goethe zu finden ist, ein schwacher Autofiktionsbegriff sei. Erst die Differenzierung durch Doubrovsky bildet den hier darzustellenden „starken“ Autofiktionsbegriff heraus. Vgl. Wagner-Egelhaaf: Auto(r)fiktion, S. 9.

¹⁰⁷ DFI, Nachwort.

¹⁰⁸ Doubrovsky: Text, S. 123.

¹⁰⁹ Ebd., S. 124.

¹¹⁰ Schafffrick/Willand: Theorien, S. 55.

¹¹¹ Zipfel: Autofiktion, S. 301.

¹¹² Ebd., S. 300.

phie mit romanesker Schrift sei¹¹³: „die bewusst deutende Überformung des gelebten Lebens“¹¹⁴.

2. Die Autofiktion als Form desfiktionalen Erzählens gründet sich als „autofiktionales Identitätsspiel“¹¹⁵ vor allem auf die Namensidentität von Autor und fiktiver Figur.

Die Tatsache, dass der Autor unter dem eigenen Namen in das fiktionale Universum eintritt, bedeutet dann nichts anderes, als dass im fiktionalen Universum der Erzählung eine fiktive Figur, die den Namen des Autors trägt (und möglicherweise ein paar Persönlichkeitsmerkmale mit ihm teilt), vorkommt.¹¹⁶

Diese Form ist zudem häufig mit poetologischen Selbstreflexionen über den eigenen Schreibprozess verbunden.¹¹⁷

3. Die Autofiktion als Kombination von autobiographischem und fiktionalem Pakt, gründet sich auf den Antagonismus von fiktionalen und autobiographischem, faktualem Erzählen. Dieser stellt den Rezipienten vor die Entscheidung, sich für eine der beiden Lesarten und Interpretationen des Textes zu entscheiden. Der logische Widerspruch zwischen Autobiographie (referentieller Pakt) und Fiktion (fiktionaler Pakt) bleibt dabei immer erhalten¹¹⁸, sodass sich der Rezipient unweigerlich zwischen diesen beiden Pakten befindet und während der Lektüre mal den referentiellen, mal den fiktionalen Pakt mit dem Text eingeht.¹¹⁹ Dies bedeutet aber auch, dass diese Ambiguität der Autofiktion nie in ihrer Gänze erschlossen werden kann.

Der Autofiktion kommt die Funktion zu, konventionelle literarische Praktiken von Autobiographie und Roman zu hinterfragen.¹²⁰ Zum einen als eine Form der „literarische[n] Darstellung oder Verdeutlichung der Auflösung der Grenze zwischen faktualem und fiktionalen Erzählen [oder] als literarische[r] Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen.“¹²¹ Zum anderen stellt die Autofiktion die Praxis des auto-

¹¹³ Vgl. Doubrovsky: Text, S. 128.

¹¹⁴ Baumann: Autobiographische Rückkehr, S. 130.

¹¹⁵ Schafffrick/Willand: Theorien, S. 55.

¹¹⁶ Zipfel: Autofiktion, S. 302.

¹¹⁷ Vgl. Zipfel: Autofiktion, S. 304.

¹¹⁸ Vgl. Doubrovsky: Text, S. 130.

¹¹⁹ Die Unterscheidung von autobiographischem und fiktionalem Pakt zwischen Autor und Leser geht auf Philippe Lejeune zurück, vgl. Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt 1996.

¹²⁰ Vgl. ebd., S. 126.

¹²¹ Zipfel: Autofiktion, S. 305.

biographischen Schreibens in Frage. Der Rückgriff auf Erinnerungen beinhaltet immer auch die Gefahr der unzuverlässigen, unvollständigen Darstellung, was ebenso in Autofiktionen reflektiert werden kann.¹²² Auf diese Weise werden die Grenzen der Divergenz zwischen autobiographischem und fiktionalen Schreiben sichtbar.

4 Wissenschaftliche Ansätze zur Selbstinszenierung bei Jelinek

Deskriptive Untersuchungen der öffentlichen Inszenierung Jelineks gibt es mittlerweile zahlreiche, theoretische Abhandlungen über die Funktion dieser Inszenierung jedoch noch kaum. Einen wichtigen theoretischen Ansatz zur Jelineks Selbstinszenierung liefert jedoch Georg Stanitzek (1999). Er erörtert, dass im Fall Elfriede Jelinek die Fragen nach dem empirischen Autor eine neue Dimension bekommen. Jelineks Essays und Selbstkommentare können nämlich immer auch poetologisch ausgedeutet werden¹²³, da ihre vermeintlich nicht-fiktionalen Statements immer mit fiktiven Elementen durchzogen seien. Jelinek untergrabe die literaturtheoretischen Einheiten von fiktional und empirisch und entwerfe ihr Autorbild als „Fiktion, mit der im Alltag zu rechnen ist.“¹²⁴ Jelinek fokussiere eben nicht ihre (biographische) Person als Autorin, sondern die Auseinandersetzung mit der Funktion des Autors (Foucault) und seiner Stimme.¹²⁵ Jelinek richte sich gegen eine untrennbare Einheit von Autorin und Werk und werfe die Frage auf *wer spricht?*, wenn es nicht Elfriede Jelinek in ihren Aussagen selber ist.¹²⁶

Zur medialen Aufmerksamkeit aufgrund der Nobelpreisverleihung hält Alexandra Tacke (2007) fest, dass dabei weniger Jelineks Werke und deren poetologische Ästhetik kommentiert wurden als ihre öffentliche Erscheinung. Dabei spiele Jelineks extravagante Mode eine größere Rolle als die eines Luxusgutes. Vielmehr sei die Mode für Jelinek ein

¹²² Vgl. ebd., S. 307. Siehe hierzu auch 9.2.

¹²³ Vgl. Stanitzek, Georg: „Elfriede Jelinek“: Fiktion und Adresse, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.) Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Bd. 117: Elfriede Jelinek. München 1999, S. 8-16. Hier S. 11.

¹²⁴ Stanitzek: Fiktion und Adresse, S. 15.

¹²⁵ Vgl. ebd., S. 12f.

¹²⁶ Vgl. ebd., S. 13.

Mittel zur ironischen Selbstdistanzierung und eine Form von ihrer eigenen Persönlichkeit abzulenken.¹²⁷ Dabei spiele Jelinek immer wieder mit unterschiedlichen Frauenrollen, die zum großen Teil ihre Werke begleiten.¹²⁸ Eine biographische Lesart ihrer Werke, die aufgrund dieser Inszenierung verlockend scheint, sei jedoch fatal. Jelinek ginge es „bei ihren unterschiedlichen Maskeraden vielmehr um ein ironisches Spiel mit dem Schein und Sein, der Fiktion und Wirklichkeit, der Kultur und Natur“¹²⁹. Die biographische, empirische Persönlichkeit trete bewusst dahinter zurück. Jelineks Konstruktion von Identitäten kommentiert bereits Gabriele Riedle (1999), indem sie festhält, dass es keine „Original-Jelinek hinter den Texten aus Phrasen und Versatzstücken gibt, die es voyeuristisch zu enthüllen oder strukturalistisch zu vernichten gälte.“¹³⁰ Jelineks mediale Präsenz zeige sich als „unbekannte Dritte“¹³¹, die fälschlicherweise von Biographen und Journalisten mit Elfriede Jelinek gleichgesetzt werde. Dabei stelle sich Jelineks Bild in der Öffentlichkeit „wie ihre Texte“¹³² dar, d.h. als Gefüge verschiedenster Bedeutungsebenen, die eine (rein) biographische Lesart ihrer Persönlichkeit unmöglich machen. Die Funktion dieser Inszenierung sei das Aufzeigen von Stereotypen der Weiblichkeit, „in denen die physische Realität der Frau restlos aufgeht, ihre Natur verschwindet und ihre kulturelle Existenz zum Vorschein kommt, indem sie ist.“¹³³ Dieses bewusste Spiel impliziert auch eine Dekonstruktion klassischer Frauenbilder.

Auch Peter Clar (2013) hält fest, dass vor allem die Bemühungen, authentische und nicht-authentische Äußerungen Jelineks zu beurteilen, dem komplexen Konstrukt ihrer Inszenierung nicht gerecht werden, da gerade „der künstliche Charakter der scheinbar authentischen Formen deutlich sichtbar [sei].“¹³⁴ Clar betont, dass im Fall Jelinek von einer

¹²⁷ Vgl. ebd., S. 193.

¹²⁸ Siehe hierzu Kap. 5.

¹²⁹ Tacke: Sie, S. 195.

¹³⁰ Riedle, Gabriele: Sie nicht als Sie, in: Du. Die Zeitschrift der Kultur Nr. 700. Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. Zürich 1999, S. 26-28. Hier S. 28.

¹³¹ Ebd.

¹³² Ebd.

¹³³ Riedle: Sie nicht als Sie, S. 28.

¹³⁴ Clar, Peter: Selbstpräsentation, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 21-26. Hier S. 25.

anthropologischen Komponente der Selbstinszenierung als „Vorführen der Konstruertheit der eigenen Identität“¹³⁵ ausgegangen werden muss. Dies würde jedoch in der gegenwärtigen Forschung außer Acht gelassen, da viele Ansätze (vergeblich) versuchen würden, hinter der Inszenierung die ‚echte‘ Elfriede Jelinek zu enttarnen.¹³⁶ Clar beklagt weiter, dass auch „[e]in Versuch, sich dem Phänomen der ‚Figur‘ Elfriede Jelinek gesamtheitlich und theoretisch fundiert zu nähern, trotz der Bedeutung [...] für das Verständnis dieser Kunstfigur wie auch der Werke bisher noch aus[steht].“¹³⁷ Zudem fehle eine Auseinandersetzung sowohl mit Jelineks Autorschaftskonzept als auch mit der Funktion des Autobiographischen für ihre Inszenierung.¹³⁸

Die folgenden Überlegungen sind der Versuch, einen kleinen Teil dieser Lücken zu schließen oder zumindest einen Denkanstoß für weitere Überlegungen zu liefern.

¹³⁵ Clar: Selbstpräsentation, in: Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 21.

¹³⁶ Vgl. ebd., S. 22.

¹³⁷ Ebd.

¹³⁸ Vgl. ebd., S. 25.

II. Elfriede Jelineks öffentliche Selbstinszenierung

In chinesischen Legenden steht geschrieben, dass große Meister in ihre Bilder hineingingen und verschwunden sind. Die Frau ist kein großer Meister. Deshalb wird ihr Verschwinden nie vollkommen sein. Sie taucht wieder auf, beschäftigt wie sie ist, mit dem Verschwinden.¹³⁹

5 Die Jelinek-Bilder: Ikonokasmus und Paratext

Definiert man jedes medial vermittelte Foto eines Künstlers als einen „idealisierte[n] Identitätsentwurf“¹⁴⁰, lässt sich für Elfriede Jelinek gleich eine Vielzahl dieser Identitätsentwürfe festmachen. Diese konstruiert die Autorin vor allen Dingen über ihr äußeres Erscheinungsbild, indem sie sich verschiedenster Weiblichkeitsbilder bedient und diese teilweise parodiert. Juliane Vogel nennt Jelinek ein „Spiegelkabinett der Frauenbilder“¹⁴¹, zu denen sie eine „ironische Distanz, beispielsweise zu den Ikonen der Hausbackenheit [herstellt], ein ironisches Spiel mit Trächtigem beschert ein gewisses elitäres Vergnügen am Zitat und seiner Decodierung.“¹⁴² Jelinek selbst verweist in einem Interview auf die Parallele zwischen ihrer literarischen Darstellungsweise und ihrer äußeren Erscheinung: „[Ich] ziehe mich ja nicht im konventionellen Sinne schön oder klassisch oder elegant an, sondern eher ironisch, so wie ich schreibe.“¹⁴³

Es gibt nur wenige Schriftsteller, die sich mit Hilfe so unterschiedlicher Bilder inszenieren wie Elfriede Jelinek, und dennoch betont sie immer wieder, dass sie eigentlich keine Person der Öffentlichkeit sein will. In Elfriede Jelinek eröffnet sich das Paradoxon zwischen einer permanenten medialen Aufmerksamkeit und dem vermeintlichen Wunsch der Autorin, als Person nicht wahrgenommen zu werden.¹⁴⁴ Dieses Dilemma durchbricht Jelinek selbst, indem sie zwar Interviews gibt und Bilder von sich machen lässt, ihre Persönlichkeit jedoch

¹³⁹ Mayer, Eva: Widmung zu Elfriede Jelineks Stück „Krankheit oder moderne Frauen“, in: Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Reinbek 1992, S. 192.

¹⁴⁰ John-Wendorff: Autor, S. 333.

¹⁴¹ Vogel, Juliane: Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm, in: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M. 1990, S. 142-156. Hier S. 142.

¹⁴² Gerstl: Stier, S. 29.

¹⁴³ Lahann, Brigitte: Männer sehen in mir die große Domina, in: Der Stern, 08.09.1988.

¹⁴⁴ Vgl. Löffler: Masken, S. 3.

gleichzeitig der Öffentlichkeit entzieht.¹⁴⁵ Denn ihre eigene Individualität maskiert sie durch verschiedene weibliche Identitäten, mit denen sie öffentlich präsent sein kann, ohne zu viel von sich preisgeben zu müssen.¹⁴⁶ Indem sie stark geschminkt und extravagant frisiert auftritt, ist sie medial anwesend, wobei sie als privates Individuum gleichzeitig abwesend ist. Poetologisch greift Jelinek den Bezug zur Mode in einem ihrer Essays auf und fragt:

Schiebe ich die Kleidung zwischen mich und das Nichts, damit ich dableiben kann, ohne daß man merkt, daß ich da war? Soll die Spur schon alles gewesen sein, die ja darin besteht, daß sie sofort wieder verschwinden muß?¹⁴⁷

Die Antwort auf diese rhetorischen Fragen muss positiv ausfallen. Die tatsächliche Elfriede Jelinek verschwindet „hinter dem Auffälligen“¹⁴⁸ ihrer Inszenierung. Diese manifestiert sich in fiktionalisierten Identität(en) mit dem Namen der empirischen Autorin¹⁴⁹. „Das Ich ist keine Gegebenheit mehr, sondern Resultat einer Narration, Präsentation und Simulation.“¹⁵⁰ Jelineks öffentliche Identitäten sind bloße „Effekte inszenatorischer und performativer Praktiken“¹⁵¹ und als ein „*produziertes* oder *generiertes* Phänomen“¹⁵² zu verstehen. Damit folgt Jelinek u.a. Judith Butler (1990), welche die Geschlechtszuschreibungen und -identitäten als performativen Akt bezeichnet¹⁵³ und auch Luce Irigaray (1977), die die mimetische Aneignung von weiblichen Zuschreibungen als Mittel der Distanzierung von diesen herausstellt.¹⁵⁴

Darüber hinaus lässt sich diese Inszenierungspraxis auch als Kritik am Bild der Frau im Allgemeinen und der weiblichen Autorin im Spezi-

¹⁴⁵ Vgl. John-Wendorff: Autor, S. 333.

¹⁴⁶ Wie sich diese Maskierung auch sprachlich in den Interviews festmachen lässt, siehe Kap. 6.1. und 6.2.

¹⁴⁷ Jelinek, Elfriede: Mode. 2000. [\(30.12.2015\).](http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fmode.htm)

¹⁴⁸ Löffler: Masken, S. 4.

¹⁴⁹ Der Begriff ‚empirische Autorin‘ ist im Sinne der „körperlich präsenten Erzeugerin von Texten“, Künzel: Einleitung, S. 11 und als private Person, Subjekt Elfriede Jelinek, verstanden.

¹⁵⁰ Kaufmann, Vincent/Schmid, Ulrich/Thomä, Dieter: Einleitung, in: dies. (Hg.): Das öffentliche Ich: Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext. Bielefeld 2016, S. 7-10. Hier S. 8.

¹⁵¹ Clar: Selbstpräsentation, S. 22.

¹⁵² Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a.M. 1991, S. 215.

¹⁵³ Vgl. ebd., S. 9ff.

¹⁵⁴ Vgl. Irigaray, Luce: Das Geschlecht das nicht eins ist. Berlin 1979, S. 78.

ellen auffassen. Zum einen demonstriert Jelinek, dass die „weibliche Existenz, [...] nie ganz da ist und nie ganz weg ist“¹⁵⁵, als Teil der Gesellschaft, in der sie jedoch Nichts ist, und zum anderen macht sie auf die Reduktion der Frau als Objekt¹⁵⁶, als die, die angeschaut wird, aufmerksam. So entgegnet bzw. bestätigt sie jene/r Rezeption, die sich primär mit ihrer äußeren Erscheinung auseinandersetzt und erst sekundär mir ihren Texten. Die Autorin wird zur Schauspielerin im Diskurs um Weiblichkeit, die „zur Präsentation der unterschiedlichsten Rollen und Charaktere qua Profession geschickt sein muß und dazu ihre kontrollierte Verwandlungsfähigkeit an exponierter Stelle demonstriert.“¹⁵⁷ Jelinek inszeniert eine Autorenweiblichkeit, die immer wieder mit ihrem Äußeren auf sich aufmerksam macht. Dabei ist dies kein Aufmerksam machen auf die eigene Person – ganz im Gegenteil: Es ist eine Ablenkung von der eigenen Person und ein Vorführen der voyeuristischen Neugierde auf die äußere Erscheinung einer weiblichen Autorin und somit ein Hinweisen auf Rezeptionsmuster. Im Gespräch mit André Müller im Jahr 2004 klingt diese Absicht an:

Obwohl Sie es ablehnen, nach Ihrem Äußeren beurteilt zu werden, sind Sie stets auffällig geschminkt und gekleidet.

JELINEK: Das sind Stilisierungen, und das weckt natürlich die Neugier. Vielleicht sollte ich es aufgeben. Aber warum eigentlich?¹⁵⁸

Aus Jelineks Aussage: „da [die Frau] kein Ich hat, [muss sie] besonders auf dem Ich beharren. Sie muß immer wieder auftauchen und versuchen, ein Ich zu konstituieren, aus diesem biologischen Magma, das sie als Bild darstellt“¹⁵⁹, lässt sich für das Bild der öffentlichen Autorin deduzieren: Das Ich der empirischen Autorin bleibt ein öffentliches

¹⁵⁵ Jelinek, Elfriede/Heinrich, Jutta/Meyer, Adolf-Ernst: *Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf*. Hamburg 1995, S. 10.

¹⁵⁶ Siehe hierzu Heinrichs, Hans-Jürgen: *Schreiben ist das bessere Leben. Gespräche mit Schriftstellern*. München 2006, S. 29.

¹⁵⁷ Geitner, Ursula: *Passio Hysterica – Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert*, in: Berger, Renate/Hengsbach, Monika u.a. (Hg.): *Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984 (Literatur im historischen Prozeß Bd. 14)*. Berlin 1985, S. 130-144. Hier S. 138.

¹⁵⁸ Müller, André: Gespräch mit Elfriede Jelinek. Erschienen im November 2004 in der "Weltwoche", der "Berliner Zeitung" und dem Wiener "profil".

[\(17.12.2015\)](http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html)

¹⁵⁹ Heinrichs: *Schreiben*, S. 25.

Nicht-Ich, wohingegen sie ihr öffentliches ICH¹⁶⁰ immer neu präsentiert und konstituiert, als „wenig authentische [Ich]-fern konstruierte Aggregate“¹⁶¹. Die äußere Erscheinung Jelineks in der Öffentlichkeit ist eine „Bild-Legende“¹⁶², ein „Ikonokasmus am eigenen Bilde“¹⁶³, die Autorin selbst eine auktoriale, ikonische Kunstfigur, die souverän über ihre öffentlichen Bilder herrscht.¹⁶⁴ Man kann sogar behaupten, dass Elfriede Jelinek dadurch selbst zum (Para-)Text wird, den es auf vielen Bedeutungsebenen zu entschlüsseln gilt.

Elfriede Jelinek hat „von Werk zu Werk ihr öffentliches Erscheinungsbild radikal geändert“¹⁶⁵, und nicht selten war dieses an das entsprechende Werk angelehnt. Vor der Veröffentlichung ihres Roman *Lust* ließ sie sich im Hotel *Sacher* in Wien auf einem Bett räkelnd, als Zigarillo-rauchende Domina ablichten. Mit dieser Selbstinszenierung förderte Jelinek den Diskurs um weibliche Sexualität nicht nur in ihren Werken selber¹⁶⁶, sondern auch medial. Darüber hinaus stellen Verena Koberg und Roland Mayer in ihrer Jelinek-Biographie heraus:

Mit den Fabrikarbeiterinnen in *Die Liebhaberinnen* schien sie sich durch das Tragen von bunter, industrieller Strickware zu verbünden oder aber sie gab die reiche Ehefrau, wenn sie sich im dicken Pelzmantel stark geschminkt präsentierte [...]. Als sie ihr Stück *Nora* herausbrachte, trat sie in schwarzer Lederkluft mit Flammenmuster auf, bei *Clara S.* im Zwanziger-Jahre-Look. Zur Entstehungszeit von *Burgtheater* kursierten Fotos, auf denen sie mit Seidenschal unter Wolljacke und hochgesteckter Frisur das Aussehen der Trümmerfrauen imitierte, jene für *Die Ausgesperrten* angelegte Sammlung von Anoraks besteht heute noch.¹⁶⁷

Das bedeutet, dass die Autorin sich in einigen Fällen selbst als eine ihrer Figuren stilisiert, also die Inszenierungsform der Simulation für sich einsetzt. Diese Praktik täuscht Tatsachen vor, die nicht der Realität entsprechen und bedient sich dem Prinzip der Nachahmung. „Das der Si-

¹⁶⁰ Die Unterscheidung zwischen „Ich“ und „ICH“ impliziert den Dualismus zwischen realer (Ich) und öffentlich konstruierter (ICH) Persönlichkeit der Autorin.

¹⁶¹ Geitner, Ursula: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek, in: Dünne, Jörg/Moser, Christian (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. München 2008, S. 99-125. Eingesehen als PDF-Dokument: [\(01.03.2016\). Hier S. 7.](http://www.automedialitaet.romanistik.lmu.de/index.php?s=file_download&id=26)

¹⁶² Vogel: Bildnis, S. 145.

¹⁶³ Ebd., S. 147.

¹⁶⁴ Vgl. Schaffrick/Willand: Theorien, S. 93f.

¹⁶⁵ Tacke: Sie, S. 194.

¹⁶⁶ Siehe Kap. 11.

¹⁶⁷ Mayer, Verena/Koberg, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek 2007, S. 173.

mulation zugrundeliegende Wirkprinzip ist das der Ähnlichkeit, jener Gleichartigkeit, die sich in einer oder mehreren, nicht aber in allen Eigenschaften niederschlägt.“¹⁶⁸ Elfriede Jelinek simuliert das Äußere ihrer Figuren, so wie sie sich der Leser womöglich vorstellt, und regt damit die Leserimagination weiter an.

Aus der Definition des Paratextes als „Anhängsel des gedruckten Textes, die in Wirklichkeit jede Lektüre steuern“¹⁶⁹ und als „Beiwerk, durch das ein Text zum Buch wird und als solches vor die Leser [...], vor die Öffentlichkeit tritt“¹⁷⁰, folgt für Jelinek, dass sie in ihrer habituellen Selbstinszenierung zur paratextuellen Komponente ihres eigenen Textes wird. Insofern muss die Annahme, ein Paratext sei eine geschriebene oder verbale Form von Sprache, modifiziert werden, da ein Autor, wie das Beispiel Jelinek zeigt, auch habituell, *in persona*, mit seinem Werk eine Einheit bilden kann. Dadurch rückt Jelinek zwischen den Text und ihre private Person, indem ihr inszeniertes ICH Teil des Textes wird.

In einem Interview mit Hans-Jürgen Heinrichs betont Jelinek zu ihrem Schreibverfahren: „Ich würde schon sagen, dass ich letztlich immer dasselbe fortschreibe.“¹⁷¹ Gleiches gilt auch für ihre öffentliche Inszenierung: In ihrem öffentlichen Spiel mit der Simulation der Romanfiguren schreibt sie diese in ihrer Person fort. Ähnliches zeigt auch Jelineks Übernahme einer Nebenrolle im Film zu „Die Ausgesperrten“: Die Autorin nimmt eine Figurenrolle ein, die sie literarisch selber konstruiert hat und wird einmal mehr Fiktion.

