



universität
wien

Seminar-Arbeit

frühling als Anti-Pornografie.

Ein Gedicht von Elfriede Jelinek

In: SE NdL Gedichtanalyse

LV-Leiter: Wynfrid Kriegleder

Semester: Sommersemester 2019

Von: Marlene Pichler

Matrikelnummer: a01305256

Studienkennzahl: UA 066 817

Studienrichtung: MA Deutsche Philologie

Email: marlene.pichler@univie.ac.at

Wien, Juni 2019



Abbildung 1 Doaa El-Adl: #me too¹

*In dieser Arbeit wird von Mann und Frau gesprochen. Dabei sind konstruierte Geschlechterkategorien gemeint und keine individuellen Personen, die sich als Mann*Frau identifizieren.*

¹ El-Adl, Doaa: #me too. <https://www.cartoonmovement.com/cartoon/43566> (14.6.2019), datiert mit 18.10.2017 (= Cartoon Movement).

frühling

ein märzenhauch vom	1	1
knabenrot die	2	
zunge schmeckt ein	3	
himbeer traum	4	
wer hackt den brunnen	5	2
wund und wund	6	
und an dem mund	7	3
der kreidigrinne	8	
nackenschweiß	9	
ein zähnchen in den	10	4
finger sticht der	11	
braut die	12	
katze gelb und wund	13	5
erschreit	14	
der knabe rot vom	15	6
giebel fliegt	16	
am weißen halse	17	
tiergelausch	18	7
sein saft läuft	19	
taubenschenkel	20	
lang	21	8
ein blasser nagel lieb	22	
im frauen weiß	23	
noch steckt	24	
im talg	25	9
ein märzenhauch vom	26	
knabenrot	27	

Inhaltsverzeichnis

1	Einleitendes	1
2	Forschungssituation	2
3	<i>frühling</i> . Ein formaler Überblick	7
4	<i>friihlings</i> -gefühle	11
5	Elfriede Jelinek und die Anti-Pornografie	18
6	Conclusio und Ausblick	22
7	Bibliografie	23
7.1	Primärtext	23
7.2	Ausgaben, Übersetzungen, andere zitierte Primärtexte	23
7.3	Jelinek über Jelinek	24
7.4	Andere Quellen	24
7.5	Abbildungen	26

1 Einleitendes

Elfriede Jelinek ist wohl eine der bedeutendsten und sicher eine der am schnellsten auf politische Geschehnisse reagierende zeitgenössische Schriftstellerin. Ihre Romane und Theaterstücke stehen im Mittelpunkt der öffentlichen Aufmerksamkeit und sind in gleichem Maß gefeiert wie verpönt. Jelineks Werk ist aber viel weitreichender. Ihre Publikationen sind in jeder literarischen Gattung vertreten und gehen mit einigen multimedialen Projekten sogar darüber hinaus. Die Gedichte als ihre frühesten Arbeiten sind weitgehend unbekannt und kaum besprochen. Dabei löste „[s]chon die erste Gedichtpublikation [an wenige, Anm.] in der Zeitschrift der katholischen Jugend *Aspekte* 1967 [...] einen kleinen Skandal aus“.² Die redaktionelle Verantwortliche Heide Pils wurde entlassen. „Begründung: sittliche Gefährdung der jungen Leser, insbesondere der Priesterseminaristen.“³ Aufsehen erregten ihre Gedichte außerdem bei der Innsbrucker Jugendkulturwoche 1969, wo sie in den Kategorien Lyrik und Prosa reüssierte und viele Kontakte knüpfte.⁴ Auch wenn sie zu der Zeit schon erfolgreich Prosa und Hörspiele schrieb, muss man Jelineks Lyrik zumindest als Teilveraussetzung ihres zunehmenden Erfolgs anerkennen. In der Forschung war das nicht immer der Fall, was auch ein Grund für eine spätere Distanzierung von ihrer eigenen Lyrik sein kann.

Am Beginn dieser Arbeit möchte ich einen Überblick über Jelineks Lyrikproduktion und über die überschaubare wissenschaftliche Rezeption geben. Anlässlich eines steigenden Interesses an ihren Gedichten im Ausland soll diese Arbeit einen Anstoß zur weiteren Auseinandersetzung bieten. Dazu werde ich Kritikpunkte und Ansätze eines Großteils der erschienenen Sekundärliteratur herausarbeiten und meiner textlichen Analyse des exemplarisch ausgewählten Gedichts *frühling* gegenüberstellen. Dadurch soll die gesellschaftspolitische Relevanz des Themas und des Textes deutlich werden. Die Analyse wird zeigen, dass neben allen Referenzen und Zitaten, die Jelinek wahrscheinlich verwendet, die aber auch zum Teil unergründet bleiben, vor allem Material aus Märchen verarbeitet wird. Die Beobachtungen, die ich im Analyseteil darlege, sind die Grundlage für den Versuch einer poetologischen Einordnung von *frühling*. Relevant dafür in Bezug auf Einarbeitung verschiedenen Materials ist eine Feststellung Evelyne Polt-Heinzls: „[...] Jelinek nutzt auch überkommene literarische Formen und Konventionen als

² Polt-Heinzl, Evelyne: „Lyrik“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 76-79, darin S. 76.