6 Zwischen Autobiographie und Fiktion

Durch ihre Selbstinszenierung schafft sich Jelinek fiktionalisierte, öffentliche Identitäten, die völlig losgelöst von der privaten Jelinek betrachtet werden müssen. Jelinek oszilliert öffentlich „zwischen Darstellung (figura) und dargestellter Person (pictura). Die imago eines

¹⁶⁸ John-Wendorff: Autor, S. 143.

¹⁶⁹ Lejeune: Pakt, S. 45.

¹⁷⁰ Genette: Paratexte, S. 10.

¹⁷¹ Heinrichs: Schreiben, S. 52.

Autors spukt‘ vermutlich noch dazwischen.“¹⁷² Ein Hauptmerkmal dieser Identitätskonstruktion ist neben der Simulation der Romanfiguren und dem Vorführen von Weiblichkeitstypologien, die Äußerung von biographischen ‚Fakten‘, die von den Rezipienten immer wieder neu zu beurteilen sind.

Gerade das Interview kann als Medium der Sprache für die rhetorische Inszenierung des Persönlichen und das öffentliche Selbstbild¹⁷³ konstruktiv sein, gleichzeitig bietet es für Schriftsteller einen Ort der „poetologischen Reflexion des Werkes“¹⁷⁴ und die Möglichkeit der Inszenierung von Authentizität. Gerade die Tatsache, dass das Interview „als personal-interaktive orale Form diesseits von eigentlichem künstlerischem und literarischem Anspruch, als *genre féminin* in die Tradition des [...] authentischen Austausches gerückt [wird]“¹⁷⁵, macht sich Elfriede Jelinek zu Eigen. Sie nutzt die Interviewform zur Übertreibung oder gar Imagination von Lebensfakten, die als wahre Aussagen vermittelt werden. Doch „besonders dann, wenn diese Autorin ‚Ich‘ sagt, ist Vorbehalt geboten: Gerade dann liefert sie dem Publikum kalkulierte mediale Selbstbilder.“¹⁷⁶ Dies gelang im Kontext ihres Romans *Die Klavierspielerin* (1983) besonders gut, da dieses Werk tatsächlich autobiographische Elemente aufweist, die sich jedoch auf den frühen Tod des Vaters, Jelineks musikalische Ausbildung, aber vor allem die Beziehung zur dominanten Mutter beschränken.¹⁷⁷ Trotzdem wurde das Werk auf verschiedenste Weisen auf die Person Jelinek hin interpretiert und die Protagonistin Erika Kohut mit Jelinek identifiziert, ohne auf die sprachtheoretischen Unterschiede von fiktiver Figur, Erzähler und Autorin zu achten. Dabei ist es die Autorin selber, die diese Rezeption in

¹⁷² Wagner-Egelhaaf, Martina: Ikonokasmus. Autorschaft und Bilderstreit, in: Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina: Autorschaft. Ikonen - Stile - Institutionen. Berlin 2011, S. 347-364. Hier S. 359.

¹⁷³ Vgl. Tuschling, Jeannie: Im Sprechen nachdenken. Elfriede Jelineks Zwiesprachen mit André Müller, in: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn 2014, S. 257-274. Hier S. 264ff.

¹⁷⁴ Ebd., S. 268.

¹⁷⁵ Geitner: The real thing (PDF), S. 20.

¹⁷⁶ Löffler: Masken, S. 3.

¹⁷⁷ Zur gesicherten biographischen Fakten siehe Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte, in: Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 2-8.

großen Teilen steuert.¹⁷⁸ Jelinek bedient sich des Wissens darüber, dass „aus dem Werk [...] auf ein Bild des Autors geschlossen [wird]. Und über dieses Bild [...] nun wiederum das Werk verständlich [wird]“¹⁷⁹. Diese weniger diskursiv reflektierende Rezeptionshaltung und Hermeneutik ermöglicht es Jelinek, die Korrelation von öffentlichen biographischen Aussagen und fiktiver Figurenzeichnung als Ansatzpunkt ihrer Selbstinszenierung zu nutzen.

So behauptet die Schriftstellerin in einem Interview mit André Müller (1990)¹⁸⁰ für die *ZEIT*, sie habe an sich selbst die gleiche Handlung vollzogen wie die fiktive Figur Erika Kohut im Roman:

Die Frau im Buch zerschneidet sich mit einer Rasierklinge die Scheide.
Jelinek: Das habe ich wirklich getan.

Jelinek gibt eine vermeintlich autobiographische Tatsache, eine vollzogene Handlung preis, die sie mit der fiktionalen Figur Erika gleichsetzt. Der Umstand, dass diese Aussage schwer zu verifizieren, noch zu falsifizieren ist, ermöglicht Jelinek das ironische Spiel mit der Rezeptionshaltung der Leser. Es entwickelt sich eine geniale Komik, wenn Jelinek ironisch hinzufügt:

Schon der Gedanke bereitet Schmerzen.
Jelinek: Es gibt eine schmerzliche Wahrheit.¹⁸¹

Allein die Adaption des Thomas Mann-Zitats „Eine schmerzliche Wahrheit ist besser als eine Lüge“ weist auf den stilisierten Charakter von Jelineks Aussagen hin. Ebenso:

In Ihrem Roman "Die Klavierspielerin" bezeichnen Sie die Heldin als "formlosen Kadaver" [...]. Sind das Sie?
Jelinek: Ja, das bin ich in meinem Selbsthaß, der sehr stark ausgeprägt ist.¹⁸²

Die „Analogie von fiktionaler Geschichte und Lebensgeschichte mag suggerieren, dass beide umstandslos aufeinander zu beziehen sind“¹⁸³,

¹⁷⁸ Siehe hierzu das Interview: Biron, Georg: Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek, in: die ZEIT, 28.09.1984. [\(23.11.2015\).](http://www.zeit.de/1984/40/wahrscheinlich-waere-ich-lustmoerder/seite-4)

¹⁷⁹ Wagner-Egelhaaf: Ikonokasmus, S. 351.

¹⁸⁰ André Müller: „Ich lebe nicht“. Interview mit Elfriede Jelinek, in: die ZEIT, 22.06.1990. [\(15.11.2015\).](http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%201990.html)

¹⁸¹ Ebd.

¹⁸² Ebd.

¹⁸³ Degner: Biographische Aspekte, S. 2.

und genau das ist es, was Jelinek den Rezipienten vor Augen führt, indem sie diese Suggestion auf ironische Art und Weise *ad absurdum* führt. Nicht die Autorin selbst setzt sich mit der Figur Erika gleich, sondern ihr öffentliches *Alter Ego*, welches ebenso konstruiert ist wie die Romanfigur.

Weniger direkt, aber trotzdem wirkungsvoll, spricht Jelinek über ihre Kindheit, die wiederum Thematiken des Romans spiegelt. So äußert sich Jelinek:

Ich hatte als Kind sadistische Phantasien mit kleinen Tieren, die ich durch Einschnürrungen und Abreißen von Gliedmaßen gequält habe, langsam und stundenlang. Aber das war völlig abstrakt.¹⁸⁴

Das Thema des Masochismus ist in *Die Klavierspielerin* derart zentral, dass es kein Zufall sein kann, dass Jelinek gerade im Kontext dieses Werkes ihren vermeintlichen Hang zum Quälen herausstellt und damit weitere Mutmaßungen über die Beziehung von Autor und Werk selbst initiiert. Ähnlich verhält es sich mit folgender Aussage: „Ich stelle mich sicher nicht als eine Schuldlose hin. Meine größte Schuld ist, am Leben nicht teilzunehmen. Ich lebe aus zweiter Hand. Ich bin immer nur Zuschauerin.“¹⁸⁵ Jelinek nutzt auch den Voyeurismus, der im Roman Erika als Mittel zur Identifizierung von Weiblichkeit dient¹⁸⁶, zur Selbstkonstruktion. Dabei ist die Formulierung, sie sei „nur“ eine Zuschauerin des Lebens, eine Form der sprachlichen Selbstdemontage, die für Jelineks Inszenierungsstrategien symptomatisch ist.¹⁸⁷

Diese „Meta-Biographie Beiträge“¹⁸⁸ müssen als ganz bewusste, funktionalisierte Inszenierung ihrer Person verstanden werden: Jelinek spielt mit der biographischen Lesart der *Klavierspielerin*, die sie wiederum selber steuert und führt diese kritisch vor. Dem Leser werden seine eigene Neugierde und sein Voyeurismus, in Jelinek Erika Kohut zu erkennen, gespiegelt. Jelinek kann sich diesem Blick dadurch entziehen, denn sie „wirbt in Form der Selbstaussage und streckt sich darunter

¹⁸⁴ Müller: Ich lebe nicht.

¹⁸⁵ Ebd.

¹⁸⁶ Siehe hierzu Kap. 11.

¹⁸⁷ Siehe hierzu Kap. 6.2.

¹⁸⁸ Meyer, Anja: Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. *Die Klavierspielerin* und *Lust* im printmedialen Diskurs. Hildesheim u.a. 1994, S. 6.

her.“¹⁸⁹ Mit dieser Interviewstrategie führt Jelinek vor allem alle Leser, Journalisten und Literaturwissenschaftler vor, die immer wieder versuchen, authentische Aussagen der Autorin zu identifizieren. Die Behauptung Herrad Heselhaus‘:

Die Klavierspielerin ist alles andere als eine Fallgeschichte, d.h. die an ihrem realen Objekt orientierte psychoanalytische Beschreibung einer Entwicklung oder Krankheit. Sie stellt vielmehr genau die Hinterfragung, Ironie und Kritik, solchen Denkens dar¹⁹⁰,

kann ebenso auf Jelineks Selbstinszenierung angewendet werden. Sie hinterfragt und kritisiert eine unreflektierte Rezeption des Romans, die den empirischen Autor als Deutungsinstanz für das Werk festschreibt und führt diese Rezeptionshaltung ironisch vor. Die untrennbare Autor-Werk Beziehung zur Interpretation eines literarischen Textes stellt Jelinek in Frage und verleiht diesem Interview neben einer paratextuellen, auch eine rezeptionskritische Funktion.

Alle persönlichen Angaben, die Jelinek öffentlich preisgibt, sind lediglich „biografische Versatzstücke, die Jelinek in den unzähligen Interviews immer wieder einsetzt, wiederkehrende, untereinander austauschbare Fragmente, die sich zu keinem großen Bild zusammenfügen lassen.“¹⁹¹ Dazu zählen vor allem die ständige Betonung der dominanten Mutter, die jüdische Vergangenheit des Vaters, Jelineks Schuldgefühle ihm gegenüber, psychische Probleme und ihre Ehe zwischen Wien und München. „Für jeden ein geraffter Werdegang, deutlich phrasiert, einschließlich systematisch aufgeschlüsselter Rahmenbedingungen, Bilanzen, Gewichtungen.“¹⁹² Dabei versteckt sich Jelineks Person genau hinter dieser vermeintlich autobiographischen Sprache, die sie somit zur Diskussion stellt. „Selbst-Entzug und Selbst-Thematisierung widersprechen sich – und gehen gleichwohl Hand in Hand.“¹⁹³

¹⁸⁹ Vogel: Bildnis, S. 143.

¹⁹⁰ Heselhaus, Herrad: Textile Schichten. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin, in: Heilmann, Markus/Wägenbaur, Thomas (Hg.): Im Bann der Zeichen. Die Angst vor der Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft. Würzburg 1998, S. 89-102. Hier S. 98.

¹⁹¹ Tuschling: Im Sprechen, S. 260.

¹⁹² Vogel: Bildnis, S. 149.

¹⁹³ Geitner: The real thing (PDF), S. 6.

In einem Interview mit Georg Biron (1984) antwortet Jelinek beispielsweise auf die Frage, wie sie zum Schreiben gekommen sei: „Als ich noch ein Säugling war, hat mir meine Mutter Goethe-Gedichte vorgelesen, was ja an sich absurd ist, aber doch offenbar Wirkung gezeigt hat.“¹⁹⁴ Heselhaus identifiziert diese Aussage als Inanspruchnahme des „abgegriffensten Klischee[s] der ‚Geburt des Schriftstellers aus der Sprache‘“¹⁹⁵, also als bloßes Zitat einer kulturellen Vorstellung vom Kästnerlertum, was für das Verständnis von Jelineks echter Lebensgeschichte völlig irrelevant ist.

Zudem lassen sich auch Widersprüche in Jelineks Aussagen beobachten, die den Eindruck der unzuverlässigen Erzählerin komplementieren. 1986 antwortet sie Georg Biron:

Denkst Du manchmal an Selbstmord?

Jelinek: Früher. Mit 15 oder 16. Diese ganzen Umstände damals. Der wahnsinnige Vater, die Überlastung durch Musik, meine autoritäre Mutter. Auch in letzter Zeit kann ich mir so etwas wieder vorstellen. Das ist gar kein so abwegiger Gedanke. Wenn man so sieht, daß man aus diesen ganzen Lebensverstrickungen nicht herauskommt und einem immer wieder dieselbe Scheiße passiert. Und man lernt nichts daraus und kann keine wirklichen Konsequenzen ziehen, dann denke ich mir, Selbstmord wäre eine ganz gute Sache.¹⁹⁶

Viele Jahre später, in einem zweiten Gespräch mit André Müller 2004 heißt es wiederum:

Haben Sie jemals konkret daran gedacht, sich das Leben zu nehmen?

Jelinek: Nein, komisch. Denn eigentlich wäre das die logische Konsequenz meiner Selbstverachtung. Aber man krallt sich dann halt an das bißchen Leben, das da ist, wie ein Krebskranker, der sich noch im letzten Stadium an jeden Tag klammert und nicht sterben will.¹⁹⁷

Auf ein und dieselbe Frage folgen zwei unterschiedliche, stilisierte Antworten, die sich vehement widersprechen. Somit ist keine von beiden Aussagen eine zuverlässige Tatsachenbeschreibung.¹⁹⁸

Jelineks öffentlich von ihr konstruierte Metabiographie¹⁹⁹ ist keine „kohärente und gerichtete Gesamtheit, die als einheitlicher Ausdruck

¹⁹⁴ Biron: Lustmörder.

¹⁹⁵ Heselhaus: Textile Schichten, S. 100.

¹⁹⁶ Biron: Lustmörder.

¹⁹⁷ Müller: Interview mit Elfriede Jelinek.

¹⁹⁸ Ähnlich verhält es sich mit Angaben zum väterlichen Geburts- und Todeszeitpunkt. Vgl. Degner: Biographische Aspekte, S. 2.

¹⁹⁹ Deshalb kann auch das Jelinek Portrait von Verena Mayer und Roland Koberg zum großen Teil nur eine Wiedergabe und Zusammenstellung von Jelineks Aussagen und deren Rezeption sein, die die Gattungsbezeichnung einer zuverlässigen, faktisch richtigen „Biographie“ nicht unbedingt verdient hat.

einer subjektiven und objektiven ‚Intention‘, eines ‚Entwurfs‘ aufgefaßt werden kann²⁰⁰, sondern ein Konstrukt von Belegerzählungen und Modellen²⁰¹, die sie für ihre Selbstinszenierung funktionalisiert. Wenn Elfriede Jelinek über Biographisches Auskunft gibt, kann davon ausgegangen werden, dass nicht das Ich der privaten Autorin Jelinek spricht, sondern das ICH ihrer selbstkonstruierten öffentlichen Identität, ein fiktionales, illusorisches ICH. Es spricht die Fiktion der Autorin, die sie selber schafft und bei der das Suchen nach authentischen Aussagen mühsam bis vergebens ist. Es bleibt die Erkenntnis, dass Jelineks öffentliche Biographie nicht ihre offizielle ist. Jede Beschäftigung mit ihr als Person auf Basis ihrer Aussagen muss scheitern. Jelinek entbindet sich sowohl durch ihre äußere Erscheinung als auch durch ihre öffentlichen Aussagen selber von der Lesererwartung, ihre Persönlichkeit nach außen zu tragen. Aufgrund dessen kann die Autorin – vermeintlich authentisch – behaupten: „Alle die glauben, sie wüßten etwas über mich, wissen nichts“²⁰², ohne dass man sicher sein kann, ob diese Aussage nun wahr oder wieder nur ein Teil von Jelineks Selbststilisierung ist.

6.1 Jelineks Kommentierung ihrer Interview-Strategie

Am Anfang des Interviews mit André Müller (1990) behauptet Jelinek: „Ich arbeite seit zwanzig Jahren mit Worten und weiß, daß sie alle gelogen sind.“²⁰³ Diese Aussage verdeutlicht, dass Jelineks öffentliche Aussagen immer einer kritischen Reflexion bedürfen und verleiht jedem ihrer nachfolgenden Worte den Status der unzuverlässigen Information. Ein anderes Interview mit Georg Biron (1984), welches allerhand stereotypen Fragen und Antworten vereint²⁰⁴, endet mit Jelineks Aussage: „Ich bin unheimlich verlogen“²⁰⁵, was vor allem die Ironie ihrer eigenen

²⁰⁰ Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M. 1998, Anhang I.: Die biographische Illusion, S. 75.

²⁰¹ Vgl. Vogel: Bildnis, S. 151.

²⁰² Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Bartsch, Kurt/Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek (DOSSIER. Die Buchreihe über österreichische Autoren Bd. 2). Graz/Wien 1991, S. 9-20. Hier S. 11.

²⁰³ Müller: Interview mit Elfriede Jelinek.

²⁰⁴ Bsp. Biron: Welche Frauen gefallen Dir da am besten? Jelinek: Na, die Monroe natürlich. Oder Biron: Was magst Du im Fernsehen? Jelinek: Trivialität. Von „Dallas“ oder „Denver“ lasse ich keine Folge aus, wobei mir „Dallas“ besser gefällt.

²⁰⁵ Biron: Lustmörder.

Aussagen einmal mehr bestätigt. Zudem hält diese „Infragestellung angeblich gesicherten Wissens“²⁰⁶ den Mythos um die Autorin Jelinek aufrecht. In der Tradition des Lügen-Paradoxon des Epimenides – Epimenides, der Kreter sagt: Alle Kreter lügen – suggeriert die Autorin, dass alle ihre Sätze ihre eigenen Lügen behaupten und eine Wahrheit in keinem ihrer Sätze zu finden sei. Sie stilisiert sich selbst als unzuverlässige Erzählerin und gibt eine „ästhetische Manipulation des Gesagten“²⁰⁷ vor. Dem Rezipienten wird damit die Diskrepanz zwischen autobiographischen Äußerungen und empirischer Wahrheit vor Augen geführt, die er selbst beurteilen muss, was faktisch jedoch unmöglich ist.

In den Prozess der Aussagenbewertung greift Jelinek aber wiederum ein, wenn sie einen vermeintlich qualitativen Unterschied zwischen dem einen und dem anderen Interview suggeriert:

In früheren Interviews haben Sie sich über Privates sehr offen geäußert.
JELINEK: Ja, aber das waren Äußerungen, aus denen man trotzdem über mich nichts erfuhr. Was ich sonst sage, sind Stilisierungen.²⁰⁸

Die Autorin inszeniert eine vermeintlich authentische Kommentierung der eigenen Inszenierung. So findet sich auch Porombkas komplexe Form der Inszenierung von der Thematisierung der eigenen Inszenierung bei Jelinek wieder.

Den Höhepunkt des spöttischen Spiels erreicht das Interview in Jelineks abschließender Aussage:

[...] Mit keiner meiner Thesen gelingt es mir durchzudringen. Früher habe ich mir wenigstens durch das, was ich verkünde, eine Art Identität schaffen können. Dieses Interview hat mich völlig dekonstruiert.²⁰⁹

Das Verfahren der (Mythen-)Dekonstruktion ist ein gängiges literarisches Mittel Jelineks; sie dekonstruiert in ihren Werken gesellschaftspolitische Gegebenheiten, Machtverhältnisse und Geschlechterrollen, um auf deren Problematik aufmerksam zu machen.²¹⁰ Indem Jelinek der Öffentlichkeit ein konstruiertes Selbstbild und fiktionalisierte biographi-

²⁰⁶ Degner: Biographische Aspekte, S. 2.

²⁰⁷ Ebd., S. 268.

²⁰⁸ Müller: Ich lebe nicht.

²⁰⁹ Ebd.

²¹⁰ Beispiele: Die Dekonstruktion des Mythos Natur in *Oh Wildnis oh Schutz vor ihr*, oder die Dekonstruktion des Mythos Liebe in *Die Liebhaberinnen*. Vor allem unter Einfluss von Roland Barthes' Werk *Mythen des Alltags* (1957).

sche Angaben liefert, stellt sie die Bedeutung des Interviews für ihr Werk und ihre Person infrage. Es wird natürlich nicht die Person Elfriede Jelinek vom Interviewer André Müller dekonstruiert, sondern Jelinek dekonstruiert durch ihre Antwortstrategie selbst die Form des Interviews und hinterfragt damit dessen Bedeutung für die Verbreitung zuverlässiger Aussagen und den „Nutzen von Interviews für das Verständnis von Literatur.“²¹¹

Schon in den früheren Werken *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) und *wir sind lockvögel, baby!* (1980) „findet eine kritische Auseinandersetzung mit einer medial beeinflussten Ausbildung von Subjekten und Realitätsebenen statt.“²¹² Jelineks Interviewstrategie ist eine öffentliche Fortführung dieser bereits literarisch verarbeiteten Kritik, denn mit Jelineks Ausführungen korrespondiert die Infragestellung des Autoreninterviews als Medium, welches einen Einblick über den ‚Autor als Menschen‘ ermöglicht und die Kritik am Wunsch der Leserschaft, im Interview die private Autorin erkennen zu können.

Sie [Elfriede Jelinek, Anm. A.S] mobilisiert die Neugierde des Lesers, um ihm im Wechselspiel von einführender Identifikation und durch Verfremdungseffekte erzielter Distanz die Mechanismen dieses Produktionsprozesses vor Augen zu führen.²¹³

Dazu passt Jelineks Kritik am Interesse an ihrer Person, das dann aber wiederum durch einen Nebensatz zur Dämonisierung der Kindheit bewusst geweckt wird:

Wenn die Leute sich nur annähernd so intensiv mit meinen Texten und dem, was sie politisch aussagen, beschäftigen wie mit meinem wirklich total uninteressanten Leben, wo meine Kindheit interessant ist, weil sie in gewisser Weise dämonisiert war.²¹⁴

Jelinek bedient sich dem Zusammenhang zwischen Lebensgeschichte und künstlerischem Schaffen, um diesen gleichzeitig infrage zu stellen.

Indem sie [...] eine Vielzahl unterschiedlicher und widersprüchlicher Bilder schafft, stört sie den Identifikationsprozess des Lesers und entlarvt dabei das Bedürfnis des Publikums nach Einfühlung in das Innere der Autorin als illusionär.²¹⁵

²¹¹ Tuschling, Jeannie: Im Sprechen, S. 262.

²¹² Heimann, Andreas: Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks. Bielefeld 2015, S. 13.

²¹³ Tuschling: Im Sprechen, S. 265.

²¹⁴ Winter: Gespräch, S. 11.

²¹⁵ Tuschling: Im Sprechen, S. 272.

Mit dieser Strategie führt Jelinek das Interview als „Einblick [...] in Vorgänge und Probleme der persönlichen Erfahrungswelt“²¹⁶ und als „Mittel der Selbstverständigung für den Autor, folglich auch als wichtige Verständnishilfe für den Leser“²¹⁷ ebenso *ad absurdum* wie die Glaubwürdigkeit autobiographischer Aussagen an sich.

Wenn Jelinek selbst behauptet: „Mir scheint, dass das ‚Verschwinden‘ die einzige Möglichkeit ist, den beschriebenen Reaktionen [die unreflektierten Reaktionen auf ihre Person, Anm. A.S.] zu entgehen“²¹⁸, fragt man sich, warum sie dann überhaupt noch Interviews gibt. André Müller konfrontiert sie mit genau diesem Einwand: „Wenn Sie Ihre Ruhe haben wollen, dürften Sie keine Interviews geben und nicht im Fernsehen erscheinen.“²¹⁹ Er erhält erneut eine stilisierte Antwort, in der die Mutter als Ursache allen Übels in Erscheinung tritt:

JELINEK: Das stimmt. Ich hab mich zu wenig gewehrt. Ich hab zu oft mitgespielt aus einem unbewußten Gehorsamkeitsreflex heraus, der mir von meiner extrem autoritären Mutter antrainiert wurde. Ich rede ja auch mit Ihnen.²²⁰

Die dominante Mutter, über die Jelinek „jeden Tag froh [ist], daß sie tot ist“²²¹, ist als Ursprung von Aggressivität und Neurosen und damit als Triebfeder des Schreibens im Rahmen der Selbstinszenierung Jelineks derart plakativ, dass sie eine elementare Rolle einnimmt. Zudem lässt sich ein bewusstes In-Szene-Setzen der eigenen Psyche bei Elfriede Jelinek erkennen.

6.2 Die Funktionalisierung der eigenen Psyche

Vor allem das Image der neurotischen Autorin transportiert Elfriede Jelinek gekonnt in die Öffentlichkeit.²²² Dabei greift sie auf die habituelle Inszenierungspraktik der Selbstdemontage als „diskursive Selbsttherap-

²¹⁶ Schröder, Hans-Joachim: Das narrative Interview - ein Desiderat in der Literaturwissenschaft, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 16/1. Berlin 2009, S. 94-109. Hier S. 95.

²¹⁷ Ebd., S. 109.

²¹⁸ Jelinek, Elfriede/Treude, Sabine/Hopfgartner, Günther: Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch, in: Höllerer, Walter/Miller, Norbert/Sartorius, Joachim: Sprache im technischen Zeitalter Bd. 153. Köln 2000, S 21-31. Hier S. 23.

²¹⁹ Müller: Interview mit Elfriede Jelinek.

²²⁰ Ebd.

²²¹ Ebd.

²²² Siehe hierzu auch Jelineks Essay *Angst. Störung.* (2005).
<http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fangst.htm>. (20.12.2015).

setzung“²²³ zurück. Nach eigenen Angaben leidet die Autorin unter einer psychischen Erkrankung, die sie für ihr mediales Bild gekonnt ausnutzt, vor allem durch die Betonung der Korrelation von Aggression und Kunstproduktion, ganz im Sinne des Paradigmas „Künstler-Sein qua Selbst-Destruktion“²²⁴:

JELINEK: [...] Die Angst wird immer größer statt kleiner.

Welche Angst?

JELINEK: Es ist eine spezielle Form von Agoraphobie, die ausbricht, wenn ich in 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.

Sind Sie geheilt?

JELINEK: Ich mache das manchmal noch heute, aber nicht so extrem. Ich knalle nicht mehr gegen die Wände. Es ist, als ob in mir etwas tobten würde, eine Wut, die mich aber heute zum Schreiben bringt. Das Schreiben ist ja bei mir ein leidenschaftlicher Akt, eine Art Rage. Ich bin nicht jemand, der wie Thomas Mann an jedem Satz feilt, sondern ich fetz halt herum. Das geht zwei, drei Stunden, dann falle ich zusammen wie ein Soufflé, in das man mit einer Nadel sticht.²²⁵

Auch durch ihre Aussagen: „Meine Grundausstattung sind Valium, Be-tablocker und Antidepressiva. Das Theaterstück ‚Bambiland‘ hab ich in einem einzigen Drogenflush hingeschrieben“²²⁶ oder: „Ich kann nur aus negativen Emotionen heraus kreativ sein. Wäre ich mir sympathisch, fände ich das zwar angenehm, aber ich würde nicht schreiben“²²⁷ entwirft Elfriede Jelinek ein derart negatives Bild von sich, dass ihre Aussagen wie ein öffentliches Geständnis daherkommen. Dabei geht es in dieser Inszenierung viel eher um die „Erregung/Störung als produktives Moment“²²⁸ und die Inszenierung einer weiblichen Autorschaft aus negativen Emotionen und Affekten heraus: „Wer nicht leben kann, muß schreiben.“²²⁹ Negativität, Hass und Aggression als Antrieb für Kulturproduktion nennt der Psychotherapeut Alfred Adler 1908 die „kulturelle

²²³ John-Wendorff: Autor, S. 190.

²²⁴ Wetzel, Michael: Der Künstler als inframediales Gesamtkunstwerk. Inszenierungen und Autorisierungen von Schöpfertum als kleiner Unterschied bei Richard Wagner und Marcel Duchamp, in: Fastert, Sabine/Joachimides, Alexis/Krieger, Verena: Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung. Köln u.a. 2011, S. 271-290. Hier S. 274.

²²⁵ Müller: Interview mit Elfriede Jelinek.

²²⁶ Ebd.

²²⁷ Müller: Ich lebe nicht.

²²⁸ Naqvi, Fatima: Unmögliche Möglichkeiten: Elfriede Jelineks paradoxe Topologie in „Angst.Störung.“ in: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Paderborn 2010, S. 131-142. Hier S. 133.

²²⁹ Heinrichs: Schreiben, S. 38.

Aggression“²³⁰, nämlich die Umwandlung der Aggression in kulturelle Aktivität, als „Energie zur Betätigung, [zum] Studium, [zu] Kulturbestrebungen.“²³¹ Dieses Verhalten entspricht jener Triebhaftigkeit, die Sigmund Freud wenig später als Libido bezeichnet²³² und von George Bach 1982 als Therapieform „kreative Aggression“²³³ genannt wird. Diese psychoanalytischen Theoreme finden in Jelineks Selbstinszenierung Platz, wenn sie zum einen ihr poetologisches Prinzip der Selbstauslöschung damit begründet,

[...] daß ich mich in meiner Arbeit mit einer großen libidinösen Energie hineinwerfe, sozusagen alles, was ich habe, hineinwerfe in den Text, sodaß der Text dann Ich wird²³⁴,

und zum anderen gesteht:

Wenn ich die Kunst nicht hätte, als Ventil, würde ich mich wahrscheinlich in Dinge verstricken, die sehr zerstörerisch wären. [...] Es ist hart an der Kippe. Da könnte ich wahrscheinlich wirklich gefährlich werden. So kann ich das literarisch abhandeln. Gott sei Dank. Ich bin eben nicht sprachlos.²³⁵

Auf genau diese Aussage von 1984 nimmt Jelinek 2004, ganze 20 Jahre später, Bezug und entlarvt ihre Worte erneut als Unsinn.

Ich habe einmal gesagt, vielleicht wäre ich eine Lustmörderin, wenn ich meine Aggressionen nicht im Schreiben hätte kanalisieren können. Aber das ist natürlich ein Quatsch.²³⁶

Hier schließt sich der Kreis zur Selbstfiktionalisierung und -stilisierung als unzuverlässige Erzählerin.

Ein weiterer Aspekt der Jelinekschen Selbstinszenierung ist die ständige Betonung der eigenen Unfähigkeit zur intellektuellen, philosophischen Reflexion:

Der Schriftsteller Martin Mosebach hat Sie einen der "dümmsten Menschen der westlichen Hemisphäre" genannt.

JELINEK: Das fand ich lustig, denn der hat ein wahres Wort gelassen ausgesprochen. Ich bin tatsächlich dumm. Nur kann er das gar nicht wissen, weil er mich nicht kennt. Kindermund tut Wahrheit kund.

Wenn Sie jemand klug nennt...

²³⁰ Adler, Alfred 1908, zit. nach Bruder-Bezzel, Almuth: Adlers Aggressionstrieb und der Beginn der psychoanalytischen Triebkritik, in: Bruder-Bezzel, Almuth/Bruder, Klaus-Jürgen: Kreativität und Determination. Studien zu Nietzsche, Freud und Adler. Göttingen 2004, S. 11-52. Hier S. 22.

²³¹ Ebd., S. 27.

²³² Vgl. ebd., S. 33.

²³³ Bach, George: Kreative Aggression, in: Corsini, Raymond J. (Hg.): Handbuch der Psychotherapie. München-Weinheim 1987, S. 571-586.

²³⁴ Winter: Gespräch, S. 9.

²³⁵ Biron: Lustmörder.

²³⁶ Müller: Ich lebe nicht.

JELINEK: ... glaube ich das nicht. Ich weiß, daß ich nicht klug bin. Sie könnten zum Beispiel mit mir nicht diskutieren, weil ich nicht intelligent genug bin, einen Gedanken zu Ende zu denken. Unlängst hat mich das Fernsehen zu einer philosophischen Diskussion eingeladen. Ich habe geantwortet, tut mir leid, ich bin dumm wie Brot, ich kann das nicht.²³⁷

Genauso ihr Statement: „Ich selbst finde meine Wortmeldungen wirklich sehr schwach und jeder Kritik wert.“²³⁸ Wenn John-Wendorff, wie oben bereits erwähnt, von einem Maßstab der „kreativen Intellektualität“²³⁹ ausgeht, um die sich alle Schriftsteller positionieren, um ein öffentliches Bild ihrer diskursiven Fähigkeiten zu zeichnen, lässt sich für Elfriede Jelinek feststellen, dass diese sich bewusst unterhalb der Linie kreativer Intellektualität einordnet und eine Nicht-Intellektualität inszeniert, die sich jedoch zu der literarischen, philosophischen und psychoanalytischen Komplexität ihrer Werke kontradiktatorisch verhält.

Jelinek inszeniert sich als Inbegriff von Schwäche und betreibt somit eine „Kultivierung des ‚Weiblichen‘“²⁴⁰. Sie bedient sich des klassischen Bildes der Frau des 18. Jahrhunderts und der „pathogenen Eigenschaft der Weiblichkeit [...]: die des (nerven-)schwachen Körpers“²⁴¹. Die Frau als das körperliche wie geistig schwache Geschlecht ist das stereotypen Bild des öffentlichen ICHs der Autorin. Dadurch wird sie medial stets „als eine Schutzsuchende entworfen. Mit ihrer tatkräftigen Mithilfe.“²⁴² Wenn man die „Interviews als Fort- und Weiterschreibung des medialen Diskurses über die Personen und das Werk der Autorin“²⁴³ betrachtet, wird deutlich, dass Jelinek das Bild, was die Medien von ihr zeichnen, nämlich jenes der psychisch Kranken und Schutzbedürftigen, immer wieder selbst inszeniert. Dabei wird „[d]er Schreibimpuls [...] psychologisch, ja psychopathologisch aus der Aggression gegen die Au-

²³⁷ Müller: Interview mit Elfriede Jelinek.

²³⁸ Fuchs, Gerhard/Jelinek, Elfriede: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.“ Ein E-Mail-Austausch, in: Bartens, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption (DOSSIER extra). Graz/Wien 1997, S. 9-27. Hier S. 18.

²³⁹ Ebd., S. 29.

²⁴⁰ Schwarzer, Alice: Ich bitte um Gnade. 1989.

<http://www.aliceschwarzer.de/artikel/ich-bitte-um-gnade-264784>. (24.01.2016).

²⁴¹ Geitner: Passio Hysterica, S. 130.

²⁴² Vogel: Bildnis, S. 146.

²⁴³ Schenkermayr, Christian: Interviews und Portraits, in: Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 341-347. Hier S. 341.

torität von Mutterfigur und gesellschaftlichen Idealen erklärt“²⁴⁴ und die Negativität der Emotionen zur kreativen Quelle deklariert.

Randbemerkung

Ihre Selbstdemontage in Form der „psychopathologische[n] Sprachradiikalität“²⁴⁵ führt Jelinek auch auf ironisch-satirische Art und Weise vor.

Zwei Beispiele seien hier zitiert:

Der Vatikan hat sich darüber aufgereggt, daß eine, wie es hieß, nihilistische Neurotikerin den Nobelpreis bekommt.

JELINEK: Das fand ich besonders schlimm, denn der Vatikan sollte doch eigentlich auf der Seite der Schwachen und Kranken stehen. Der sollte eher sagen, laßt doch die arme Frau in Ruhe, die kann nicht anders, es ist schön, daß sie ihn bekommen hat, auch wenn nihilistisch ist, was sie schreibt. Der Vatikan müßte doch die Mühseligen und Beladenen schützen.

Aus Barmherzigkeit...

JELINEK: Ja, ich finde das äußerst unchristlich vom Vatikan.

[...]

JELINEK: Schrecklich! Vor dem Alter habe ich panische Angst, seit ich bei meiner Mutter diesen Verfallsprozeß miterlebt habe. Also, bevor es mit mir so weit kommt, hoffe ich, daß ich es schaffe, mich umzubringen. Man müßte dann einen Arzt kennen, der einem hilft. Denn ich könnte es nur mit Tabletten machen, auf die sanfte Art. Ich könnte mich nicht erhängen. Man muß die Tabletten, damit man sie nicht auskotzt, mit Apfelmus mischen.

Ach!

JELINEK: Ja, und vorher noch zusätzlich Valium schlucken.

Sie sind furchtbar. Ich kann mit Ihnen kein professionelles Interview führen.

JELINEK: Ich entwaffne Sie...²⁴⁶

Angesichts der Verleihung des Literaturnobelpreises 2004 erreicht Jelineks öffentliche Selbstinszenierung ihren Höhepunkt. Ihre Selbstdemontage führt sie so weit, dass sie behauptet, sie könne aufgrund ihrer psychischen Verfassung den Preis nicht persönlich entgegennehmen:

²⁴⁴ Tuschling: Im Sprechen, S. 260.

²⁴⁵ John-Wendorff: Autor, S. 25.

²⁴⁶ Müller: Interview mit Elfriede Jelinek.

„Ich würde meine persönliche Anwesenheit in Stockholm gar nicht verkraften. Ich würde sterben. Wenn die Türen zugingen in diesem Raum mit den vielen Menschen, würde ich tot umfallen.“²⁴⁷ Sie sei „nicht körperlich krank, aber psychisch nicht in der Lage, [sich] dem persönlich auszusetzen“²⁴⁸, zitiert der *Spiegel* die Autorin. André Müller stellt ihr jene Frage, die sich quasi aufdrängt:

Ist es wirklich so schlimm, mit dem weltweit höchsten Literaturpreis ausgezeichnet zu werden?

JELINEK: Einerseits fühle ich mich natürlich geehrt. Es freut sich ja auch ein Schuster, dessen Arbeit anerkannt wird. Andererseits ist es für mich eine Folter. Denn ich will meine Ruhe haben. Im Moment trau ich mich kaum aus dem Haus. Ich bin auf öffentliche Verkehrsmittel angewiesen, weil ich kein Auto habe. Jetzt kann ich nicht mehr mit der U-Bahn fahren, weil ich es nicht ertrage, angesprochen zu werden. Ich empfinde jede Zuwendung, auch eine positive, als Körperverletzung. Ins Kaffeehaus kann ich auch nicht mehr gehen.

Jelinek vermittelt das paradoxale Bild der leidenden Preisträgerin, für die der höchste Literaturpreis der Welt mehr Verzweiflung als Freude bringt, da er ihre neurotische Veranlagung potenziere und die aufgrund dessen der Vergabe des Preises fern bleiben muss. Damit schafft sie sich die Grundlage für die nächste Inszenierung – jene selbstgewählte Bühne für ihre Nobelpreisrede *Im Abseits*.

7 Jelineks poetologische Selbstreflexion: Die Nobelpreisverleihung 2004

2004 wird Elfriede Jelinek „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“²⁴⁹ mit dem Literaturnobelpreis ausgezeichnet. Den höchsten aller Literaturpreise nimmt die Autorin jedoch nicht persönlich entgegen, stattdessen lässt sie sich mit ihrer Rede *Im Abseits* auf drei große Leinwände in den Festsaal projizieren. Auf die religiöse Konnotation dieser Inszenierung soll an dieser Stelle nur verwiesen

²⁴⁷ Gropp, Rose-Maria/Spiegel, Hubert: Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen, in: FAZ online, 08.11.2004.

http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/elfriede-jelinek-der-nobelpreis-muss-an-mir-vorueberziehen-1195180.html?printPagedArticle=true#pageIndex_2. (21.12.2015).

²⁴⁸ o.A.: Literaturnobelpreis: Elfriede Jelinek hat Angst vor der Auszeichnung, in: Spiegel online, 07.10.2004.

<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literaturnobelpreis-elfriede-jelinek-hat-angst-vor-der-auszeichnung-a-321965.html>. (29.12.2015).

²⁴⁹ Janke, Pia: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Wien 2005, S. 18.

werden: Die Verwendung von drei Leinwänden erinnert stark an ein Triptychon, welches häufig in Altar- bzw. Kirchräumen zu finden ist. Gleichzeitig weist diese Trias auf die Trinität Gottes hin, welcher drei Personen (Vater, Sohn, Heiliger Geist) in einer Gestalt vereint.

Jelineks bewusste räumliche Abwesenheit wurde durch diese Selbstdarstellung zur Plattform einer potenzierten bildlich-übertragenen Anwesenheit. Durch ihre Präsentation auf den Bildschirmflächen setzt sich Elfriede Jelinek selbst als reines Bild in Szene. Auch der damalige Ständige Sekretär der Schwedischen Akademie, Horace Engdahl, vergleicht sie mit einem solchen: „Wir müssen uns vorstellen, dies sei eine Szene aus ‚Star Wars‘, und die Prinzessin spricht zu uns von einem fremden Planeten.“²⁵⁰ Die Autorin inszeniert sich folglich als Projektionsfläche der Ambivalenz von Sein und Schein, Realität und Fiktion, Anwesenheit und Abwesenheit – bedient sich also jener Dialektik, die sich bereits für ihre äußere Erscheinung als auch für ihre Interviewstrategie feststellen ließ. Sowohl die Darstellungsform als auch die Rede fungieren vor allem als Auseinandersetzung mit der Vermittlung von Wirklichkeit und Authentizität, Sprache und Schreiben sowie der Reflexion des eigenen Œuvres und der Existenz als Schriftstellerin.²⁵¹

Die gesamte Form der Inszenierung ist eine Analogie zwischen faktischer Abwesenheit der Autorin, dem Titel der Rede *Im Abseits* und dem Inhalt der Rede, die vor allem das Abseits des Künstlers im Werk und in der Gesellschaft thematisiert. Der Ort, an dem sich Jelinek während der Rede befindet, ist das Abseits, welches sie in der Rede als Ort der Literatur und des Dichters beschreibt. Das, was Giorgio Agamben als Terminus des *Autors als Geste* definiert, nämlich dass durch die Abwesenheit des Autors im Text erst seine „unangemessene, fremde Anwesenheit“²⁵² deutlich wird, wird zum Sinnbild für Jelineks Selbstinszenierung bei der Nobelpreisverleihung. Die Anwesenheit-Abwesenheit als Paradigma von Autorschaft wird von Jelinek buchstäb-

²⁵⁰ Mayer/Koberg: Elfriede Jelinek, S. 259.

²⁵¹ Vgl. Janke: Literaturnobelpreis, S. 10.

²⁵² Agamben, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt a.M. 2005, S. 66.

lich in Szene gesetzt, indem sie das Publikum „fern und doch aus der Nähe [als] das Gesicht einer Unbekannten ansieht.“²⁵³

Scheint es in der Rede in erster Linie darum zu gehen, dass die Sprache den Schriftsteller als Subjekt an den Ort des Abseits verbanne²⁵⁴, kann Jelineks Rede mit Rückblick auf die obigen Ausführungen aber ebenso gut als poetologische Selbstreflexion gedeutet werden. Zu Beginn der Rede lässt sich dementsprechend eine Offensive gegen den unreflektierten Rückbezug der Medien auf ihre Person erkennen, der mit der Bekanntgabe ihrer Ehrung mit dem Nobelpreis für Literatur erheblich anstieg.²⁵⁵ Die Frage „Was geschieht mit denen, die die Wirklichkeit gar nicht wirklich kennen?“²⁵⁶ könnte somit eine erneute Kritik an jener Rezeption sein, die aus den Werken und öffentlichen Aussagen der Autorin auf ihre ‚wirkliche‘ Persönlichkeit schließen. Indem Jelinek feststellt: „Man hat mir vieles nachgesagt, aber das stimmt fast alles nicht. Ich habe selber nur nachgesagt [...]“²⁵⁷ eröffnet sie zudem eine Parallelität zwischen ihrem Schreibverfahren, ihrer Selbstinszenierung und ihrer Rezeption bzw. ihrer öffentlichen Wirkung. Zum einen finden sich Zitationen, die Übernahme von Redewendungen und intertextuelle Verbindungen in jedem ihrer Werke wieder, sie bedient sich Roland Barthes‘ Definition des Textes als Gewebe an Zitaten und bereits vorhandenen sprachlichen Bausteinen *par excellence*. Zum anderen rekurriert Jelinek hier auf den bereits besprochenen Mythos ihrer Person, den sie selbst erschaffen hat und den sowohl die Medien als auch die Jelinek-Forschung fortführen.²⁵⁸

Als Schriftstellerin kommt sie nicht umhin – so die Konnotation ihrer Rede weiter – die Wirklichkeit mit Hilfe der Sprache falsch darzustellen:

Es läuft zur Sicherheit, nicht nur um mich zu behüten, meine Sprache neben mir her und kontrolliert, ob ich es auch richtig mache, ob ich es auch richtig falsch mache,

²⁵³ Agamben: Profanierungen, S. 61.

²⁵⁴ Vgl. Tacke: Sie, S. 204ff. und Heimann: Ich, S. 191ff.

²⁵⁵ Vgl. Tacke: Sie, S. 202.

²⁵⁶ Elfriede Jelinek: Im Abseits. 2004.

[\(08.01.2016\)](http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html)

²⁵⁷ Ebd.

²⁵⁸ Vgl. Clar: Selbstpräsentation, S. 22.

die Wirklichkeit zu beschreiben, denn sie muß immer falsch beschrieben werden, sie kann nicht anders [...].²⁵⁹

Damit räumt sie sich gleichzeitig das Recht ein, auch die Wirklichkeit ihrer Person falsch zu beschreiben, da das Mittel der Selbstdarstellung ebenso die Sprache ist. Dabei sollen und müssen diese Lügen, sowohl die literarischen als auch die ausgesprochenen, als Lüge erkannt werden, denn sie sind „so falsch, daß jeder, der sie liest oder hört, ihre Falschheit sofort bemerkt. Die lügt ja!“²⁶⁰ Wenn die Lüge als Lüge identifiziert werden kann, kann auch die Inszenierung als Inszenierung demaskiert werden.

Elfriede Jelineks Selbstinszenierung basiert auf dem Auftauchen und Verborgenbleiben in ein und demselben Moment. So gilt das, was sie über das Schreiben in ihrer Rede sagt, auch für sie selbst:

In jedem Fall ist es ein Markieren, das gleichzeitig zeigt und wieder verschleiert und die Spur, die von ihm selbst gelegt wurde, danach sorgfältig wieder verwischt. Man ist gar nicht dagewesen. Aber man weiß trotzdem, was los ist.²⁶¹

Die Autorin geht sogar so weit, dass sie in ihrer Rede jene Inszenierung thematisiert, die just in diesem Moment der Videopräsentation vonstatten geht:

Es ist einem von einem Bildschirm herunter gesagt worden, aus vor Schmerz verzerrten, blutverschmierten Gesichtern, aus lachenden geschminkten, für die Schminke vorher noch eigens aufgeblasenen Mündern [...].²⁶²

Sie ist es, die von drei Bildschirmen hinab auf die Anwesenden in Stockholm spricht und dazu „visuell durch ihre starke Schminke präsent“²⁶³ ist. In ihrer Rede wird nicht nur die Verbindung zwischen Dichtern, Sprache und Wirklichkeit thematisiert, sondern auch ganz gezielt das eigene sprachliche wie habituelle In-Szene-Setzen poetisiert. Die Inszenierung der Autorin bildet eine Analogie zur Metapher der Sprache, welche sie beschreibt. „Sie ist für sich“ im Abseits und „je mehr die Sprache sich dort drüben davonmacht, umso lauter hört man sie“²⁶⁴ – genauso wie sich Jelineks Abwesenheit in eine Überpräsenz transzendiert.

²⁵⁹ Jelinek: Abseits.

²⁶⁰ Ebd.

²⁶¹ Ebd.