³ Pils, Heide: „Sittliche Gefährdung der Poesie“. <https://derstandard.at/2647161/Sittliche-Gefaehrdung-durch-Poesie> (16.6.2019), datiert mit 4.11.2006 (= der Standard).

⁴ Vgl. Janke, Pia: *Jelinek Handbuch*. Stuttgart u.a.: Metzler 2013, S. 6-7.

»Material«.⁵ Für eine poetologische Einordnung ist deshalb das Erkennen von Bezügen und die Positionierung ihnen gegenüber essenziell. Aussagen darüber lassen sich vor allem auch durch eine genauere Lektüre von *frühling* treffen.

Nachdem Jelineks Gedichte wenig wissenschaftliche Auseinandersetzung erfahren haben, werde ich mich hauptsächlich mit drei Büchern beschäftigen. Das früheste ist eine Dissertation von Elisabeth Spanlang zum Frühwerk, das nicht nur Lyrik umfasst, und mit der ich mich aufgrund der kontroversen Anstöße, die sie damit gegeben hat, etwas detaillierter auseinandersetzen werde. Eine hilfreiche Übersicht mit interessanten Hinweisen liefert Polt-Heinzl in ihrem Kapitel „Lyrik“ im *Jelinek Handbuch*. Ramón Mañes und Sara Medina kommentieren in *Poemas* – eine der beiden aktuellsten Übersetzungen ins Spanische – textspezifische Details. Darüber hinaus habe ich mich hauptsächlich mit Publikationen der Elfriede Jelinek Forschungsplattform, etwa dem *Handbuch* oder *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption* auseinandergesetzt. Besonders wichtig war für mich, und ich denke, das kommt in der Arbeit heraus, zu lesen, was Jelinek selbst über ihr Schreiben und ihre Position aussagt, und das mit meinen Erkenntnissen in Verbindung zu setzen.

2 Forschungssituation

Jelinek schrieb in einem recht kurzen Zeitraum von wenigen Jahren Gedichte und hörte dann fast ganz damit auf. Sie publizierte einige davon in Zeitschriften, unter anderem *manuskripte*, *protokolle* und *literatur und kritik*. 1967 erschien Jelineks erste Buchpublikation *Lisas Schatten*, die sieben Gedichte enthielt. Es war eine kleine Publikation, für die Jelinek auch keinerlei Honorar bekam.⁶ Im selben Jahr folgten zwei Sonderausgaben mit etwas mehr Gedichten und erst 1980 erschien *ende. gedichte 1966-1968. mit fünf zeichnungen von martha jungwirth* im Schwiftinger Galerie Verlag, wo ein Großteil von Jelineks Gedichten auf 62 Seiten abgedruckt ist. Hier ist auch erstmals *frühling* als zweites Gedicht abgedruckt. *ende. gedichte 1966-1968* wurde 1991 bei david-presse und 2000 bei Buch & medi@ neu herausgegeben, allerdings in einer viel kleineren Auflage (100 statt 1000) bzw. als Book on Demand. Danach gab es keine weiteren Publikationen von Lyrik-Bänden im deutschsprachigen Raum mehr. Daneben wurden einzelne Gedichte immer wieder in unterschiedlichen Medien abgedruckt, darunter nicht nur Literaturzeitschriften, sondern u.a. auch *Der Standard*.⁷ Interessant ist ein steigendes Interesse

⁵ Polt-Heinzl 2013, S. 77.

⁶ Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien, Diss. 1992, S. 37-38.

⁷ Vgl. Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption*. Wien: Praesens Verlag 2014 (= DISKURSE.KONTEXE.IMPULSE 10). (= Janke 2014b), S. 40-48.

in anderssprachigen Ländern an Jelineks Gedichten. So erschien 2012 ein polnisch-deutscher Gedichtband (*koniec / ende*), 2014 ein französisch-deutscher (*Gesammelte Gedichte / Poésies Complètes*) und 2018 ein spanisch-deutscher (*Poemas*). 2018 erschien in Chile außerdem eine andere, einsprachig spanische Übersetzung (*fin*). Diese Übersetzungen haben alle den Gedichtband *ende* zur Grundlage.⁸ Außerdem wurden wenige Jahre nach dem Nobelpreis 2004 einzelne Gedichte auf Polnisch, Englisch (unter anderem *frühling* 2007⁹) und Chinesisch übersetzt. 2015 erschienen noch zwei italienische Übersetzungen.¹⁰

Gedichte schrieb Jelinek danach ihrer kurzen lyrischen Schaffensphase nur noch vereinzelt und zu Anlässen. Dazu geäußert hat sie sich nur selten: 2003 in *Schreiben müssen*, ihrem Nachruf auf Otto Breicha, der sie zum Schreiben ermutigt hatte, 2007 in ihrem Essay *Meine Gedichte – nicht mehr davon!* und 2018 in einem kurzen Statement für die spanisch-deutsche Ausgabe *Poemas*. In allen drei Texten distanziert sie sich von ihren Gedichten, was möglicherweise auch mit deren Rezeptionsgeschichte zusammenhängt.