²⁶² Ebd.

²⁶³ Tacke: Sie, S. 203.

²⁶⁴ Jelinek: Abseits.

Darüber hinaus repräsentiert die Autorin in der inszenierten anwesenden Abwesenheit die Sprache, über die sie in ihrer Rede spricht: „[...] das, was bleibt, das Flüchtigste, die Sprache, [ist] verschwunden [...] Ich bleibe, aber weg.“²⁶⁵ Jelinek reproduziert sich, neben dem dreifachen Bild während der Preisverleihung, auch in der Metapher der Sprache. Die Inszenierung wird dadurch zum Akt der mehrdimensionalen Überlegenheit, die sich ebenfalls als Merkmal der Sprache in Jelineks Rede offenbart: „Ist sie etwa die ganze Zeit dagewesen, hat sie überlegt, wem sie überlegen sein könnte?“²⁶⁶ Verdeutlicht man sich die Komplexität und Vielschichtigkeit dieser Inszenierung, kann man Elfriede Jelinek eine autoritative Herrschaft über die Sprache, sich selbst und die Szenerie der Preisverleihung attestieren und ihr in dieser Inszenierung den Status der personifizierten Sprache verleihen.

8 Zwischenfazit

1. Durch die Übernahme bestimmter Weiblichkeitstypologien entwirft Jelinek verschiedenste Bilder²⁶⁷ von sich, wobei sie deren Konstruiertheit immer wieder vorführt. Jelinek folgt einem für sie und auch für ihre Werke typischen Verfahren, nämlich dem „Aufdecken von allem Gemachten im vermeintlich Natürlichen“²⁶⁸, um es auf diese Weise zu dekonstruieren. Jelinek treibt ein „intelligentes ironisches Spiel mit Bedeutungen, die, aus ihrem gewohnten Umfeld genommen, neue Zuschreibungen auslösen.“²⁶⁹ Die Autorin bedient sich Imaginationen von Weiblichkeit, vor allem der klischehaften Stereotypen. Die Reduktion der Frau auf die „traditionellen Rollen der schicksalsergebenen Hausfrau, der frustrierten Gattin, der aufopfernden Mutter oder des willigen

²⁶⁵ Jelinek: Abseits.

²⁶⁶ Ebd.

²⁶⁷ Siehe zur Bildkonstruktion zwischen Gemachtheit und Wirklichkeit auch: Wetzel, Michael: Wie wirklich ist es? Authentizität als Schwindel oder: *Vertigo* der Autorschaft., in: Knaller, Susanne (Hg.): Realitätskonstruktionen in der zeitgenössischen Kultur. Beiträge zu Literatur, Kunst, Fotografie, Film und zum Alltagsleben. Wien 2008, S. 23-36. Hier S. 25: „Das ästhetische Bild ist ein vom Subjekt gemachtes, also bloßes Phänomen, als welches sich das Subjekt die Wirklichkeit aneignet, um ihr den Stempel der eigenen Autorschaft aufzuprägen.“

²⁶⁸ Lücke: Lesarten, S. 26.

²⁶⁹ Gerstl: Stier, S. 29.

Sexualobjekts“²⁷⁰ wird von Jelinek vorgeführt und dient auch dem Hinweisen auf die besondere Rolle der Frau im Literaturbetrieb. Jelinek führt die feministische Kritik, dass die Werke von Frauen weniger nach ihrer literarischen Qualität bewertet werden, sondern die Person der Autorin primär zur Debatte steht²⁷¹, in der Inszenierung ihres Äußeren fort. Dabei ist diese Aneignung von Zuschreibungen immer auch ein emanzipatorischer – im Fall Jelinek dazu noch ein parodistischer – Akt, um sich über diese Rollenzuschreibungen hinwegzusetzen.²⁷²

2. Elfriede Jelinek eröffnet in ihrer Selbstinszenierung die Diskrepanz zwischen „realer, amtlicher Biographie“ und „biographischer Legende“²⁷³, die Tomaševskij bereits 1923 hervorhob. Durch die Manipulation ihrer öffentlichen Bilder und der eigenen Aussagen, die sie als biographisch verkauft, schreibt sie an ihrer eigenen Legende mit. Jelinek zeigt die Aporien der Einheit von Aussage und Biographie, „indem sie sie in widersprüchliche Teile zerlegt, also [...] kein stringentes Narrativ in Form einer einheitlichen Biografie oder einer einheitlichen Sprecherinstanz hervorbringt.“²⁷⁴ Die werkpolitische Funktion²⁷⁵ des Autoreninterviews, nämlich die Förderung der Interpretation der Texte durch öffentliche, private Aussagen, führt Jelinek damit ironisch vor und stellt diese Rezeptionshaltung infrage. „Die konsequent inkonsequente Handhabung von Selbstthematisierungsmedien lässt sich [...] als elaborierte Antwort auf moderne Autorschafts-Problematiken lesen“²⁷⁶, denn Jelinek verlangt von den Rezipienten „die Fähigkeit, sich selbst und seine – eben diskursiven – Konzeptionen und Klischées zu hinterfragen“²⁷⁷ und beanstandet die Brauchbarkeit von Autoreninterviews im

²⁷⁰ Elsner, Gisela: Autoinnen im literarischen Ghetto, in: dies.: Im literarischen Ghetto (Kritische Schriften 2). Berlin 2011, S. 41-60. Hier S. 42.

²⁷¹ Vgl. ebd., S. 44.

²⁷² Vgl. Osinski: Einführung, S. 76.

²⁷³ Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie, in: Jannidis u.a.: Texte, S. 46-61. Hier S. 57.

²⁷⁴ Tuschling: Im Sprechen, S. 270.

²⁷⁵ Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand, in: dies. (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn 2014, S. 9-28. Hier S. 11.

²⁷⁶ Geitner: The real thing (PDF), S. 6.

²⁷⁷ Heselhaus: Textile Schichten, S. 99.

Hinblick auf die Interpretation des Werkes und als „Vermittler“ gesellschaftlich relevanter „Selbsterfahrung“²⁷⁸.

3. Jelineks öffentliche Selbstinszenierung manifestiert sich in einer Poetik des Verschwindens. So, wie auch die Autorin „am Ende in ihrem Text verschwindet“²⁷⁹, verschwindet ihr persönliches Ich hinter einer Maskierung aus Weiblichkeitsstereotypen und übersteigerten, inszenierten Aussagen, die die Person Elfriede Jelinek undurchsichtig machen. Gleichzeitig tritt dadurch das Werk in der Jelinek-Rezeption hinter der Ikone der Autorin zurück.²⁸⁰ Aus der Fiktionalität ihrer öffentlichen Aussagen folgt die Erkenntnis, dass Jelineks privates Ich in diesem Fall durch und im Sprechen verschwindet und jedes Interview mit Elfriede Jelinek ein literarischer Text ist, dem damit eine ästhetische Funktion²⁸¹ zukommt, denn letztlich haben Jelineks öffentliche Aussagen wie auch ihre Texte „eine symbolische Ebene. Es ist Kunst, und es ist nicht Leben.“²⁸² Diese narrativen Interviews würden sich anbieten, auch aus literaturwissenschaftlicher Perspektive analysiert zu werden. Denn gerade solche „Interviews [sind] eine Sprech- und Textform [...], die in Bezug auf ihre Literarizität zu untersuchen höchst aufschlußreich sein könnten.“²⁸³

4. Jelineks Poetik des realen Verschwindens wird im Kontext der Nobelpreisverleihung 2004 in eine Poetik der medialen (Über)Anwesenheit transportiert. Dabei fungiert Jelineks Nobelpreisrede als Metaebene zur Videopräsentation²⁸⁴, da das räumliche Abseits, in dem sich Jelinek befindet, sprachlich in der Rede aufgegriffen wird. Damit schafft Jelinek eine Hyperrealität und eine mediale Überformung der Wirklichkeit²⁸⁵ und erreicht den Höhepunkt dessen, was sie in einem Interview die „imaginäre Wirklichkeitsebene, die man sich selbst

²⁷⁸ Geitner: The real thing (PDF), S. 20.

²⁷⁹ Winter: Gespräch, S. 10.

²⁸⁰ Vgl. Bartens, Daniela: Vom Verschwinden des Textes in der Rezeption. Die internationale Rezeptionsgeschichte von Elfriede Jelineks Werk, in: Bartens/Pechmann (Hg.): Die internationale Rezeption, S. 28-51. Hier S. 37f.

²⁸¹ Vgl. Hoffmann/Kaiser: Echt inszeniert, S. 11.

²⁸² Heinrichs: Schreiben, S. 44.

²⁸³ Schröder: Narratives Interview, S. 98.

²⁸⁴ Vgl. Tacke: Sie, S. 202f.ff.

²⁸⁵ Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung, in: Detering (Hg.): Autorschaft, S. 426-443. Hier S. 427.

schaffen kann“²⁸⁶, nennt. Die Kombinatorik aus Präsentation und Botschaft kann zudem als Selbstreflexion der eigenen Autorschaft gedeutet werden. Zum einen wird Elfriede Jelinek selbst zum Bild der Abwesenheit des Autors im Text – und repräsentiert dadurch den hermeneutischen Zugang, der für ihre Texte häufig nicht beachtet wird –, zum anderen erörtert sie in der Metapher der Sprache ihre Inszenierungsstrategie poetologisch. Elfriede Jelinek tritt einmal mehr als Person hinter der Sprache zurück und was bleibt, ist die Sprache selber.

Das dreifache Jelinek-Bild stellt darüber hinaus die Reproduzierbarkeit als Teil der Selbststilisierung²⁸⁷ dar, die sich sowohl in ihren intentionalen Fotos und Interviewantworten als auch in literarischen Autorinnenfiguren und -stimmen niederschlägt.

²⁸⁶ Heinrichs: Schreiben, S. 18.

²⁸⁷ Vgl. Vogel: Bildnis, S. 151.

III. Elfriede Jelineks literarische Selbstinszenierung

Sie mußten ja über sich herumsülzen, herumlamentieren, ekelhaft, Autorin, überflüssig wie die Windel leider bald nicht mehr!, die werden Sie dann nämlich brauchen!, zuerst behaupten Sie Blödigkeiten von Ihrer Zurückgezogenheit, und dann reden Sie nur über sich und machen keine Anstalten, sich zurückzuziehen [...].²⁸⁸

9 Der Internetroman *Neid*

Nach dem Literaturnobelpreis zieht sich Jelinek weitestgehend aus der medialen Öffentlichkeit zurück, gibt immer seltener Interviews, die dann häufig per E-Mail und nicht mehr persönlich geführt werden.²⁸⁹

Im Laufe der Jahre 2007/2008 folgte dann der erste große Roman *Neid*, der ausschließlich auf Jelineks Autorenhomepage veröffentlicht wurde, die sie bereits seit 1996²⁹⁰ als einer der ersten Schriftsteller regelmäßig nutzt.

Auf Elfriede Jelineks öffentliches Verschwinden 2004 folgt eine virtuelle Wiederkehr 2008. Innerhalb von 14 Monaten²⁹¹ publiziert die Autorin eine sehr moderne Form der Fortsetzungsliteratur, indem sie in unregelmäßigen Abständen neue Kapitel des Romans hinzufügt. Eine Inhaltsangabe des Werkes würde an dieser Stelle zu weit führen, da weder eine chronologische Erzählung, noch klare Handlungsstränge zu erkennen sind. Vielmehr eröffnet sich das Werk als „lineare monologische Rede“²⁹², die in erster Linie Abschweifungen, Gedankensprünge, Erzählerreflexionen und -kommentare „zugunsten [...] eine[r] erstaunliche[n] Vielfalt sonstiger politischer, sozialer, kultureller und geschichtlicher Themen“²⁹³ erkennen lässt sowie erneut eine Poetik des Verschwindens entwickelt. Diese manifestiert sich ebenso in der virtuellen Publikati-

²⁸⁸ JNE, S. 354.

²⁸⁹ Vgl. Mayer/Koberg: Elfriede Jelinek, S. 263.

²⁹⁰ Vgl. Tuschling, Jeanine: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“ Autofiktionale Erzählstrategien in Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*, in: Wagner-Egelhaaf (Hg.): Auto(r)fiktion, S. 235-260. Hier S. 235.

²⁹¹ Vgl. Strigl, Daniela: *Neid*, in: Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 119-124. Hier S. 119.

²⁹² Ebd.

²⁹³ Pottbeckers, Jörg: „Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken“. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman „*Neid*“. 2010.

<http://jelinetz.com/2011/01/02/jorg-pottbeckers-man-soll-den-text-uberhaupt-nicht-ausdrucken-medialer-uebergang-und-narratives-identitatsspiel-in-elfriede-jelineks-internetroman-neid/> (JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). (26.01.2016).

onsweise auf Jelineks Autorenhomepage.²⁹⁴ Das Internet als Raum, in dem alles da und schnell wieder weg ist, bietet Jelinek die Chance, ihren Roman jederzeit wieder verschwinden zu lassen, ihm ein „Verfallsdatum“²⁹⁵ zu geben. Gleichzeitig ist die Autorin selbst durch die ständige Aktualisierung der Homepage auf dieser anwesend, obgleich sie wiederum hinter der Homepage ins Private verschwindet. Damit rückt sich Jelinek als Autorin schon allein durch diese Publikationsstrategie in den Fokus, was durch zahlreiche paratextuelle und werkimanente, erzähltheoretische Strategien potenziert wird.

9.1 Zum Paratext

Neid ist von einem dreistufigen Peritext gerahmt, der sich aus dem Titel, dem Motto und einer Gattungsbezeichnung zusammensetzt. Jelinek verleiht ihrem Internetroman den rhematischen Titel *Neid* und fügt ihn in die Reihe der ‚Sieben Todsünden‘ ein, in deren Tradition sie bereits zwei ihrer Werke, *Lust* (1989) und *Gier* (2000), titulierte. Auf die Bilder der ‚Sieben Todsünden‘ von Hieronymus Bosch, die die bildlichen Paratexte zum Internetroman bilden, sei hier nur hingedeutet.

Viel spannender ist nämlich der in Klammern gesetzte Untertitel, der als Motto des Werkes zu verstehen ist. *Mein Abfall von allem* spielt dabei auf Rainald Goetz‘ Titel *Abfall für alle* (1998) an, welcher anfänglich auch nur online, auf Goetz‘ Autorenhomepage, verfügbar war. Jelinek bezieht sich sowohl in der Publikationsweise als auch im Peritext auf ihren Schriftstellerkollegen, mit dem sie nicht nur literarisch viel gemeinsam hat. Für beide Schriftsteller lässt sich feststellen, dass in ihren Texten

explizite Reflexionen zum Verhältnis von Literatur und ‚Realität‘ [...] sowie zu den Möglichkeiten und Beschränkungen des Autors [stattfinden]. Dabei werden das Werk und die sichtbare Autorfigur immer wieder zueinander ins Verhältnis gesetzt,

²⁹⁴ Die Autorenhomepage ist bereits auch immer eine Form der Selbstdarstellung. Sie kann in der Regel individuell und nach eigenen Regeln gestaltet werden, um eine (vermeintlich) private, biographische Seite nach außen zu kehren. Diese Inszenierungspraktik suggeriert Authentizität und lässt den Autor nahbarer erscheinen. Vgl. John-Wendorff: Autor, S. 299f. Kreknin versinnbildlicht eine Autorenhomepage zudem als „digitales Zuhause“. Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst (Studien zur deutschen Literatur Bd. 206). Berlin/Boston 2014, S. 195.

²⁹⁵ Ebd.

dass der Eindruck einer ‚Lebensmitschrift‘ bzw. der ‚Verschriftlichung der eigenen Person‘ erweckt wird.²⁹⁶

Darüber hinaus verfolgen beide Autoren öffentlichkeitswirksame Selbstinszenierungsstrategien, die das literarische Werk und Wirken erweitern. Es sei nur an Goetz‘ Auftritt bei der Verleihung des Ingeborg Bachmann-Preises 1983 erinnert, bei der er sich während einer Lesung die Stirn mit einer Rasierklinge aufschlitzte. Kurz darauf veröffentlichte er seinen Roman *Irre*. Nicht selten finden sich die Namen Elfriede Jelinek und Rainald Goetz zusammen mit Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann als Paradebeispiele in Abhandlungen zu Autorschaftsinszenierungen wieder. Mit Goetz, diesem ihr so ähnlichen Künstlerkollegen, setzt sich Jelinek nun ironisch-anerkennend in Beziehung, indem sie ihr Motto zu *Neid* als die Adaption bzw. Modifikation eines Goetz-Zitats entwirft. Während jedoch Goetz‘ Titel *Abfall für alle* seine Zielgruppe des Werkes – nämlich einfache alle – impliziert, pointiert Elfriede Jelineks *Mein Abfall für alle* die vermeintlich biographische Zugehörigkeit des Geschriebenen. Darüber hinaus lässt sich feststellen, dass auch Goetz‘ Werk eine Form des Internettagebuchs war²⁹⁷, welches 343 Tage lang täglich fortgesetzt wurde und unter anderem als „poetologische Auslotung und zugleich Ausführung der Möglichkeiten des Schreibens“²⁹⁸ gelesen werden kann. Jelinek adaptiert Rainald Goetz demnach nicht nur paratextuell, sondern in der Art und Weise der Publikation sowie inhaltlich, beide Werke sind Autofiktionen.²⁹⁹

Jelineks Motto zu *Neid* präsentiert sich als transformierter Intertext, der wie ein „Kommentar zum Text, dessen Bedeutung auf diese Weise indirekt präzisiert und hervorgehoben wird“³⁰⁰ zu lesen ist. Denn das, was den Inhalt des Romans ausmacht, sind intertextuelle Bezüge, primär, aber nicht nur, zu Heidegger, zur Bibel und zu Jelineks eigenen

²⁹⁶ Kreknin: Poetiken, S. 38.

²⁹⁷ Unter der Domain www.rainaldgoetz.de war das Werk ab dem 30.03.1998 online verfügbar und wurde später bei Suhrkamp als Buch veröffentlicht, woraufhin die Onlineversion verschwand. Vgl. ebd., S. 194f.

²⁹⁸ Kreknin, Innokentij: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz, in: Grabinski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Noël (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston 2001, S. 143-164. Hier S. 149.

²⁹⁹ Auf die inhaltliche Parallelität wird in 9.2 kurz rekurriert, jedoch wäre eine ausführliche Betrachtung dessen eine eigene Arbeit wert.

³⁰⁰ Genette: Paratexte, S. 153.

Werken.³⁰¹ Die Autorin bleibt sich ihrer sprachlichen Methode treu: Sie überformt auch in *Neid* vorgegebenes Sprachmaterial zu etwas Neuem – beim Peritext angefangen.

Rainald Goetz verleiht seinem Werk den Untertitel *Roman eines Jahres*, Jelinek bezeichnet ihr Werk *Neid* als *Privatroman*. Dieser zweite Untertitel, der eher eine Gattungszuschreibung ist, deutet dreierlei an. Zum einen wird damit auf eine neuartige literarische Form verwiesen, die privates und fiktionales Erzählen verbindet. Dieser Peritext positioniert das Werk in die Richtung der Autofiktion und verweist auf einen vermeintlich privaten, autobiographischen Inhalt des Werkes, auf Beekenntnisse im Sinne der augustinischen *Confessiones*. Hält man sich die obigen Ausführungen zu Jelineks Spiel mit autobiographischen Fakten vor Augen, kann jedoch darauf geschlossen werden, dass die Autorin diesen Zusatz, die Anspielung auf das Private, bewusst gewählt hat. Jelinek suggeriert lediglich, das Werk gebe einen privaten Einblick in ihr Leben.

Zum anderen spielt die Bezeichnung *Privatroman* auf die ungewöhnliche Publikationsweise des Werkes an. Privat bedeutet dann, dass das Werk nur von der Autorin selbst verantwortet wird, im Selbstverlag und ohne Honorar erschienen ist. Der Literaturnobelpreis erlaubt ihr diese wirtschaftliche Unabhängigkeit, „diesen Schritt in die Freiheit und Überwindung der Not – Selbstverlag –, und so kann man darin sogar die Eröffnung neuer Perspektiven für die literarische Produktion sehen.³⁰² Diese Perspektiven eröffnen sich erstens in einer völligen Werkherrschaft der Autorin³⁰³, ohne gegenüber Dritten Rechenschaft ablegen zu müssen. Einige Unterkapitel enden zudem mit unvollständigen Sätzen³⁰⁴, für die Jelinek eine Art Gebrauchsanweisung unter ihr Werk setzt: „unvollständige oder fehlerhafte Sätze bitte (jeder für sich selbst)

³⁰¹ Vgl. Strigl: *Neid*, S. 122.

³⁰² Nyssen, Ute: Zu NEID, Geschenk von Elfriede Jelinek. 2007. <http://jelinetz.com/2007/05/03/ute-nyssen-zu-neid-geschenk-von-elfriede-jelinek/>. (JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). (27.01.2016).

³⁰³ Vgl. Gropp, Rose-Marie: Dieses Buch ist kein Buch, in: FAZ online 17.04.2007. <http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html>. (01.02.2016).

³⁰⁴ Im ganzen Text als PDF ist dies nicht mehr der Fall.

ergänzen bzw. korrigieren!“³⁰⁵ Jelinek nimmt sich damit wiederum als Autorin selber aus der Verantwortung für den Text und überlässt diese den Lesern. Zweitens ist festzustellen, dass die wissenschaftlichen Beiträge zum virtuellen Roman vor allem online, auf der Plattform des Elfriede Jelinek Forschungszentrums publiziert wurden und es nur kaum gedruckte Sekundärliteratur zu *Neid* gibt.³⁰⁶ Es könnte sich demnach ein neuer Zusammenhang zwischen der Publikationsweise von Primär- und Sekundärliteratur eröffnen, was jedoch an dieser Stelle nur spekulativ formuliert sein kann.

Privatroman kann ebenso im Sinne von ‚nicht für die Öffentlichkeit bestimmt‘ verstanden werden, sodass das Werk gar nicht in jenem Maße medial wahrgenommen werden soll, wie es für konventionell publizierte Werke der Fall ist. Die Privatisierung von Literatur als Schritt zur Demokratisierung ist längst kein neues Phänomen mehr, denkt man etwa an die virtuellen ‚Blogs‘.³⁰⁷ Jelinek stellt somit auch die Frage nach dem potentiellen Publikum des Textes, das womöglich (beabsichtigt?) allein Jelinek-Kenner und Besucher der Homepage umfassen wird.

Elfriede Jelinek selbst liefert einen schriftlichen Epitext, eine Nachwort zu *Neid*, welches sie ebenfalls auf ihrer Homepage veröffentlicht. Der Titel *Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu „Neid“)* liest sich zum einen wie eine Benutzungsvorschrift für den Roman und zum anderen als Selbstreflexion der Autorin. Jelinek weist an: „Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken. Man kann natürlich, aber man soll nicht.“³⁰⁸ Der Text ist nicht für die Buchform bestimmt, ferner soll das Werk in seiner ursprünglichen Form vom Leser nicht genüsslich konsumiert werden, sondern „schnell verzehrt sein wie ein Hamburger oder eine Leberkässem-

³⁰⁵ JNE, Kap. 5,30 auf www.elfriedejelinek.com. (02.02.2016).

³⁰⁶ Vgl. hierzu die Sammlung der Sekundärliteratur zu *Neid* bei Janke: Werk und Rezeption, Bd. 2, S. 892-896.

³⁰⁷ Vgl. Bachleitner, Norbert: Elfriedes Romanblog, 2007.

<http://jelinetz.com/2007/05/21/norbert-bachleitner-elfriedes-romanblog/>. (JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). (26.01.2016).

³⁰⁸ Jelinek, Elfriede: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu „Neid“). 2008.

<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fanmerk.htm>. (27.01.2016).

mel.“³⁰⁹ Der Inhalt des Textes erschloss sich anfangs nur fragmentarisch, häppchenweise, immer dann, wenn die Autorin ein neues Kapitel veröffentlichte. Zugleich betont Jelinek ihre Autorfunktion der gesetzlichen Urheberin des Werkes, welches trotz Nicht-Publikation und ohne Gage ihr Eigen ist und trotzdem jedem zugänglich:

Dieser Text gehört mir, ob Sie wollen oder nicht, ich habe ihn an niemand verkauft, ich behalte ihn, aber Sie können ihn jederzeit haben, wenn Sie wollen und wann Sie wollen. [...] Machen Sie damit, was Sie wollen.³¹⁰

Die Autorin weist auf die paradoxale Textform hin, die sich zwischen autoritärer Werkherrschaft und Leservollmacht bewegt.

Im Kontext der Selbstinszenierungsstrategien lässt sich die besondere Publikationsform des Romans auch als eine Allegorie zu Jelineks Selbstpräsentation deuten. Die Beschreibung der virtuellen Form von *Neid* als die „gespenstische Existenz eines Wesens, das da ist und auch wieder nicht, ein Phänomen, das mich schon immer interessiert hat“³¹¹, könnte genauso gut eine Selbstcharakterisierung sein. Zum einen als Beschreibung der Situation um 2007, der öffentlichen Abwesenheit, aber gleichzeitigen Anwesenheit im virtuellen Raum, zum anderen als Selbstreflexion ihrer öffentlichen Selbstdarstellung vor dem Literaturnobelpreis. Die Konstruiertheit ihrer Selbst bzw. ihrer öffentlichen Identitäten ist dabei eine Offenbarung des Künstlichen, denn „Nichts ist echt, alles ist ich. Ich bin nicht echt, was soll an mir schon echt sein? Nicht einmal die Farbe auf meinen Augenlidern, denn die ist dorthin geschmiert worden.“³¹² Und so schließt sich der Kreis zu Jelineks öffentlicher Selbstinszenierung in Form des Verschwindens hinter der Maskerade.³¹³ Die Autorin taucht auf, ist aber gleichzeitig in der Virtualität verschwunden, *Neid* kommt virtuell zum Vorschein, könnte aber

³⁰⁹ Jelinek: Keine Anweisung.

³¹⁰ Ebd.

³¹¹ Ebd.

³¹² Ebd.

³¹³ Zur postmodernen Künstler-Strategie des Verschwindens in der Maskerade und der Imitation als Selbstentzug siehe auch die Arbeiten von Michael Wetzel: Wetzel, Michael: Künstlertypen, in: Texte zur Kunst Bd. 34 (Leerstelle Avantgarde). Köln 1999, S. 120-125 und auch ders.: Der Autor-Künstler Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart, in: Hellmold, Martin: (Hg.): Was ist ein Künstler?: das Subjekt der modernen Kunst. München 2003, S. 229-242.

plötzlich aus dem Netz verschwinden. Alles kann wieder Nichts werden.

Mit diesen Paratexten zum Werk inszeniert sich Jelinek selbst als alleinige Werkherrscherin über ihren Roman, den sie durch den Zusatz *Privatroman* in die Nähe ihres eigenen Lebens rückt. Die originelle „Gattungserfindung“³¹⁴ und Publikationsweise des *Privatromans* impliziert literarische Verantwortung und keine Gewährleistung für die Verfügbarkeit des Werkes gleichermaßen. Jelinek setzt sich über klassische literarische Konventionen und Lesegewohnheiten hinweg. In Jelineks Werk *Neid* findet ein „Paradigmenwechsel von Buchdruck (und Theaterraufführung) zu virtueller Zirkulation von Texten statt.“³¹⁵ Jelinek inszeniert sich als eine dem Literaturbetrieb überlegene Autorin, gerade weil sie der Öffentlichkeit als Autorin verborgen bleibt und dennoch den Diskurs um Literatur, ihre Relevanz und Publikationsformen durch ein einziges Wort – *Privatroman* – und dessen Veröffentlichung vorantreibt. Damit positioniert sich Elfriede Jelinek im literarischen Feld neu. Nicht mehr nur die Substanz der Texte enttarnt und kritisiert gesellschaftliche Gepflogenheiten, sondern durch die Veröffentlichungsform und den Paratext werden gleichsam literarische Konventionen dekonstruiert – ein Privileg, das ihr durch den Verdienst des Literaturnobelpreises ermöglicht wurde.

9.2 Elfriede Jelinek, Brigitte K. und die Erzählerin

Für Jelineks *Neid* und Goetz' *Abfall für alle* gilt gleichermaßen: „Das ganze Werk befindet sich [...] in einem Schwebezustand zwischen dem Fiktiven und Lebenswirklichen, wie er allen autofiktionalen Texten eigen ist und wird im Ganzen als Selbstpoetik dieser Doppelfigur begreifbar.“³¹⁶ Dieses Phänomen eröffnet sich in *Neid* in der Erzählperspektive. Auf den ersten Blick lässt sich ein homodiegetisches, erzählendes Ich³¹⁷ sowie eine fiktive Figur, die „Geigenlehrerin Brigitte

³¹⁴ Nyssen: Zu NEID.

³¹⁵ Pewny, Katharina: Wieder einmal „Brigitte“. 2007.

<http://jelinetz.com/2007/05/14/katharina-pewny-wieder-einmal-brigitte/>. (JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). (27.01.2016).

³¹⁶ Kreknin: Poetiken, S. 235.

³¹⁷ Vgl. Tuschling: Figur, S. 238.

K.“³¹⁸ aus der Stadt Bruck an der Mur erkennen, auf den zweiten Blick jedoch scheint man Elfriede Jelinek als doppelte Fiktion wiederzufinden. Zum einen in der Titulierung der Erzählinstanz als E.J.³¹⁹, zum anderen in deren Selbstcharakterisierung sowie in der Beschreibung Brigitte K.s, die ebenso zahlreiche Parallelen mit Elfriede Jelinek aufweist. Die Erzählerin, die eher eine Rednerin ist, behauptet, sie sei eine, „die nirgends dabei war, außer in der KPÖ“³²⁰, ihr Hund namens „Flopyp“ sei gestorben³²¹, sie sei „eine erprobte Nestbeschmutzerin“³²² mit einer Vorliebe für Kosmetik³²³, sie musste sich ihrer „Mutter vor Jahrzehnten bereits ergeben und komplett ausliefern“³²⁴, der Vater wurde in ein Irrenhaus gebracht³²⁵ und sie selbst sei eine Berufsschreiberin³²⁶, die bereits „vierzig Jahre“ über den gesellschaftlichen Unterschied zwischen Mann und Frau schreibt³²⁷. Auch Brigitte K., die sich namentlich als Konglomerat aus Brigitte (*Die Liebhaberinnen* (1975)) und Erika Kohut (*Die Klavierspielerin* (1983)) erweist, ist Jelinek sehr ähnlich. „Brigittes Haar [...] ist mit schwachem Rot“³²⁸ gefärbt, sie ist etwa so alt wie die Autorin und ebenfalls als Musikerin ausgebildet, „reduziert auf das Geigenspiel wie die Autorin auf das Schreiben.“³²⁹ Kurz: „Autorin, Erzählerin und fiktive Figur haben eine identische Biographie.“³³⁰ Darüber hinaus nennt auch die Erzählerin „Brigitte, mein altes Ego“³³¹. Eine sprachliche, ironische Verformung des *Alter Ego*, die Brigitte zum anderen Ich der Erzählerin werden lässt. Aus alldem ergibt sich: Autorin = Erzählerin = Brigitte. Die fiktive Figur und das auktoriale Ich sind als

³¹⁸ JNE, S. 4.

³¹⁹ Vgl. ebd., S. 12,161,467, 582. Auf S. 327 werden die Initialen E.J. einem Mann zugewiesen.

³²⁰ Ebd., S. 416.

³²¹ Vgl. ebd., S. 559.

³²² Ebd., S. 416.

³²³ Vgl. ebd., S. 99.

³²⁴ Ebd., S. 550f.

³²⁵ Vgl. ebd., S. 593.

³²⁶ Vgl. ebd., S. 64.

³²⁷ Vgl. ebd., S. 31.

³²⁸ Ebd., S. 103.

³²⁹ Lücke: Lesarten, S. 50.

³³⁰ Pottbeckers: Medialer Übergang.

³³¹ JNE, S. 100.

Autor-Doubletten konstruiert. Elfriede Jelinek verdreifacht³³² sich selbst, sie literarisiert sich sowohl als Erzählinstanz als auch in der fiktiven Figur. Man kann bereits nach einigen Seiten des Lesens nicht mehr genau ausmachen, wer in diesem Text spricht und diese Konstruktion als „Autorin-Erzählerin-(Rednerin)-Brigitte K.“³³³ definiert werden kann. So ist die Autorin zwar dreifach anwesend, zum anderen verschwindet sie jedoch im Text als Teil der fiktiven Welt. „Diese Rede, die hier geführt wird, ist eine private, also eine im Namen der Autorin geführte [...]“³³⁴, die sich jedoch hinter der Fiktionalität der Erzählung verbirgt.

Die Autorin löst durch diese Konstruktion der Figuren(-rede) die Differenzen zwischen fiktivem und faktualem Erzählen auf, verwebt referentiellen mit fiktionalem Pakt. *Neid* ist dadurch eine Autofiktion, deren diffiziles Erzählverfahren dazu beiträgt, die Ambiguität des Werkes fortlaufend aufrecht zu erhalten. Eine Entscheidung für eine autobiographische oder fiktive Lesart ist quasi unmöglich, denn der autobiographische Pakt wird stets aufgebaut und im selben Moment wieder demontiert.

Neid ist ein Exempel für die „literarische Darstellung [...] der Auflösung der Grenze zwischen faktualem und fiktionalem Erzählen [und der] Inszenierung der grundsätzlichen Fiktionalität des Realen.“³³⁵ Jelinek dekonstruiert das „stabile Universum des Erzählens“³³⁶ und erschafft ein neues, welches vor allem den Vorgang des Erzählens zum Thema der Erzählung macht. Das Erzählte, die fiktive Geschichte der Brigitte K., bleibt dabei hinter dem Erzählen, der monologischen Suade der Erzählinstanz, zurück. Diese reflektiert nämlich primär die Schwierigkeit, die Figur Brigitte K. zu erschaffen und ihr eine Geschichte zuzuschreiben. Das Erzählen ist ein damit ein performativer Akt:

[...] jetzt bin ich schon so oft abgeschwiffen, daß ich Brigitte an dieser Stelle, die sie hat, festhalten muß, sonst fallen die letzten Menschen wie Maschen von mir ab, weil

³³² Auch hier sei auf die Dreifaltigkeit Gottes verwiesen.

³³³ Lücke: Lesarten, S. 23.

³³⁴ Ebd.

³³⁵ Zipfel: Autofiktion, S. 305.

³³⁶ Lücke: Lesarten, S. 54.

ich immer dieselbe Masche stricke, aber das sind nicht mehr viele, die noch da sind, die andren sind längst weg“³³⁷

Brigitte, eine erfundene Figur, zum Erzählen entwickelt und sofort wieder stillgelegt, wie jene Stadt, da leider von mir entwickelt, Brigitte wird enden, wie alles von mir Erfundene, ich bin längst zu müd, weiter leben zu lassen, was nie gelebt hat, was nie ein lebhaftes Erzählen gewesen ist, sie wird, nach einem vielversprechenden Anfang in Bruck a. d. Mur, ebenfalls enden wie Gras, obwohl sie gern anders geendet hätte, vielleicht auf einem Konzertpodium [...].³³⁸

Jelinek literarisiert das bzw. ihr Autorenhandwerk, die „radikale Kunsthandwerklichkeit, die Gemachtheit ihrer Figuren, die einer referenzillusionistischen Lesart entgegenstehen.“³³⁹

So, ich habe jetzt eine meiner Figuren verloren, liegengelassen, fallengelassen, und diese Figur ist, da bin ich mir absolut sicher, sogar zu blöd, um von selber wieder aufzustehen, naja, zu blöd, um aufzuerstehen, was nicht schlecht wäre, denn da wäre er ja wie neu und hiermit ein anderer, das könnte uns allen nicht schaden.³⁴⁰

Aufgrund dessen bietet sich eine weitere Interpretation des *Privatromans* an, nämlich als stilisierter Einblick in den privaten Kreativitätsprozess der Autorin Elfriede Jelinek,³⁴¹ die ihre literarischen Figuren „erwählt“ hat³⁴², zum Leben erweckt, fallen und wieder auferstehen lässt: Autorschaft als Strickarbeit, das Werk als Sprachgeflecht zum einen, der Autor als gottähnlicher Schöpfer zum anderen. Die narrative Autonomie liegt bei der Autorin, die ihre Figuren

1. als Sympathieträger erfindet, indem sie beispielsweise „von Musik [schwärm], um Sympathie nicht für den Teufel, sondern für Brigitte K. zu erwecken, meine Hauptfigur“³⁴³ oder
2. die Figur so konstruiert „um an ihr etwas demonstrieren zu können“³⁴⁴ oder aber auch
3. eine Figur nach autobiographischem Vorbild erschafft, wie „Brigitte, eine Frau, ähnlich mir, nein, ähnlich sieht sie mir nicht, aber sie hat ein Wesen, das meinem nicht unähnlich ist (deswegen habe ich sie schließlich erfunden [...]).“³⁴⁵

³³⁷ JNE, S. 32.

³³⁸ Ebd., S. 207.

³³⁹ Lücke: Lesarten, S. 54.

³⁴⁰ JNE, S. 204.

³⁴¹ Vgl. Pottbeckers: Medialer Übergang.

³⁴² Vgl. JNE, S. 12.

³⁴³ Ebd., S. 49.

³⁴⁴ Ebd., S. 7.

³⁴⁵ Ebd., S. 99.

Jelinek führt drei Stereotypen fiktiver Figuren vor, die sich in fast jedem literarischen Werk finden lassen: Den Helden, die Illustrationsfigur, welche der Aussageabsicht des Textes dienlich ist, sowie die Figur, die autobiographische Zügen erkennen lässt. Alles das soll Brigitte K. vereinen, was der Autorin jedoch nicht zu gelingen vermag. Jelinek nimmt in *Neid* eine „theoretisch-performativ-poetische Ortsbestimmung ihres Schreibens“³⁴⁶ vor, indem sie den Schaffungsprozess von *Neid*, aber auch den grundsätzlichen, teils problematischen Prozess des literarischen Schaffens autofiktional durch die Ich-Erzählerin kommentiert und die Legende des Autor-Genies gleichzeitig zerstört.³⁴⁷ „Jelinek nutzt Sprache auf eine spielerische Weise, die sich selbst kommentiert ohne selbst kommentieren zu müssen“³⁴⁸, da die Autorin immer hinter der Erzählinstanz als eine „körperlose, aber eben unverwechselbare Stimme“³⁴⁹ zurückbleibt.

Jelinek wird zu einer literarischen Fiktion und verleiht sich einmal mehr eine konstruierte Identität wie die ihrer fiktiven Figuren. *Neid* ist also auch die literarische Fortschreibung der öffentlichen Selbstinszeinerung Jelineks, sowohl in der ‚gespenstischen‘ Art und Weise der Publikationsform als auch durch die autofiktionale Erzählweise und komplexe Figurenzeichnung. Die Autorin selbst versteckt sich immer hinter der Sprache. „Das Resultat dieser Art von Erzählen ist auch wiederum das Schaffen einer größtmöglichen Distanz“³⁵⁰: Distanz durch Sprache, die Sprache/das Erzählen als Maskierung, ein ICH, welches nicht das Ich der Autorin ist – öffentliche und literarische Selbstinszeinerung verschmelzen auch *Neid* zu einer Einheit.

10 Die Figuren *Elfi Elektra* und *Autorin* in *Ein Sportstück*

Jelineks Strategie, sich selbst in ihre Werke einzuschreiben, ist kein Phänomen ihrer späteren Werke. Schon in ihrem Theaterstück *Ein*

³⁴⁶ Lücke: Lesarten, S. 12.

³⁴⁷ Vgl. Tuschling: Figur, S. 240.

³⁴⁸ Pottbeckers: Medialer Übergang.

³⁴⁹ Ebd.

³⁵⁰ Ebd.

Sportstück (1998) lässt sich diese Form der Selbstthematisierung und -inszenierung feststellen.³⁵¹

Das Stück ist in erster Linie handlungslos. Es führt den Wettkampfsport als Kriegs- und Gewaltakt und mediales Massenphänomen vor und bringt lediglich namenlose Sprecher auf die Bühne, die den Körper als „bloße Ware und Konsumartikel“³⁵² repräsentieren. Eine dialogische Figurenrede kann im *Sportstück* nicht ausgemacht werden, vielmehr bestimmen blockartige Textflächen die Sprechakte. Begleitet wird das Stück von griechischen Chören, „das einzige, was unbedingt sein muß“³⁵³. Jelinek adaptiert den Charakter einer antiken Tragödie und lässt, neben den Protagonisten, Gestalten der griechischen Mythologie im *Sportstück* zum Vorschein kommen und verarbeitet weitere antike Mythen intertextuell.

Eingeleitet wird das Stück durch eine Regieanweisung, in der sich Elfriede Jelinek als Urheberin von der Rolle des „schreibende[n] Subjekt[s] des Textes“³⁵⁴ selbst distanziert: „Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen. Das hat sie inzwischen gelernt.“³⁵⁵ Elfriede Jelinek verweist ihre eigene Stimme aus dem Stück, indem sie von sich in der dritten Person Singular spricht, als wäre die Autorin des Stücks eine andere. Die Anweisung, welche im Regelfall dem Verfasser des Theaterstücks zugesprochen wird, erweist sich schon an dieser Stelle als fiktional. Weiter heißt es: „Machen Sie was Sie wollen“³⁵⁶ und „Die beiden Mengen sind die Feindmengen, von ihren Übergriffen handelt im Grunde das ganze Stück, vielleicht aber auch von etwas ganz anderem.“³⁵⁷ Die Autorität und die Verantwortung für ihr Stück werden dem Theater

³⁵¹ Auch in weiteren Theatertexten wie *Babel* (2005) oder *Bambiland* (2003) tritt ihre Autorinnenstimme im Stück hervor.

³⁵² Janz, Marlies: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstdarstellung der Autorin in Elfriede Jelineks Sportstück, in: Gruber, Bettina/Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht, Mythos. Würzburg 2005, S. 87-96. Hier S. 87.

³⁵³ JSP, S. 7.

³⁵⁴ Vennemann, Aline: „Hallo, wer spricht?“ Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks Ein Sportstück: Text und Aufführung. o.A., S. 19.

<https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xvennemann.pdf> (JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). (18.02.2016).

³⁵⁵ JSP, S. 7.

³⁵⁶ Ebd.

³⁵⁷ JSP, S. 8.

bzw. dem Regisseur überlassen. Der Theatertext kann und soll auf verschiedenste Weisen interpretiert werden. Jelinek als Verfasserin entzieht sich ihrem Werk gänzlich. Aufgrund dessen erweist sich diese Anweisungstechnik als zweifach diskursiv. Sie stellt die Bedeutung von „Rolle, Fiktionalität und Autorschaft“³⁵⁸ sowie die Bedeutung von Bühnenanweisungen zur Debatte. Die Antwort auf die Frage: ‚Wer spricht im Theaterstück?‘ muss an dieser Stelle noch ‚Auf keinen Fall Elfriede Jelinek selbst‘ lauten. Die Bühnenanweisung zum *Sportstück* erweist sich bereits als „Teil der Stimmeninszenierung“³⁵⁹, auf die im Folgenden Bezug genommen wird. Denn auch wenn Jelinek vorgibt, sich als Autorin aus dem Stück herauszunehmen, schreibt sie sich selbst als ironisch-auktoriale Stimmen in dieses ein.³⁶⁰

Vor allem der Prolog und Epilog des *Sportstücks* sind von autobiographischen Elementen gerahmt.³⁶¹ Der Prolog wird von der Figur *Elfi Elektra* gesprochen, der Epilog hingegen von der *Autorin*-Figur, die sich aber auch „von Elfi Elektra vertreten lassen [kann]“³⁶², und ebenfalls von der Figur der *Frau* repräsentiert wird. *Elfi Elektra*, die *Autorin* und die *Frau* sind zwar nicht identisch³⁶³, aber austauschbar und kommen jeweils als *Alter Ego* Elfriede Jelineks zum Vorschein.

Die Elektra-Figur ist aus der griechischen Mythologie (überliefert bei Aischylos, Sophokles und Euripides)³⁶⁴ als die Verkörperung der Vater-tochter und Muttermörderin bekannt. Aus Rache an der Ermordung ihres geliebten Vaters Agamemnon, lässt Elektra ihre Mutter

³⁵⁸ Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke (Literatur-Theater-Medien Bd. 3). Berlin 2007, S. 136.

³⁵⁹ Vennemann: Identität, S. 19.

³⁶⁰ Vgl. Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne (Semiotik der Kultur Bd. 11). Berlin 2011, S. 387.

³⁶¹ Vgl. Meurer: Räume, S. 139.

³⁶² JSP, S. 184.

³⁶³ Vgl. Vogel, Juliane: Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden, in: Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption (spectrum Literaturwissenschaft Bd. 3). Berlin 2005, S. 437-448. Hier S. 447.

³⁶⁴ Vgl. Freytag, Julia: Die Tochter Elektra. Eine verdeckte Figur in Literatur, Psychoanalyse und Film (Literatur - Kultur - Geschlecht: Große Reihe 64). Köln u.a. 2013, S. 11.

Klytaimnestra vom Bruder Orestes töten. Mit genau dieser Figur³⁶⁵ verbindet und verbündet sich nun Elfriede Jelinek als „Double und Hälften“³⁶⁶ in ihrem Theaterstück, indem sie den Diminutiv ihres Vornamens und die antike Tragödiengestalt vereint und diese Verbindung zur neuen (post)dramatischen Figur *Elfi Elektra* werden lässt. Folgt man Julia Freytag, die den Elektra-Mythos umfassend behandelt hat, steht die antike Figur Elektra nicht nur für den Muttermord, sondern auch für „Trauma und Erinnerung, die ‚töchterliche Existenz‘ in der bürgerlichen Familie und im Diskurs der Hysterie um 1900, weibliche Sexualität, Vatermord, die symbiotische Mutter-Tochter-Beziehung, Ablösung von der Mutter und weibliche Autonomie.“³⁶⁷ Damit verkörpert Elektra einen Großteil von dem, was auch Elfriede Jelinek literarisch³⁶⁸, politisch und persönlich immer wieder aufgreift, vor allem in der Kommentierung der eigenen Lebensgeschichte. Die bewusst gewählte Gestalt der Mutterhasserin, die ihren Bruder zum Mord anstiftet, muss demnach als inszenierte Adaption der Jelinekschen Biographie verstanden werden, denn in zahlreichen Interviews stellt sich nämlich auch Elfriede Jelinek immer wieder als Vatertochter hin. Ihren Hass auf die überdominante Mutter betont sie genauso oft wie die Schuldgefühle für den Tod des Vaters.³⁶⁹ Elfriede Jelinek nimmt den Elektra-Mythos gezielt für ihre Selbstinszenierung in Anspruch. Sie demonstriert und inszeniert in der Namensgebung der *Elfi Elektra* die Parallelen zwischen sich und der antiken Figur und schreibt diese auch öffentlich fort. Elektra scheint eine Motivvorlage der öffentlichen und literarischen Selbstinszenierung Jelineks zu sein.

Es verweist nicht nur der Name auf die Autorin, sondern *Elfi Elektra* charakterisiert sich selbst mit Hilfe von bekannten Jelinek-

³⁶⁵ Zudem weist die Konstruktion der Elektra-Figur bei Jelinek deutliche Parallelen zu Hugo von Hofmannsthals Drama *Elektra* (1903) auf. Vgl. Göbel, Johannes: Elektra, in: Moog-Grünwald, Maria (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly, Supplamente Bd. 5). Stuttgart 2008, S. 247-252. Hier S. 251.

³⁶⁶ Vogel: Elektra, S. 440.

³⁶⁷ Freytag: Tochter, S. 11.

³⁶⁸ Hier besonders die Werke *Die Liebhaberinnen*, *Die Klavierspielerin* und *Lust*.

³⁶⁹ Siehe hierzu vor allem die Interviews mit André Müller.

Zuschreibungen: Vorwürfe machen sei ihr „Markenzeichen“³⁷⁰, sie „führe [...] gegen niemanden mehr Krieg, außer natürlich gegen Mama“³⁷¹ und „wenn [sie] jemand [ihrer] eleganten Kleider berauben würde, da verstünde [sie] keinen Spaß“³⁷². Die Tatsache, dass sie den Tod des Vaters literarisch noch nicht thematisiert hat, kommt ebenfalls zur Sprache: „Meine eigene Reihe ist schließlich gelichtet durch Krankheit, Verlust – am Beispiel von meinem Papi könnte ich das gut erläutern und werde es vielleicht noch tun [...].“³⁷³ In diesen Sätzen klingt ein auktoriales *Alter Ego* der Autorin an – Elfi eben, die die empirische Autorin Elfriede Jelinek hinter sich verbirgt. Dabei sind diese Äußerungen ein gezieltes Spiel mit der eigenen Person, Jelineksche Stereotype, die ironisch vorgeführt und entlarvt werden.³⁷⁴ Ferner werden im zweiten *Elektra*-Monolog die jüdische Vergangenheit des Vaters Friedrich Jelinek, der „aus den dunklen Rassegründen [...]“³⁷⁵ nicht am Krieg teilnehmen konnte, sein Tod im „Irrenhaus“³⁷⁶ und die griechische Mythologie so miteinander verknüpft, dass die Identifikation einer eindeutigen Stimme scheitern muss. Jelinek arbeitet biographisches, literarisches und mythologisches Material in die Reden der „postmodernen hybride[n] Figur“³⁷⁷ *Elfi Elektra* ein und überformt dieses. Wer trauert, wer spricht, oszilliert innerhalb der verschiedenen Sprachflächen. Auf der Metaebene ist somit auch die Frage: Wer spricht? ein zentrales Thema des *Sportstücks*.

Weiter wird die Figur der *Frau* als *Autorin* identifiziert und ebenso mit Jelinek-Attributen beschrieben: „[I]ch bin berufen und beruflich hier, und zwar als Autorin“³⁷⁸, sagt sie von sich selbst. *Hektor* stellt fest: „Ihr Geweih“³⁷⁹ verrät Sie als eine Jelinek.“³⁸⁰ Der *Mann* reduziert die *Autorin* auf ihr Äußeres: „Fällt mir grad ein, wo ich Sie sehe, Autorin.

³⁷⁰ JSP, S. 12.

³⁷¹ Ebd., S. 14.

³⁷² Ebd.

³⁷³ Ebd., S. 12.

³⁷⁴ Vgl. Bock: Frau, S. 387.

³⁷⁵ JSP, S. 172.

³⁷⁶ Ebd., S. 171.

³⁷⁷ Meurer: Räume, S. 116.

³⁷⁸ JSP, S. 52.

³⁷⁹ Jelinek bedeutet Hirschlein im Tschechischen. Vgl. Meurer: Räume, S. 137.

³⁸⁰ JSP, S. 132.

Wie schauen Sie denn wieder aus?“³⁸¹ Darüber hinaus wird sie als „öffentliche Anklägerin“³⁸² und (Ver)Urteilende³⁸³ dargestellt, die immer wieder dieselben Themen zur Sprache bringt.³⁸⁴ Alles in allem muss sich diese Figur, die *Frau* und *Autorin* zugleich ist, jenen Negativattributen unterwerfen, die auch Elfriede Jelinek bereits über sich ergehen lassen musste. „Die Sprecher äußern sich in dem etablierten kleinbürgerlich-provinziellen Medientopos ‚Nestbeschmutzer‘.“³⁸⁵ Dieses öffentliche Negativbild ihrer selbst verarbeitet Jelinek im Stück. Sie zitiert karikierend-ironisch ihr (negatives) Medienecho, dem sie sich dadurch entzieht. So „dekonstruiert und rekonstruiert [Jelinek] das Bild der Frau ebenso wie das der sich öffentlich artikulierenden Autorin.“³⁸⁶ In einem Interview hält Jelinek über ihr Theaterstück fest:

Die Anmaßung besteht offenbar im öffentlichen Sprechen. Jedenfalls ist die öffentliche politische Äußerung von Frauen nicht zugelassen, ich habe das ja im *Sportstück* insofern bearbeitet, als ich mich dort selbst beschimpfe und den Leuten so den Wind aus den Segeln nehme.³⁸⁷

Vor allem für die öffentliche Kritik an Österreichs NS-Vergangenheit, besonders im Rahmen ihres Stücks *Burgtheater*³⁸⁸ (1985), wurde Jelinek in Österreich mehrfach angefeindet. Im Epilog, in dem die Figur, die explizit *Autorin* genannt wird, zum ersten und letzten Mal auftritt, erhebt sie ihre Stimme gegen die Masse, indem sie appelliert: „Bitte lassen sie mich wenigstens einmal ausreden.“³⁸⁹ Ferner rekurriert der Ausspruch „Hast du eine Ahnung wie die Leute sich hier für mich genieren“ [...] Ich gehöre auch längst in so ein Haus wo du auch warst, meinen sie“³⁹⁰ auf die öffentliche Denunziation der Autorin in Österreich, die im *Sportstück* von Elfriede Jelinek desavouiert wird.

Neben dem inszenierten Diskurs um die auktoriale Stimme, liest sich der Theatertext ebenso als Verarbeitung der öffentlichen Darstellung,

³⁸¹ JSP, S. 58.

³⁸² Ebd., S. 64.

³⁸³ Vgl. ebd., S. 66.

³⁸⁴ Vgl. ebd., S. 181.

³⁸⁵ Meurer: Räume, S. 137f.

³⁸⁶ Bock: Frau, S. 387.

³⁸⁷ Fuchs/Jelinek: Man steigt vorne hinein, S. 14.

³⁸⁸ Das Stück thematisiert die NS-Vergangenheit der österreichischen Schauspielerin Paula Wessely, vor allem die mangelhafte NS-Bewältigung Österreichs und die Haltung „von nichts gewusst zu haben.“ Mayer/Koberg: Elfriede Jelinek, S. 134.

³⁸⁹ JSP, S. 184.

³⁹⁰ Ebd., S. 186.

Wirkung und Beurteilung der Autorin. Zugleich erscheint die Konstruktion der Figuren als Thematisierung der eigenen Selbstinszenierungsstrategien. Begegnet nämlich schon *Elfi Elektra* als eine Doppelgestalt, als Symbiose von Autorename und Mythos, erscheint am Ende des Stücks auch die Autorin als Double der *Frau* und Vertretung für *Elfi Elektra*. Die *Autorin*, *Elfi Elektra* und die *Frau* sind mehrere und doch eins, austauschbare Körper, durch die sich Elfriede Jelinek inszeniert und hinter denen sie wieder einmal an- und abwesend zugleich sein kann. Indem Jelinek über sich als eine andere spricht, tarnt sie sich zwischen „Selbst- und Fremdzuschreibung“³⁹¹, taucht im Text auf, bleibt aber als „wahrhaftige“ Autorin verschwunden. *Elfi Elektra*, die *Autorin* und die *Frau* sind Masken, „austauschbare Spielfiguren“³⁹² von Elfriede Jelinek. Auf diese Weise ist Elfriede Jelinek als eine Art „Meta-Autorin“³⁹³ in verschiedenen Redepositionen, in Form von Sprache sowie in autobiographisch geprägten Figuren³⁹⁴ im ganzen Text präsent.

Somit kann das *Sportstück* auch als Reflexion der eigenen Inszenierungsstrategien verstanden werden. Denn wie die obigen Ausführungen zeigen, manifestiert sich Jelineks öffentliche Selbstpräsentation in der Abwesenheit der realen Autorin und der Anwesenheit fiktiver Konstruktionen. Auch im *Sportstück* bringt die Abwesenheit der Autorin ihre literarischen Doppelgänger zum Vorschein. „Die Anwesenheit der einen ist abhängig von der Abwesenheit der anderen“³⁹⁵, stellt Vogel für *Elfi Elektra* und die *Autorin* heraus. Gleches gilt ebenso für auch für Jelineks öffentliche Selbstfiktionalisierung.

11 Von der *Klavierspielerin zu Lust*

Wie in den vorangegangenen Kapiteln bereits angeklungen ist, fördert Elfriede Jelinek auch den Diskurs um Weiblichkeit und weibliche Autorschaft durch ihre öffentlichen Selbstinszenierungsstrategien. Jelineks

³⁹¹ Bock: Frau, S. 388.

³⁹² Vennemann: Identität, S. 20.

³⁹³ Clar, Peter: Wer ist es dann, der das sagt, was die Wahrheit nicht sein kann? Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theatertexten *Rechnitz (Der Würgeengel)* und *Die Kontrakte des Kaufmanns*, in: Valera, Ana R./Jirku, Brigitte E. (Hg.): Literatur als Performance. Würzburg 2013, S. 237-250. Hier S. 238.

³⁹⁴ Vgl. Meurer: Räume, S. 135.

³⁹⁵ Vgl. Vogel: Elektra, S. 443.

Herrschaftskritik an den Geschlechterrollen im Patriarchat zieht sich als „Wiederkehr der immergleichen Repliken“³⁹⁶ durch ihr gesamtes, literarisches Werk. Dafür gibt sie ihren weiblichen Protagonistinnen ähnliche oder gar gleiche Namen und konstruiert sie als entindividualisierte Objekte des Mannes ohne Identifikationsmöglichkeit, denen die Entwicklung einer autonomen Sexualität verwehrt bleiben muss. Von brigitte und paula aus *Die Liebhaberinnen*, die lediglich als das rechtmäßige Eigentum ihrer Ehemänner betrachtet werden, über die Geigenlehrerin Gerti aus *Lust*, welche ihrem Ehemann ein stets verfügbares Sexualobjekt sein muss, bis zu Brigitte K. in *Neid*, die als Personifikation der Nichtigkeit daherkommt, hat sich an Jelineks Frauenbild in den letzten Jahrzehnten nichts geändert. Gängige Namen verhindern eine Individualisierung der Figuren: Paula, Gerti und Brigitte stehen für alle Frauen, als Eponomasie für die weibliche Autoritätslosigkeit an sich.

Das Motiv der Unmöglichkeit einer weiblichen Identität, eines weiblichen Ichs, ist vor allem für den Roman *Die Klavierspielerin* charakteristisch. Erika Kohut bleibt sowohl in der Beziehung zur Mutter als auch in der sadomasochistischen Beziehung zu Walter Klemmer nur ein weibliches Objekt der mütterlichen und männlichen Unterdrückung, für das die Entwicklung zum souveränen weiblichen Subjekt eine Illusion bleiben muss. Erikas einzige Möglichkeit, sexuell über sich selbst bestimmen zu können, ist ihr masochistischer Voyeurismus.³⁹⁷ So begibt sie sich auf die metaphorische Suche nach der eigenen Weiblichkeit, nach dem Phallus der Frau³⁹⁸, indem sie ihre Genitalien in Form eines Rituals verstümmelt und diese in einem Spiegel betrachtet³⁹⁹, Streifzüge durch die Wälder Wiens macht⁴⁰⁰ und Peep-Shows besucht.⁴⁰¹ Die Lust

³⁹⁶ Vogel: Bildnis, S. 148.

³⁹⁷ Vgl. JKL, S. 62f.

³⁹⁸ Siehe zu diesem Thema auch meine Hausarbeit aus dem SoSe 14: Sie schaut auf den reinen Mangel. Erikas Suche nach dem weiblichen Phallus in Jelineks „Die Klavierspielerin“. Der Roman ist intertextuell durchzogen mit psychoanalytischen Theorien (vor allem Lacan und Freud) und deren ironischer Umkehrung.

³⁹⁹ Vgl. JKL, S. 103f.

⁴⁰⁰ Vgl. JKL, S. 166ff.

⁴⁰¹ Vgl. ebd., S. 63ff.

an der Anschauung der nackten Frau als das aufgedeckte Geheime⁴⁰² ist „der einzige Weg, auf dem sie [Erika, Anm. A.S.] erfahren könnte und möchte, was nun eigentlich Sexualität sei.“⁴⁰³ Dabei eignet sie sich einen männlich-herrschenden Blick in Form der Maskerade an⁴⁰⁴, um nicht dem für sie mangelhaften Weiblichen, dem ‚Nichts‘, zu entsprechen. Dem misogynen, phallischen Blick, der die Frau lediglich als Objekt betrachtet, kann sich Erika Kohut jedoch nicht ganz hingeben, sondern scheitert am Ende an der Identifikation mit dem Weiblichen.⁴⁰⁵

Das Medienecho zur *Klavierspielerin* war immens und überaus ambivalent.⁴⁰⁶ Jelinek wurden Perversen attestiert, sie selbst sei eine „Menschenverächterin“, die ihr Publikum „zum Kotzen bringen wolle“⁴⁰⁷. Insgesamt dominierte die autobiographische Lesart des Textes, die Erika Kohut mit der Autorin identifizierte. Jelinek wurden ebensolche Anomalien zugeschrieben⁴⁰⁸, die sie sich, wie bereits in Kapitel 6 ausgeführt, für ihre öffentliche Selbstinszenierung zu Nutze machte. Die dadurch unter Perversions- und Pornografieverdacht⁴⁰⁹ stehende Autorin antwortete sechs Jahre später mit einer literarischen, bis zur Unlesbarkeit potenzierten Perversion auf die ihr verliehenen Zuschreibungen. „In Lust werden Motive aus ‚Die Klavierspielerin‘ [...] radikaler gewendet,

⁴⁰² Vgl. Winter, Gundolf: Voyeurismus oder die Differenz von Blick und Motiv, in: Hartl, Lydia/Hoffmann, Yasmin/Hülk, Walburga/Roloff, Volker (Hg.): Die Ästhetik des Voyeurs. Heidelberg 2003, S. 55-65. Hier S. 57.

⁴⁰³ Arteel, Inge: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* (Studia Germanica Gendensia Bd. 27). Gent 1990, S. 99.

⁴⁰⁴ Der Roman literarisiert damit Lacans These, die Frau verbanne, „um Phallus zu sein, Signifikant des Begehrens der Anderen, einen wesentlichen Teil der Weiblichkeit, namentlich all ihre Attribute in die Maskerade.“ Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus, in: Haas, Norbert (Hg.): Jacques Lacan: Schriften Bd. 2. Berlin/Weinheim 1991, S. 119-132. Hier S. 130. Siehe zu diesem Thema auch: Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994, S. 34-47.

⁴⁰⁵ Vgl. Gratzke, Michael: Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur (Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 304). Würzburg 2000, S. 217-250. Hier S. 239.

⁴⁰⁶ Siehe hierzu die umfangreiche Analyse von Meyer: Geschlechterpresse.

⁴⁰⁷ Meyer: Geschlechterpresse, S. 84ff.

⁴⁰⁸ Vgl. Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks ‚Lust‘ (1989). Tübingen 1994, S. 16.

⁴⁰⁹ Siehe zu dieser Kritik vor allem Schlich: Phänomenologie sowie Hochreiter, Susanne: Die Lust in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane *Die Klavierspielerin* und *Lust*, in: Kaplan, Stefanie (Hg.): „Die Frau hat keinen Ort“. Jelineks feministische Bezüge (DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd. 9). Wien 2012, S. 136-151.

gleichsam ins ‚Grundsätzliche‘ der Pornografie verschoben.“⁴¹⁰ *Lust* thematisiert in erster Linie den Sexualakt als Form eines männlichen Machtanspruchs⁴¹¹ und die Unmöglichkeit einer autonomen Sexualität der Frau am Beispiel des Fabrikdirektors Hermann und seiner Gattin Gerti. Aus Angst vor AIDS vermeidet Hermann den Gang ins Bordell, sodass seine Ehefrau ihrem dauerpotenten Gatten Tag und Nacht sexuell zur Verfügung stehen muss. Hermann wird als uneingeschränkter Herrscher dargestellt, welcher nicht nur sexuelle Macht über seine Frau, sondern auch ökonomische Macht über seine Angestellten ausübt. Die Frau als Sexmaschine ist analog zur Betätigung der Maschinen in der Fabrik konstruiert; Sex ist Ware, welche vom Mann bestellt und konsumiert wird.⁴¹² Elfriede Jelinek stellt in *Lust* den Sexualakt in jeglichen Metaphern und Sprachspielen dar, die vor allem die „Festlegung der Frau auf die Rolle einer Trägerin von Körperöffnungen“⁴¹³ zur Schau stellen.

Ihren Roman kündigt Elfriede Jelinek bereits 1987 als einen „erotischen Roman“ und „weiblichen Gegenentwurf“ zu Batailles *Histoire de l’oie* an.⁴¹⁴ Batailles *Geschichte des Auges* gilt als eine pornografische Erzählung, in der das „Begehren der Frau als pornografisches Sujet“⁴¹⁵ deutlich im Fokus steht. Die öffentliche Erwartungshaltung hätte womöglich nicht besser geschürt werden können. Auch wenn sich die Autorin dem Genre Porno anfangs nicht konkret verpflichtete⁴¹⁶, lockte sie das Publikum mit der Anspielung auf Sex., sie weckte buchstäblich die „VorLust“.⁴¹⁷ Diese medial inszenierte Erwartungshaltung wurde jedoch 1989 bei Veröffentlichung des Romans völlig destruiert. Der Leser wird mit Sätzen wie den folgenden regelrecht desillusioniert:

⁴¹⁰ Hochreiter: Die Lust, S. 146.

⁴¹¹ Vgl. Meyer: Geschlechterpresse, S. 126.

⁴¹² Vgl. Svandrlik, Rita: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier, in: Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S.102-113.

⁴¹³ Höfler, Günther 1990, zit. nach Svandrlik: Oh Wildnis.

⁴¹⁴ Gross, Roland: Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern. Interview mit Elfriede Jelinek, in: Süddeutsche Zeitung, 20.01.1987.

⁴¹⁵ Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik. Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a.M. 1998, S. 231.

⁴¹⁶ Vgl. Gross: Nichts ist möglich.

⁴¹⁷ Vgl. Hartwig, Ina: Schwere Arbeit am Monument des Sexus. Über Elfriede Jelineks „Lust“, in: Arnold, Heinz Ludwig (Hg.): Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Bd. 117. Elfriede Jelinek. München ³2007, S. 74-84. Hier S. 80.

Der Vater hat einen Haufen Sperma abgeladen, die Frau soll alles ordentlich wegputzen. Was sie nicht aufleckt, muß sie aufwischen gehen. Der Direktor zieht ihr die Reste ihrer Kleidung aus und beobachtet sie beim Wischen und Flechten, beim Weben und Winden von Fetzen.⁴¹⁸

Der Schwanz steht wie Schilf um ihr Bett, in das er endlich endgültig gelegt wird, die Glocken ihrer Brüste werden geschlagen, Alkohol rinnt wie Wasser aus ihr, und in ihrer Fotze springen kräftige Tropfen.⁴¹⁹

Verächtlich tropft er mit seinem Halbsteifen noch ein wenig in Gertis Gesicht, das sich nicht rechtzeitig in Sicherheit bringen konnte.⁴²⁰

Lust ist Jelineksche Sprachradikalität in Vollendung, die gerade gegen die sexuelle Lust des (weiblichen) Lesers arbeitet. Ankündigung, Titel und Inhalt widersprechen sich derart eklatant, dass auf die herbeiführte Vorfreude konsequenterweise Unbefriedigung folgen muss.⁴²¹

Die Autorin selber erklärt ihr Projekt eines „weiblichen Pornos“ und eine „weibliche Sprache für das Obszöne“⁴²² zu finden, als gescheitert. Der angekündigte erotische Roman wurde plötzlich doch zum Porno, der wiederum nur als Anti-Porno gelingen konnte, denn der Texte habe die Autorin „als Subjekt und in [ihrem] Anspruch, Pornographie zu schreiben, [zerstört].“⁴²³ Von der Annahme, dass die Frau keinen Subjektstatus habe und auch nicht Subjekt ihres Begehrens sein könne, Sex dementsprechend nur aus dem männlichen Blickwinkel beschrieben werden kann und der weibliche Blick auf den Mann immer eine Überschreitung, ging Jelinek jedoch bereits vor *Lust* aus.⁴²⁴ Deshalb kann die Ankündigung, diese Gegebenheit überwinden zu wollen, als Inszenierung entlarvt werden, die das spätere Bekenntnis des Scheiterns bereits evoziert. Das „existenzielle und ästhetische Scheitern“⁴²⁵ der Autorin und die Enttäuschung beim Leser wird von Jelinek bewusst herbeiführt. Die Bewertung des Romans als misslungenes Projekt verbindet Leser und Autorin. Aufgrund dessen kann von einem Scheitern Jelineks

⁴¹⁸ JLÜ, S. 40.

⁴¹⁹ Ebd., S. 140.

⁴²⁰ Ebd., S. 204.

⁴²¹ Vgl. Hartwig: Schwere Arbeit, S. 74.

⁴²² Löffler, Sigrid: Elegant und gnadenlos. Porträt: Elfriede Jelinek, in: Brigitte, 28.06.1989.

⁴²³ Löffler, Sigrid: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: profil, 28.3.1989.

⁴²⁴ Vgl. Gürtler, Christa/Mertens, Moira: Frauenbilder, in: Janke (Hg.): Jelinek-Handbuch, S. 272-276. Hier S. 274.

⁴²⁵ Hartwig: Schwere Arbeit, S. 74.

keinerlei Rede sein. Ihre Strategie, der Öffentlichkeit wieder einmal sowohl den Spiegel der eigenen Manipulierbarkeit als auch ihrer klassischen Erwartungshaltung vorzuhalten, funktioniert einwandfrei.

Darüber hinaus kann die öffentliche Selbstinszenierung im Kontext der Veröffentlichung von *Lust* als inszeniertes Analogon zum literarischen Thema der *Klavierspielerin* verstanden werden. In *Lust* es nicht mehr eine fiktive Figur, die sich den männlichen Blick auf die Frau aneignet, sondern die Autorin selber, die das Obszöne mit einer männlich-codierten Sprache beschreibt. Mit dem Vorwissen über die Figur Erika Kohut und die Rezeption der *Klavierspielerin* sowie der Inszenierungs-praxis Jelineks, kann die Verschiebung des voyeuristischen Blickes von Erika auf Jelinek als Inszenierung und Adaption bewertet werden. Zudem wird das Scheitern der Erika Kohut auf das (vermeintliche) Scheitern der Autorin übertragen. Das literarische Motiv und Referenzsystem ‚Weiblichkeit – Identifikation von Sexualität – Scheitern‘⁴²⁶ wird sowohl textuell als auch in der Inszenierung der Autorschaft Jelineks zu ‚Weiblichkeit – (Be-)Schreiben von Pornographie – Scheitern‘ potenziert. Das weibliche Scheitern im Leben und im Schreiben erweist sich als weiteres Paradigma Jelinekscher Literatur und Selbstinszenierung.

12 Zwischenfazit

1. In ihren Werken schreibt Jelinek sowohl ihre öffentlichen Selbstinszenierungsstrategien als auch die Reaktion auf diese fort. Vor allem die Figurenkonstruktion im Theaterstück *Ein Sportstück* kann als Ambivalent zur eigenen Selbstinszenierung gelesen werden. Die Abwesenheit der realen Autorin im Text veranlasst die Anwesenheit ihrer fiktiven Ebenbilder. Auf Basis dieser Fiktionalität, gelingt es Jelinek, sich selbst zu kommentieren sowie die öffentlichen Reaktionen auf ihre Person literarisch aufzugreifen und sprachlich zu nutzen. In zynischer Adaption reagiert sie auf die öffentliche Bewertung und schreibt diese in ihre Texte ein. Durch die Sprache schafft Jelinek nicht nur eine Distanz zu sich selbst, sondern auch zu ihren Kritikern. Zudem wird das von ihr selbst medial entworfene Bild literarisch aufgenommen und re-inszeniert.

⁴²⁶ Vgl. Hartwig: Poetik, S. 229.

Exemplarisch stehen hierfür die Figur der Elektra, der Vatertochter, und das weibliche Scheitern im Leben und in der Kunstproduktion, welche sowohl öffentliche als auch literarische Motive der Jelinekschen Selbstinszenierung sind. Diese bedingen sich in Form der Iterabilität, indem sie als gängige Motive in verschiedenste Kontexte der Selbstinszenierung Einzug erhalten, als die „ewige Wiederkehr des Nicht-mehr-Identischen.“⁴²⁷ Das Bild und die Rezeption der öffentlichen Elfriede Jelinek werden ein Teil ihrer literarischen Wirklichkeit. Literarische Fiktion und öffentliche Selbstinszenierung ergeben eine Einheit. Sie zitieren sich gegenseitig.

2. Durch Jelineks Inszenierungsstrategien im Kontext der *Klavierspielerin* und *Lust* eröffnet die Autorin eine Problematisierung der literarischen Gattung ‚Frauenliteratur‘. Zur Veröffentlichung des Romans *Die Klavierspielerin* wurden ihr genuine Merkmale weiblicher Autorschaft zugeschrieben, vor allem persönliche Bezüge im Werk. Elfriede Jelinek nimmt diese ihr verliehenen Zuschreibungen auf und begegnet der Rezeption Jahre später mit einer Art ‚Anti-Frauenliteratur‘. Denn mit ihrem Werk *Lust* dekonstruiert sie jene Literaturkriterien, die mit den klassischen Merkmalen weiblicher Autorschaft verbunden werden: „autobiographische Züge, Sensibilität, Emotionalität. Inkonsenz und Irrationalität, Selbstspiegelung und Selbsterfindung.“⁴²⁸ Jelineks Selbstinszenierung im Rahmen der Publikation von *Lust* kann als Parodie genau dieser Geschlechts- und Literaturzuschreibungen verstanden werden. Die Erwartungshaltung an eine Autorin wird von Jelinek erst öffentlich bedient und dann literarisch zerstört. So stellt sie die Unauflöslichkeit von Zuschreibungen und die Reduktion von Autorinnen auf eine bestimmte Art von Literatur in Frage. Ihr emanzipatorisches Anliegen richtet sich genau gegen die feministische Verurteilung und Ablehnung von sexueller „Aggression, sprachlose Geilheit und

⁴²⁷ Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn 2008, S. 34.

⁴²⁸ Künzel, Christine: Eine ‚schreibende Kleopatra‘. Autorschaft und Maskerade bei Gisela Elser, in: Künzel/Schönert: Autorinszenierungen, S. 177-190. Hier S. 180.

Orgasmusfixierung ohne Zärtlichkeit und Bindungswunsch“⁴²⁹, sondern benennt vor allem den Umstand, dass sich der Sexualakt in erster Linie als eine Gewalttat von Männern an Frauen konstituiert. Jelinek schreibt als Frau, aber nicht so, wie es von Frauen erwartet wird. Wenn Marcel Reich-Ranicki Jelineks Roman *Lust* bewertet als „ein Buch [...], wo die Sexualität unentwegt mit äußerster Kraft denunziert wird als das Widerlichste auf Erden“⁴³⁰ zeigt das, dass an eine weibliche Autorin bestimmte Erwartungen an ihre literarische Ästhetik herangetragen werden, die Jelinek bewusst nicht bedient.

Jelineks radikale Sprach- Herrschafts- und Geschlechtskritik manifestiert sich in diesem Fall in der Adaption und Parodie des Genres der Pornographie, aber auch in der Betonung der eigenen weiblichen Autorschaft als scheiternde phallische Anmaßung. Indem Jelinek medial verkündet, ihr erotischer Roman sei misslungen, vergegenwärtigt sie das permanente Scheitern der Frau an der Sprache für das Obszöne. Jelinek demonstrierte, dass der Wandel vom Beschriebenwerden zum Schreiben, vom angeschauten Objekt zum schreibenden Subjekt⁴³¹ zwangsläufig am Phallozentrismus scheitert. Das einzige, was die weibliche Autorin tun kann, ist, die sprachliche Herrschaft des Mannes zu übernehmen und im besten Fall zu parodieren.

3. Jelineks Poetik des Verschwindens, welche sich bereits für ihre öffentliche Selbstinszenierung herausgestellt hat, wird auch in ihren Werken literarisch inszeniert. Dabei kommt der Sprache als Mittel der Selbstdistanzierung eine herausgehobene Stellung zu. Die Autorin schreibt sich selber in ihre Texte ein, sie konstruiert fiktive Doubles, die auf sie verweisen und imitiert sich durch diese selbst. Sie ist als Stimme präsent, obgleich sie nie als Elfriede Jelinek spricht. Sie oszilliert literarisch zwischen den Instanzen Autorin und Erzählerin. Hinter der Erzählermaske verbirgt sich häufig die ironisch-kommentierende Stimme der Autorin, die sich selber fiktionalisiert, indem sie spricht, als wäre sie ei-

⁴²⁹ Pontzen, Alexandra: Beredte Scham - Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz, in: Gruber/Preußer: Weiblichkeit als politisches Programm, S. 21-40. Hier S. 24.

⁴³⁰ Marcel Reich-Ranicki in der ZDF-Sendung Das literarische Quartett vom 10.3.1989, zit. in: Pontzen: Scham, S. 24.

⁴³¹ Vgl. Geitner: The real thing (PDF), S. 4.

ne andere. „Das Selbst der ich-ästhetischen Selbstkundgabe erscheint dann als bloße Fremdreferenz“⁴³², womit Jelinek die größtmögliche Distanz zu sich selbst erschafft. Die Sprache ist ihr Herrschaftsinstrument, mit dem sie sich auch literarisch selber auf- und gleichzeitig verdeckt.

Diese Verfahren ermöglichen es Jelinek, sich selbst und ihre eigene Autorschaft literarisch in Szene zu setzen und zu kommentieren, ohne in den Modus des „‘privaten‘, auktorial-autobiographischen Sprechens“⁴³³ zu verfallen. Gerade im Fall von *Neid* gelingt es ihr, sich erneut den Paradigmen vorgegebener Literaturgattungen zu entziehen. Denn ihr *Privatroman* ist keineswegs ein biographisches Bekenntnis, vielmehr muss das Werk als literarische Reflexion dessen verstanden werden.

⁴³² Geitner: The real thing (PDF), S. 13.

⁴³³ Geitner, Ursula: Allographie. Autorschaft und Paratext - im Fall der *Portugiesischen Briefe*, in: Kreimeier/Stanitzek: Paratexte, S. 55-99. Hier S. 86.

IV. Konklusion

13 Funktionen der Selbstinszenierung Jelineks

Die vorangegangenen Analysen haben gezeigt, dass sich Jelineks öffentliche und literarische Selbstinszenierungsstrategien gegenseitig bedingen, thematisieren und fortsetzen. Letztlich vereinen sie sich zu einem ‚Gesamtkunstwerk Jelinek‘ im Modus der Selbstfiktionalisierung. ‚Die Jelinek‘, wie sie in der österreichischen Presse oft genannt wird, ist ein selbsterschaffener öffentlicher Mythos, der sowohl durch die Autorin selbst literarisch, als auch durch die Rezeption fortgesetzt wird. Er ermöglicht es Jelinek, sich als Subjekt der Öffentlichkeit zu entziehen, aber dennoch medial präsent sein zu können. Diese Strategie basiert primär auf der von Jelinek als Herrschaftsinstrument benutzten Sprache, welche die Grenzen von Fiktion und Realität verschwimmen lässt und damit diese Divergenz problematisiert.

Jelineks Selbstinszenierung manifestiert sich im intertextuellen. Hinter der Maskerade von Zitaten und Imitaten bleibt die empirische Autorin, die persönliche Elfriede Jelinek, verborgen. So zielen diese Selbstinszenierungsstrategien der Autorin gerade nicht auf die Präsentation der eigenen Persönlichkeit, sondern dienen vielmehr zur Beobachtung und Kommentierung der Bedingungen ihrer eigenen (weiblichen) Autorschaft. Dabei erweist sich bei Jelinek das ironisch-auktoriale Sprechen und die Überformung vorgegebenen Sprachmaterials als Modell weiblicher Rede.

Wenn Elfriede Jelinek öffentlich spricht, spricht sie nicht als Subjekt, nicht als Privatperson mit dem Eigennamen Elfriede Jelinek, sondern in ihrer Funktionsrolle als Autorin. Der Autorname Elfriede Jelinek wird durch ihre öffentliche und literarische Selbstinszenierung zum Designator ihrer selbst und der Wirklichkeit um sich herum, die sie literarisch und öffentlich inszeniert und auf diese Weise kommentiert. Vor allem das von ihr in den Medien entworfene Bild wird literarisch rezitiert und wieder in den Diskurs eingebracht. Ebenso wie für ihre Werke gilt auch für Jelineks literarische und öffentliche Selbstinszenierung: Durch Iro-

nie, Satire und die Übertreibung gesellschaftlicher Dispositive werden Prozesse des Kultur- bzw. Literaturbetriebs vorgeführt und ausgestellt.

Hierzu zählt als erstes die Auseinandersetzung mit einer weiblichen Ästhetik. Im Diskurs um die weibliche Geschlechterrolle wird Jelinek durch ihre bildliche Selbstinszenierung gleichermaßen zum Signifikat und Signifikant. Ihre öffentliche Selbstpräsentation ist ein komplexes Zeichen- und Bedeutungssystem, welches das gesellschaftliche Konstrukt der Frau als Bild gezielt in Anspruch nimmt und in der Inszenierung dessen kritisiert. Der Auturname und die Bilder von Elfriede Jelinek werden in dieser Funktion zu Signifikanten dieser Kritik, die sie repräsentieren. Zudem impliziert diese Selbstinszenierung auch die Frage nach der gesellschaftlichen Inszenierung der weiblichen Geschlechterrolle, die sich bei Jelinek als performativ-parodistischer Akt erweist und in der mimetischen Übernahme der Geschlechtszuschreibungen deren Überwindung erzielt. Aufgrund dessen muss Jelineks öffentliche und literarische Selbstinszenierung immer auch als die Thematisierung von Gender und Genre erkannt werden. Dass die Literatur von Frauen als Medium persönlicher Bewältigungsstrategien und biographischer Einblick in die weibliche Seele rezipiert wird, führt Jelinek *ad absurdum*, indem sie die Rezeption ihrer Werke mithilfe einer konstruierten öffentlichen Meta-Biographie selbst steuert. Sie entwirft sich öffentlich und literarisch als eine selbstfiktionalisierte Figur, die sich mithilfe der Sprache maskiert und sich auf diese Weise jeglichen Zuschreibungen entziehen kann.

Mit der postmodernen Strategie der Maskerade geht sodann auch eine Reflexion über den Wahrheitsanspruch aller Autorkonstitutionen einher. Anhand Jelineks Selbstinszenierung manifestieren sich das Paradigma der Autor-Authentizität und die Einsicht in den künstlerischen Prozess der Selbstthematisierungsstrategien und deren Wirkung. Jelineks Selbstinszenierung intendiert keineswegs die Gestaltung bzw. Verbreitung einer persönlichen Wahrheit, sondern führt den Autor als Objekt der öffentlichen Beobachtung vor, zu der sich das Autor-Subjekt in einer selbstgewählten Art und Weise verhalten muss. Jelinek entgegnet dem tradierten Bild des Autors, welcher sein Inneres sowohl zu Pa-

pier als auch authentisch in die Öffentlichkeit trägt, mit der Inszenierung ihrer Autorschaft als Effekt performativer Praktiken. Die Autorin demonstriert die Autor-Authentizität als Strategie der Selbstdarstellung, indem sie den vermeintlich ‚authentischen‘ Formen der Bilder und Interviews immer einen künstlichen Charakter verleiht. Diese artifizielle Künstlichkeit in Medien der Authentizität weist gerade deshalb auf die Vielschichtigkeit der Oppositionen von Original und Imitation sowie Autor und Autorinszenierung hin. Der Mythos des authentischen Autors wird entmythologisiert.

Die Entmythologisierung des Autors als beglaubigende Instanz seines Werkes gelingt Elfriede Jelinek auch, indem sie paradoixerweise einen öffentlichen Mythos um ihre eigene Person schafft, welchen sie ebenso in ihrer literarischen Figurenkonstitution weiterführt und re-inszeniert. Dabei manifestiert sich dieser Mythos vor allen Dingen in der paradoxalen Form der gleichzeitigen An- und Abwesenheit Jelineks. Dieser Dualismus erweist sich sowohl als Paradigma der Frau als auch der Autorschaft. Jelineks poetologisches Konzept des Verschwindens zeigt sich in der konsequenten Abwesenheit des Subjekts. Sowohl öffentlich als auch literarisch sind lediglich fiktionalisiertere Konstrukte ihrer selbst anwesend. Diese Absenz bedeutet nicht nur, dass sie sich dem öffentlichen Blick auf ihre private Person entzieht, sondern auch, dass Jelinek ebenso als Deutungsinstanz für ihre Werke verborgen bleibt. Jelineks Selbstinszenierungsstrategien führen zur Erfüllung von Barthes‘ und Foucaults Autorkonzept des metaphorischen ‚Tod des Autors‘.

Genauso wie die Abwesenheit des Autors sich als Bedingung für das Werk und dessen Auslegung herausgebildet hat, ist die Abwesenheit Elfriede Jelineks die Bedingung ihrer Selbstinszenierung. Damit verschwindet Elfriede Jelinek zugunsten einer Reflexion ihres Verschwindens, nämlich der kritischen Auseinandersetzung mit den Paradigmen weiblicher Autorschaft und ihrer Rezeption, für welche die Person der Autorin als hermeneutischer Zugang zu ihren Werken mehr als lebendig zu sein scheint.

14 Nachtrag: Was haben Ulrich Tukur und Elfriede Jelinek gemeinsam?

Während der Arbeit an der vorliegenden Untersuchung, zeigte Die ARD am 27.12.2015 den Tatort „Wer bin ich“. Der Schauspieler Ulrich Tukur, welcher den Kommissar Felix Murot verkörpert, wird selber zum Hauptverdächtigen in einem Mordfall. Aus Felix Murot, der in der ersten Szene noch als fiktive Figur auftritt, wird „Ulrich Tukur, der Ulrich Tukur spielt, der einen „Tatort“ dreht und dabei unter Mordverdacht gerät und sich in seiner Rolle als Ulrich Tukur die titelgebende Frage stellt: „Wer bin ich?“⁴³⁴

Der Schauspieler wird zur fiktiven Figur, zum Tatverdächtigen des ‚Tatorts im Tatort‘. Während gegen Ulrich Tukur ermittelt wird, suggeriert der Film metafiktional einen authentischen Einblick hinter die Kulissen der Tatort-Produktion. ARD- und HR- Klischees werden inszeniert und parodiert, weitere Tatortkommissare setzen sich als sie selbst ironisch in Szene, üben ihre Texte und echauffieren sich über den Schauspielbetrieb,

verschiedene Zitat-Kategorien ineinander verweisen auf die TV-Gattung „Tatort“ in toto, auf die Murot-Folgen im Speziellen, auf das Œuvre von Ulrich Tukur selbst sowie die ARD-Politik von Spielfilmredaktionen.⁴³⁵

Dieser Tatort inszeniert Authentizität, um das Gemachte und Künstliche eines jeden Films aufzudecken. Es geht darum, die „eigene Konstruiertheit zur Schau [zu] stellen.“⁴³⁶ Konsequenterweise endet der Tatort damit, dass der Verdächtige Tukur seiner fiktiven Rolle Felix Murot als Kommissar in einem Verhör gegenübersteht. „Du bist doch ich“⁴³⁷ sagt Tukur zu seinem *Alter Ego* Murot. Dieser erwidert: „Uli, ich bin gar

⁴³⁴ Scheer, Ursula: Ist das etwa die Weihnachtsfeier des HR? Der „Tatort“ aus Wiesbaden ist sich selbst genug. Ulrich Tukur spielt Ulrich Tukur, der den Kommissar Felix Murot spielt. Das nennt man Metafiktion. Oder eine schöne Bescherung, in: FAZ online, 27.12.2015.

<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort-wer-bin-ich-ist-das-eta-wie-weihnachtsfeier-des-hr-13981082.html>. (22.02.2016).

⁴³⁵ Haeming, Anne: „Ich bin nur eine Idee“. Von „Casino Kobra“ bis Fellinis „8½“: Der Ulrich-Tukur-Tatort feierte die Metaebenen. Ein paar der Referenzen haben wir hier aufgedröselt, in: TAZ online, 28.12.2015.

<http://www.taz.de/!5264292/>. (22.02.2016).

⁴³⁶ Ebd.

⁴³⁷ Tatort 968: „Wer bin ich?“. Vom 27.12.2015. Online verfügbar unter: <https://www.youtube.com/watch?v=iQH4bFdRqak>. 1:20:34.

nichts. Ich bin doch nur eine Idee und Murot ist nur so'n Name.“⁴³⁸ Die letzte Szene zeigt jene Kamera, mit der dieser vermeintlich wirklichkeitsgetreue Tatort gedreht wurde, deckt also fiktiv die Fiktion in der Fiktion auf.

Dieser Film scheint genau das auf den Bildschirm gebracht zu haben, was Elfriede Jelinek auf komplexe Art und Weise, öffentlich wie literarisch, inszeniert: Die Wirklichkeitsebenen zwischen Realität und Fiktion in Oszillation zu versetzen, die mediale Inszenierung des Wirklichen wiederum medial in Szene zu setzen und die Inszenierung als Inszenierung zu enttarnen. Ebenso wie der fiktive Name Murot auf den Schauspieler Ulrich Tukur hinter der Maskerade des Tatortkommissars verweist, Murot und Tukur aber keinesfalls identisch sind, deutet auch der Name Elfriede Jelinek zwar auf die Autorin, dennoch bleibt sie die Schauspielerin ihrer selbst. Sie schafft von sich Ideen, die sie der Öffentlichkeit präsentiert.

Über Ulrich Tukur, der den anfänglich begonnenen Tatort aufgrund des Verdachts gegen ihn nicht zu Ende drehen darf, heißt es, er besäße noch mehr „Strahlkraft [...]“ durch seine Abwesenheit. Indem alle nur über ihn reden, wird er nämlich plötzlich richtig präsent.“⁴³⁹ Die obigen Ausführungen zeigten, dass auch Jelinek gerade dann überpräsent ist, wenn sie als Person abwesend bleibt. „Ich existiere nur für den Augenblick, wenn die Kamera läuft“⁴⁴⁰, sagt die fiktive Figur Felix Murot. Auch Elfriede Jelinek existiert öffentlich immer nur als Fiktion, die sich im Augenblick ihres Erscheinens konstituiert und sodann wieder verschwinden kann. Genau in dieser Präsenz durch Absenz manifestiert sich ihre Selbstinszenierung. Und gerade weil die Autorin faktisch nie wirklich ‚zu fassen‘ ist, lässt sie der medialen Öffentlichkeit den Raum für Spekulationen, die sie immer wieder neu für sich ausnutzt.

⁴³⁸ Tatort 968, 1:22:37-1:22:46.

⁴³⁹ Tatort 968, 45:49-45:56.

⁴⁴⁰ Tatort 968, 1:23:11-1:23:19.

15 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Siglen

DFI = Doubrovsky, Serge: Fils. Paris 1977.

JKL = Jelinek, Elfriede: Die Klavierspielerin. Reinbek⁴⁴2014.

JNE = Jelinek, Elfriede: Neid. 2007. Erschienen auf
www.elfriedejelinek.com. (PDF-Version).

JSP = Jelinek, Elfriede: Ein Sportstück. Reinbek 1998.

Interviews

Biron, Georg: Wahrscheinlich wäre ich ein Lustmörder. Ein Gespräch mit der Schriftstellerin Elfriede Jelinek, in: die ZEIT, 28.09.1984.
[\(23.11.2015\).](http://www.zeit.de/1984/40/wahrscheinlich-waere-ich-lustmoerder)

Fuchs, Gerhard/**Jelinek**, Elfriede: „Man steigt vorne hinein und hinten kommt man faschiert und in eine Wursthaut gefüllt wieder raus.“ Ein E-Mail-Austausch, in Bartens, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption (DOSSIER extra). Graz/Wien 1997, S. 9-27.

Gropp, Rose-Maria/**Spiegel**, Hubert: „Ich renne mit dem Kopf gegen die Wand und verschwinde.“ Ein Gespräch mit der Literatur-Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek über Komik und Kriminalromane, Cary Grant im Negligé und ihre Angst vor der Preisverleihung, in: FAZ online, 08.11.2004.
[\(21.12.2015\).](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-ich-renne-mit-dem-kopf-gegen-die-wand-und-verschwinde-1196979.html)

dies.: Der Nobelpreis muß an mir vorüberziehen, in: FAZ online, 08.11.2004.
[\(21.12.2015\).](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/elfriede-jelinek-der-nobelpreis-muss-an-mir-vorueberziehen-1195180.html)

dies.: Dieses Buch ist kein Buch, in: FAZ online, 17.04.2007.
[\(01.02.2016\).](http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/buecher/elfriede-jelinek-dieses-buch-ist-kein-buch-1434778.html)

Gross, Roland: „Nichts ist möglich zwischen den Geschlechtern“ Interview mit Elfriede Jelinek, in: Süddeutsche Zeitung, 20.01.1987.

Heinrichs, Hans-Jürgen: Schreiben ist das bessere Leben. Gespräche mit Schriftstellern. München 2006.

Jelinek, Elfriede/**Heinrich**, Jutta/**Meyer**, Adolf-Ernst: Sturm und Zwang. Schreiben als Geschlechterkampf. Hamburg 1995.

Jelinek, Elfriede/**Treude**, Sabine/**Hopfgartner**, Günther: Ich meine alles ironisch. Ein Gespräch, in: Höllerer, Walter/Miller, Norbert/Sartorius, Joachim (Hg.): Sprache im technischen Zeitalter Bd. 153. Köln 2000, S 21-31.

Lahann, Brigitte: Männer sehen in mir die große Domina, in: Der Stern, 08.09.1988.

Löffler, Sigrid: Elegant und gnadenlos. Porträt: Elfriede Jelinek, in: Brigitte, 28.06.1989.

dies.: „Ich mag Männer nicht, aber ich bin sexuell auf sie angewiesen.“ Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Profil, 28.03.1989.

Müller, André: „Ich lebe nicht“. Interview mit Elfriede Jelinek, in: die ZEIT, 22.06.1990.

[\(15.11.2015\).](http://www.a-e-mgmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%201990.html)

ders.: Gespräch mit Elfriede Jelinek. Erschienen im November 2004 in der "Weltwoche", der "Berliner Zeitung" und dem Wiener "profil".
[\(17.12.2015\).](http://www.a-e-m-gmbh.com/andremuller/elfriede%20jelinek%202004.html)

Winter, Riki: Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: Bartsch, Kurt/Höfler, Günther A. (Hg.): Elfriede Jelinek (DOSSIER. Die Buchreihe über österreichische Autoren Bd. 2). Graz/Wien 1991, S. 9-20.

Schwarzer, Alice: Ich bitte um Gnade, 01.07.1989.
[\(24.01.2016\).](http://www.aliceschwarzer.de/artikel/ich-bitte-um-gnade-264784)

Sekundärliteratur

Lexikonartikel

Bach, George: Kreative Aggression, in: Corsini, Raymond J. (Hg.): Handbuch der Psychotherapie. München-Weinheim 1987, S. 571-586.

Beinroth, Anja/**Feldmann**, Doris/**Schütting**, Sabine: Feministische Literaturtheorie, in: Nünning, Ansgar (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart ⁵2013, S. 203-206.

Göbel, Johannes: Elektra, in: Moog-Grünwald, Maria (Hg.): Mythenrezeption. Die antike Mythologie in Literatur, Musik und Kunst von den

Anfängen bis zur Gegenwart (Der neue Pauly, Supplemente Bd. 5). Stuttgart 2008, S. 247-252.

Nünning, Ansgar: Autor, historischer, in: ders. (Hg.): Metzler Lexikon Literatur- und Kulturtheorie: Ansätze - Personen - Grundbegriffe. Stuttgart⁵2013, S. 45f.

Wetzel, Michael: Autor/Künstler, in: Barck, Karlheinz/Fontius, Martin/Schlenstedt; Dieter u.a. (Hg.): Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden, Bd. 1. Stuttgart 2000, S. 480-543.

Monographien/Zeitschriftenbände

Agamben, Giorgio: Profanierungen. Frankfurt a.M. 2005.

Arteel, Inge: „Ich schlage sozusagen mit der Axt drein“. Stilistische, wirkungsästhetische und thematische Betrachtungen zu Elfriede Jelineks Roman *Die Klavierspielerin* (Studia Germanica Gendensia Bd. 27). Gent 1990.

Barthes, Roland: Mythen des Alltags. Frankfurt a.M. 1964.

Baumann, Henrik: Die autobiographische Rückkehr. Studien zu Serge Doubrovsky, Hervé Guibert und Jean Rouaud. München 2008.

Bock, Ursula: Die Frau hinter dem Spiegel. Weiblichkeitsbilder im deutschsprachigen Drama der Moderne (Semiotik der Kultur Bd. 11). Berlin 2011.

Bourdieu, Pierre: Praktische Vernunft. Zur Theorie des Handelns. Frankfurt a.M. 1998.

Butler, Judith: Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Frankfurt a.M. 1991.

Heinen, Sandra: Literarische Inszenierung von Autorschaft. Geschlechtsspezifische Autorschaftsmodelle in der englischen Romantik (Studien zur Englischen Literatur- und Kulturwissenschaft Bd. 17). Trier 2006.

Fischer-Lichte, Erika: Inszenierung von Authentizität. Marburg²2007.

Freytag, Julia: Die Tochter Elektra. Eine verdeckte Figur in Literatur, Psychoanalyse und Film (Literatur - Kultur - Geschlecht: Große Reihe 64). Köln/Weimar/Wien 2013.

Genette, Gérard: Paratexte. Das Buch vom Beiwerk des Buches. Frankfurt a.M.⁵2014.

Günter, Andrea: Literatur und Kultur als Geschlechterpolitik. Feministische-literaturwissenschaftliche Begriffswelten und ihre Denk(t)räume. Königstein/Taunus 1996.

Hartwig, Ina: Sexuelle Poetik, Proust, Musil, Genet, Jelinek. Frankfurt a.M. 1998.

Heimann, Andreas: Die Zerstörung des Ichs. Das untote Subjekt im Werk Elfriede Jelineks. Bielefeld 2015.

Irigaray, Luce: Das Geschlecht das nicht eins ist. Berlin 1979.

Janke, Pia: Literaturnobelpreis Elfriede Jelinek. Wien 2005.

dies.: Elfriede Jelinek: Werk und Rezeption. Wien 2014.

Jelinek, Elfriede: Theaterstücke. Reinbek 1992.

John-Wendorff, Carolin: Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern. Bielefeld 2014.

Kord, Susanne: Sich einen Namen machen. Anonymität und weibliche Autorschaft 1700-1900. Stuttgart 1996.

Kreknin, Innokentij: Poetiken des Selbst. Identität, Autorschaft und Autofiktion am Beispiel von Rainald Goetz, Joachim Lottmann und Alban Nikolai Herbst (Studien zur deutschen Literatur Bd. 206). Berlin/Boston 2014.

Lejeune, Philippe: Der autobiographische Pakt. Frankfurt 1996.

Lücke, Bärbel: Elfriede Jelinek. Eine Einführung in das Werk. Paderborn 2008.

dies.: www.todsuende.com. Lesarten zu Elfriede Jelineks „Neid“. Wien 2009.

Mayer, Verena/**Koberg**, Roland: Elfriede Jelinek. Ein Porträt. Reinbek 2007.

Meyer, Anja: Elfriede Jelinek in der Geschlechterpresse. *Die Klavierspielerin* und *Lust* im printmedialen Diskurs. Hildesheim 1994.

Meurer, Petra: Theatrale Räume. Theaterästhetische Entwürfe in Stücken von Werner Schwab, Elfriede Jelinek und Peter Handke (Literatur - Theater - Medien Bd. 3). Berlin 2007.

Osinski, Jutta: Einführung in die feministische Literaturwissenschaft. Berlin 1998.

Rinnert, Andrea: Körper, Weiblichkeit, Autorschaft. Eine Inspektion feministischer Literaturtheorien (Frankfurter Feministische Texte. Literatur und Philosophie Bd. 5). Königstein/Taunus 2001.

Schlich, Jutta: Phänomenologie der Wahrnehmung von Literatur. Am Beispiel von Elfriede Jelineks „Lust“ (1989). Tübingen 1994.

Spoerhase, Carlos: Autorschaft und Interpretation. Methodische Grundlagen einer philologischen Hermeneutik (Historia Hermeneutica. Series Studia). Berlin/New York 2007.

Beiträge in Sammelbänden

Bartens, Daniela: Vom Verschwinden des Textes in der Rezeption. Die internationale Rezeptionsgeschichte von Elfriede Jelineks Werk, in: Bartens, Daniela/Pechmann, Paul (Hg.): Elfriede Jelinek. Die internationale Rezeption (DOSSIER extra). Graz/Wien 1997, S. 28-51.

Barthes, Roland: Der Tod des Autors, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg. und Übers.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 181-193.

Blumenkamp, Katrin: Typologie des „Als ob“. Praktiken der Autorinszenierung um die Jahrtausendwende, in: Jürgensen, Christoph/Kaiser, Gerhard (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte. Heidelberg 2011, S. 363-382.

Bruder-Bezzel, Almuth: Adlers Aggressionstrieb und der Beginn der psychoanalytischen Triebkritik, in: Bruder-Bezzel, Almuth/Bruder, Klaus-Jürgen: Kreativität und Determination. Studien zu Nietzsche, Freud und Adler. Göttingen 2004, S. 11-52.

Clar, Peter: Selbstpräsentation, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 21-26.

ders.: Wer ist es dann, der das sagt, was die Wahrheit nicht sein kann? Die Autorinnenfigur in Elfriede Jelineks Theatertexten *Rechnitz* (*Der Würgeengel*) und *Die Kontrakte des Kaufmanns*, in: Valera, Ana R./Jirku, Brigitte E. (Hg.): Literatur als Performance. Würzburg 2013, S. 237-250.

Degner, Uta: Biographische Aspekte und künstlerische Kontexte, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 2-8.

Detering, Heinrich: Vorbemerkungen, in: ders. (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart 2002, S. IX-XVI.

Elsner, Gisela: Autoinnen im literarischen Ghetto, in: dies.: Im literarischen Ghetto (Kritische Schriften Bd. 2). Berlin 2011, S. 41-60.

Foucault, Michel: Was ist ein Autor, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg. und Übers.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 194-229.

Fotis, Jannidis: Der nützliche Autor. Möglichkeiten eines Begriffs zwischen Text und historischem Kontext, in: ders. u.a. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 353-389.

Fotis, Jannidis/**Lauer**, Gerhard/**Martinez**, Mathias/**Wilko**, Simone: Rede über den Autor an die Gebildeten unter seinen Verächtern., in: dies. (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 3-36.

Geitner, Ursula: Allographie. Autorschaft und Paratext - im Fall der *Portugiesischen Briefe*, in: Kreimeier, Klaus/Stanitzek, Georg (Hg.): Paratexte in Literatur, Film und Fernsehen (LiteraturForschung), S. 55-99.

dies.: Passio Hysterica - Die alltägliche Sorge um das Selbst. Zum Zusammenhang von Literatur, Pathologie und Weiblichkeit im 18. Jahrhundert, in: Berger, Renate/Hengsbach, Monika/Kublitz, Maria (Hg.): Frauen - Weiblichkeit - Schrift. Dokumentation der Tagung in Bielefeld vom Juni 1984 (Literatur im historischen Prozeß Bd. 14). Berlin 1985, S. 130-144.

dies.: Soviel wie nichts? Weiblicher Lebenslauf, weibliche Autorschaft um 1800, in: Fohrmann, Jürgen (Hg.): Lebensläufe um 1800. Tübingen 1998, S. 29-50.

dies.: »The real thing«. Selbst, Leben, Schreiben bei Elfriede Jelinek, in: Dünne, Jörg/Moser, Christian (Hg.): Automedialität. Subjektkonstitution in Schrift, Bild und neuen Medien. München 2008, S. 99-125.

Eingesehen als PDF-Dokument:
http://www.automedialitaet.romanistik.lmu.de/index.php?s=file_download&id=26.8. (01.03.2016).

dies.: Vom Trieb, eine öffentliche Person zu sein. Weiblichkeit und Öffentlichkeit um 1800, in: Jäger, Hans-Wolf (Hg.): „Öffentlichkeit“ im 18. Jahrhundert (Das achtzehnte Jahrhundert. Supplementa Bd. 4). Göttingen 1997, S. 77-90.

Gratzke, Michael: Liebesschmerz und Textlust. Figuren der Liebe und des Masochismus in der Literatur (Würzburger Wissenschaftliche Schriften Bd. 304). Würzburg 2000, S. 217-250.

Gürtler, Christa/**Mertens**, Moira: Frauenbilder, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 272-276.

Heselhaus, Herrad: Textile Schichten. Elfriede Jelineks Bekenntnisse einer Klavierspielerin, in: Heilmann, Markus/Wägenbaur, Thomas (Hg.): Im Bann der Zeichen. Die Angst vor der Verantwortung in Literatur und Literaturwissenschaft. Würzburg 1998, S. 89-102.

Hochreiter, Susanne: Die Lust in den Zeiten der Pornografisierung. Nachgelesen: Elfriede Jelineks Romane *Die Klavierspielerin* und *Lust*, in: Kaplan, Stefanie (Hg.): „Die Frau hat keinen Ort“. Jelineks feministische Bezüge (DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE. Publikationen des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums Bd. 9). Wien 2012, S. 136-151.

Hoffmann, Torsten/**Kaiser**, Gerhard: Echt inszeniert. Schriftstellerinterviews als Forschungsgegenstand, in: dies. (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn 2014, S. 9-28.

Janz, Marlies: Mütter, Amazonen und Elfi Elektra. Zur Selbstinszenierung der Autorin in Elfriede Jelineks *Sportstück*, in: Gruber, Bettina/Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht, Mythos. Würzburg 2005, S. 87-96.

Jürgensen, Christoph/**Kaiser**, Gerhard: Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Heuristische Typologie und Genese, in: dies. (Hg.): Schriftstellerische Inszenierungspraktiken - Typologie und Geschichte (Beihefte zum Euphorion). Heidelberg 2011, S. 9-31.

Kaufmann, Vincent/**Schmid**, Ulrich/**Thomä**, Dieter: Einleitung, in: dies. (Hg.): Das öffentliche Ich: Selbstdarstellungen im literarischen und medialen Kontext. Bielefeld 2016, S. 7-10.

Kreimeier, Klaus/**Stanitzek**, Georg: Texte, Paratexte, in Medien: Einleitung, in: dies. (Hg.): Paratexte in Literatur, Film, Fernsehen (LiteraturForschung). Berlin 2004, S. 3-20.

Lacan, Jacques: Die Bedeutung des Phallus, in: Haas, Norbert (Hg.): Jacques Lacan: Schriften Bd. 2. Berlin/Weinheim³1991, S. 119-132.

Naqvi, Fatima: Unmögliche Möglichkeiten: Elfriede Jelineks paradoxe Topologie in „Angst.Störung.“ in: Eder, Thomas/Vogel, Juliane (Hg.): Lob der Oberfläche. Zum Werk von Elfriede Jelinek. Paderborn 2010, S. 131-142.

Kindt, Tom/**Müller**, Hans-Harald: Der implizite Autor. Zur Explikation und Verwendung eines umstrittenen Begriffs, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 273-288.

Kreknin, Innokentij: Das Licht und das Ich. Identität, Fiktionalität und Referentialität in den Internet-Schriften von Rainald Goetz, in: Grabi-

enski, Olaf/Huber, Till/Thon, Jan-Noël (Hg.): Poetik der Oberfläche. Die deutschsprachige Popliteratur der 1990er Jahre. Berlin/Boston 2001, S. 143-164.

Kroll, Renate: Autorin, weibliche Autorschaft, Frauenliteratur: Betrachtungen zu schreibenden und ‚geschriebenen‘ Frauen, in: Schlicht, Corinna (Hg.): Genderstudies in den Geisteswissenschaften. Beiträge aus den Literatur-, Film- und Sprachwissenschaften. Duisburg 2009, S. 39-53.

Kyora, Sabine: Subjektform Autor? Einleitende Überlegungen, in: dies. (Hg.): Subjektform Autor. Autorschaftsinszenierungen als Praktiken der Subjektivierung. Bielefeld 2014, S. 11-22.

Nieberle, Siegrid: Rückkehr einer Scheinleiche? Ein erneuter Versuch über die Autorin, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matthias/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 255-272.

Pontzen, Alexandra: Beredte Scham - Zum Verhältnis von Sprache und weiblicher Sexualität im Werk von Elfriede Jelinek und Marlene Streeruwitz, in: Gruber, Bettina/Preußer, Heinz-Peter (Hg.): Weiblichkeit als politisches Programm. Sexualität, Macht, Mythos. Würzburg 2005, S. 21-40.

Porombka, Stephan: Clip-Art, literarisch. Erkundungen eines neuen Formats (nebst einiger Gedanken zur sogenannten ‚angewandten Literaturwissenschaft), in: Künzel, Christine/Schönert Jörg: Autorinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 223-245.

Riviere, Joan: Weiblichkeit als Maskerade, in: Weissberg, Liliane (Hg.): Weiblichkeit als Maskerade. Frankfurt a.M. 1994, S. 34-47.

Schabert, Ina/**Schaff**, Barbara: Einleitung, in: dies.: Autorschaft. Genus und Genie in der Zeit um 1800 (Geschlechterdifferenz & Literatur Bd. 1). Berlin 1994, S. 9-20.

Schaff, Barbara: Der Autor als Simulant authentischer Erfahrung, in: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart 2002, S. 426-443.

Schaffrick, Matthias/**Willand**, Marcus: Forschungsüberblick, in: dies. (Hg.): Theorien und Praktiken der Autorschaft (spectrum Literaturwissenschaft Bd. 47). Berlin 2014, S. 3-122.

Schenkermayr, Christian: Interviews und Portraits, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 341-347.

Schönert, Jörg: Empirischer Autor, Impliziter Autor und Lyrisches Ich, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 289-294.

Schröder, Hans-Joachim: Das narrative Interview - ein Desiderat in der Literaturwissenschaft, in: Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur 16/1. Berlin 2009, S. 94-109.

Strigl, Daniela: Neid, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S. 119-124.

Svandrlík, Rita: Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr; Lust; Gier, in: Janke, Pia (Hg.): Jelinek-Handbuch. Stuttgart 2013, S.102-113.

Tacke, Alexandra: „Sie nicht als Sie“. Die Nobelpreisträgerin Elfriede Jelinek spricht „Im Abseits“, in: Künzel, Christine/Schönert Jörg: Autrinszenierungen. Autorschaft und literarisches Werk im Kontext der Medien. Würzburg 2007, S. 191-208.

Tippner, Anja/**Laferl**, Christopher F.: Zwischen Authentizität und Inszenierung. Künstlerische Selbstdarstellung im 20. und 21. Jahrhundert, in: dies.: Künstlerinszenierungen. Performatives Selbst und biographische Narration im 20. und 21. Jahrhundert, S. 15-36.

Tomaševskij, Boris: Literatur und Biographie, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Matias/Winko, Simone (Hg. und Übers.): Texte zur Theorie der Autorschaft. Stuttgart 2000, S. 46-61.

Tuschling, Jeannie: Im Sprechen nachdenken. Elfriede Jelineks Zweisprachen mit André Müller, in: Hoffmann, Torsten/Kaiser, Gerhard (Hg.): Echt inszeniert. Interviews in Literatur und Literaturbetrieb. Paderborn 2014, S. 257-274.

dies.: „Ich, eine Figur, die zu nichts taugt?“ Autofiktionale Erzählestrategien in Elfriede Jelineks Internetroman *Neid*, in: Wagner-Egelhaaf, Martina (Hg.): Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2015, S. 235-260.

Vogel, Juliane: Oh Bildnis, oh Schutz vor ihm, in: Gürtler, Christa (Hg.): Gegen den schönen Schein. Texte zu Elfriede Jelinek. Frankfurt a.M. 1990, S. 142-156.

dies.: Elektra vor dem Palast. Elfriede Jelinek und die Atriden, in: Seidensticker, Bernd/Vöhler, Martin (Hg.): Mythenkorrekturen. Zu einer paradoxalen Form der Mythenrezeption (spectrum Literaturwissenschaft 3). Berlin 2005, S. 437-448.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Ikonokasmus. Autorschaft und Bilderstreit, in: Meier, Christel/Wagner-Egelhaaf, Martina: Autorschaft. Ikonen - Stile - Institutionen. Berlin 2011, S. 347-364.

dies.: Einleitung: Was ist Auto(r)fiktion?, in: dies. (Hg.): Auto(r)fiktion: Literarische Verfahren der Selbstkonstruktion. Bielefeld 2015, S. 7-22.

Wetzel, Michael: Der Autor-Künstler Von der Wiederkehr eines ästhetizistischen Konzepts in der Kunstpraxis der Gegenwart, in: Hellmold, Martin (Hg.): Was ist ein Künstler?: das Subjekt der modernen Kunst. München 2003, S. 229-242.

ders.: Der Künstler als inframediales Gesamtkunstwerk. Inszenierungen und Autorisierungen von Schöpfertum als kleiner Unterschied bei Richard Wagner und Marcel Duchamp, in: Fastert, Sabine/Joachimides, Alexis/Krieger, Verena (Hg.): Die Wiederkehr des Künstlers. Themen und Positionen der aktuellen Künstler/innenforschung. Köln/Weimar/Wien 2011, S. 271-290.

ders.: Künstlertypen, in: Texte zur Kunst Bd. 34 (Leerstelle Avantgarde). Köln 1999, S. 120-125.

Winko, Simone: Einführung: Autor und Intention, in: Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard/Martinez, Mathias/Winko, Simone (Hg.): Rückkehr des Autors. Zur Erneuerung eines umstrittenen Begriffs (Studien und Texte zur Sozialgeschichte der Literatur Bd. 71). Tübingen 1999, S. 37-46.

dies.: Autor-Funktionen. Zur argumentativen Verwendung von Autorkonzepten in der gegenwärtigen literaturwissenschaftlichen Interpretationspraxis, in: Detering, Heinrich (Hg.): Autorschaft. Positionen und Revisionen. Stuttgart 2002, S. 334-354.

Winter, Gundolf: Voyeurismus oder die Differenz von Blick und Motiv, in: Hartl, Lydia/Hoffmann, Yasmin/Hülk, Walburga/Roloff, Volker (Hg.): Die Ästhetik des Voyeurs. Heidelberg 2003, S. 55-65.

Zipfel, Frank: Autofiktion. Zwischen den Grenzen von Faktualität, Fiktionalität und Literarität?, in: Winko, Simone/Jannidis, Fotis/Lauer, Gerhard (Hg.): Grenzen der Literatur: zu Begriff und Phänomen des Literarischen. Berlin/New York 2009, S. 287-314.

Zeitschriftenartikel

Doubrovsky, Serge: Nah am Text, in: Kultur & Gespenster Bd. 7. Autofiktion. Hamburg 2008, S. 123-134.

Gerstl, Elfriede: Sie narrt den Stier, in: Du. Die Zeitschrift der Kultur Nr. 700. Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. Zürich 1999, S. 29.

Hartwig, Ina: Schwere Arbeit am Monument des Sexus. Über Elfriede Jelineks „Lust“, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Bd. 117. Elfriede Jelinek. München³2007, S. 74-84.

Löffler, Sigrid: Die Masken der Elfriede Jelinek, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Bd. 117. Elfriede Jelinek. München³2007, S. 3-14.

Riedle, Gabriele: Sie nicht als Sie, in: Du. Die Zeitschrift der Kultur Nr. 700. Elfriede Jelinek. Schreiben. Fremd bleiben. Zürich 1999, S. 26-28.

Stanitzek, Georg: „Elfriede Jelinek“: Fiktion und Adresse, in: Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur Bd. 117. Elfriede Jelinek. München²1999, S. 8-16.

Wagner-Egelhaaf, Martina: Autofiktion und Gespenster, in: Kultur & Gespenster Bd. 7. Autofiktion. Hamburg 2008, S. 135 -149.

Sonstige Internetquellen

Bachleitner, Norbert: Elfriedes Romanblog. 2007.
<http://jelinetz.com/2007/05/21/norbert-bachleitner-elfriedes-romanblog/>. (JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums). (26.01.2016).

Haeming, Anne: „Ich bin nur eine Idee“. Von „Casino Kobra“ bis Fellinis „8 ½“: Der Ulrich-Tukur-Tatort feierte die Metaebenen. Ein paar der Referenzen haben wir hier aufgedröselt, in: TAZ online, 28.12.2015.
<http://www.taz.de/!5264292/>. (22.02.2016).

Hilmes, Carolin: Vom Skandal weiblicher Autorschaft Publikationsbedingungen für Schriftstellerinnen zwischen 1770 und 1830, in: dies. (Hg.): Skandalgeschichten. Aspekte einer Frauenliteraturgeschichte. Königstein/Taunus 2004, S. 43-59.
http://www.goethezeitportal.de/fileadmin/PDF/db/wiss/epocha/hilmes_utorschaft.pdf. (29.10.2015).

Jelinek, Elfriede: Im Abseits. 2004.
http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/2004/jelinek-lecture-g.html. (08.01.2016).

dies.: Angst.Störung. 2005.
<http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fangst.htm>. (20.12.2015).

dies.: Keine Anweisung, keine Auszahlung, kein Betrag, kein Betrug. (Ein paar Anmerkungen zu „Neid“). 2008.
<http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/fanmerk.htm>. (27.01.2016).

dies.: Mode. 2000.
<http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fmode.htm>. (30.12.2015).

Marszalek, Magdalena: Autobiographie. (ein Lexikon-Artikel, unveröffentlichtes Typoskript). o. D.
http://www.unipotsdam.de/fileadmin/projects/slavistik/marszalek/Marszalek_Autobiographie_Lexikon.pdf. (10.08.2015).

Nyssen, Ute: Zu NEID, Geschenk von Elfriede Jelinek. 2007.
<http://jelinetz.com/2007/05/03/ute-nyssen-zu-neid-geschenk-von-elfriede-jelinek/>.
(JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).
(27.01.2016).

Pewny, Katharina: Wieder einmal „Brigitte“. 2007.
<http://jelinetz.com/2007/05/14/katharina-pewny-wieder-einmal-brigitte/>.
(JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).
(27.01.2016).

Pottbeckers, Jörg: “Man soll den Text überhaupt nicht ausdrucken”. Medialer Übergang und narratives Identitätsspiel in Elfriede Jelineks Internetroman “Neid”. 2010.
<http://jelinetz.com/2011/01/02/jorg-pottbeckers-man-soll-den-text-uberhaupt-nicht-ausdrucken-medialer-uebergang-und-narratives-identitatsspiel-in-elfriede-jelineks-internetroman-neid/>.
(JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).
(26.01.2016)

Scheer, Ursula: Ist das etwa die Weihnachtsfeier des HR?
Der „Tatort“ aus Wiesbaden ist sich selbst genug. Ulrich Tukur spielt Ulrich Tukur, der den Kommissar Felix Murot spielt. Das nennt man Metafiktion. Oder eine schöne Bescherung, in: FAZ online, 27.12.2015.
<http://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/tatort-wer-bin-ich-ist-das-eta-wie-weihnachtsfeier-des-hr-13981082.html>. (22.02.2016).

Vennemann, Aline: „Hallo, wer spricht?“ Identität und Selbstdarstellung in Elfriede Jelineks Ein Sportstück: Text und Aufführung. o.A.
<https://jelinetz2.files.wordpress.com/2013/02/xvennemann.pdf>.
(JeliNetz, Internetplattform des Elfriede Jelinek-Forschungszentrums).
(18.02.2016).

o.A.: Literaturnobelpreis: Elfriede Jelinek hat Angst vor der Auszeichnung, in: Spiegel online, 07.10.2004.
<http://www.spiegel.de/kultur/literatur/literaturnobelpreis-elfriede-jelinek-hat-angst-vor-der-auszeichnung-a-321965.html>.
(29.12.2015).

Tatort 968: „Wer bin ich?“ vom 27.12.2015. Online verfügbar unter:
<https://www.youtube.com/watch?v=iQH4bFdRqak>.