Die Situation wird klar, wenn man in den österreichischen Literaturgeschichten blättert, in denen Elfriede Jelinek fast immer vorkommt, ihre Gedichte aber niemals erwähnt werden.¹¹ Auch im *Jelinek Handbuch* gibt es zwar ein eigenes, sehr aufschlussreiches Kapitel zur Lyrik, allerdings werden sie im Kapitel „Schreibtraditionen“, wo es um die Anfänge ihrer Arbeit geht, nur kurz erwähnt und als vom übrigen Werk gesondert angesehen. Im Kapitel „Zentrale Themen und Diskurse“, wo mitunter patriarchale Strukturen oder Frauenbilder behandelt werden, die in ihren Gedichten auf jeden Fall zentrale Inhalte darstellen, werden ihre Gedichte mit keinem Wort erwähnt.¹²

In Bezug auf die Literaturgeschichten lässt sich argumentieren, dass Jelineks Prosa(stücke) deutlich mehr Reichweite, Diskussion und Bearbeitungen von anderen erfahren haben als ihre Lyrik. Es ist aber bezeichnend, dass die Gedichte darüber hinaus auch kaum in anderen wissenschaftlichen Publikationen behandelt werden, geschweige denn in literarischen Analysen einzelner Texte. Zwei Publikationen erscheinen mir hier als die wichtigsten. Das ist zunächst das

⁸ Vgl. alle Angaben zu den Publikationen in: Janke 2014b, S. 23-48.

⁹ Vgl. Jelinek, Elfriede: „frühling“. Übersetzt von Michael Hofmann („spring“). In: *poetry*. November 2007, S. 105. (= Jelinek 2007a).

¹⁰ Vgl. Janke 2014b, S. 552-553. Bezeichnend ist auch, dass u.a. das in *Der Standard* abgedruckte Gedicht „ende“ nicht aus einer Ausgabe von *ende* zitiert wurde, sondern der deutsche Abdruck aus der französischen Übersetzung: Vgl. Jelinek, Elfriede: „ende“. In: *Der Standard* (Album). 18.10.2014, S. A6. (= Jelinek 2014a).

¹¹ Vgl. z.B. Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen*. Wien: Praesens 2011.; Mittermayer, Manfred / Popp, Fritz u.a.: *Abriss der deutschsprachigen Literatur. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart*. Wien: Braumüller 1999.; Beutin, Wolfgang u.a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2013.

¹² Vgl. Janke 2013, S. 36, 261-309.

schon erwähnte Kapitel „Lyrik“ von Evelyne Polt-Heinzl im *Jelinek Handbuch*, das nicht nur einen detaillierten Überblick über die herausgebrachten Gedichte beinhaltet, sondern auch eine kritische Auseinandersetzung mit deren wissenschaftlichen Rezeption sowie erste Interpretationshinweise für einzelne Gedichte, darunter auch *frühling*.¹³ Die zweite wesentliche wissenschaftliche Arbeit, die ich hier hervorheben möchte, ist Elisabeth Spanlangs Dissertation mit dem Titel *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk* aus dem Jahr 1992. Die Leistung dieser Arbeit besteht unter anderem darin, dass die Autorin in mehrjähriger Recherche (darunter auch einige Interviews mit der damals eher in Literaturkreisen bekannten Elfriede Jelinek) unzählige Zeitschriften nach Veröffentlichungen durchsuchte, viele Details zusammentrug und so einen weiten Überblick über Jelineks Lyrik bieten konnte. Spanlang geht dabei eher oberflächlich, aber dennoch auf einige Gedichte ein, vornehmlich versucht sie aber mit einem biografischen Zugang die Lyrik in Jelineks Leben einzurichten und Rückschlüsse auf die Themen und Bezüge in den Texten zu ziehen.¹⁴ So behauptet sie etwa, der Bezug zur Sexualität in den Gedichten beziehe sich auf die biografische Unterdrückung der Sexualität der jungen Jelinek durch ihre Mutter.¹⁵ Eine Beschäftigung mit diesem Thema mag sich aus ihrer Biografie durchaus ergeben haben, jedoch greift die Interpretation zu kurz, allein private Erlebnisse auf die Gedichte bzw. Texte allgemein zu projizieren. Am Ende von Spanlangs Abhandlungen über die Lyrik – bevor sie auf frühere Prosatexte eingeht – stellt sie ein verheerendes Fazit: „Ganz im Sinn der österreichischen Tradition und im Gegensatz zu ihrer späteren Entwicklung fehlt in ihren Gedichten jeglicher sozialkritischer Ton“¹⁶, was, so denke ich, durch meine folgenden Ausführungen widerlegt wird. Sie urteilt außerdem:

Kaum gelungen ist hingegen die Anverwandlung der literarischen Strömungen von Expressionismus, Surrealismus und Dadaismus. Hier bleiben die Gedichte merkwürdig flach und reichen selten an ihre Vorbilder heran, geschweige denn über sie hinaus; statt Innovation herrscht Epigonalität vor. Die Anstrengung um Ausdruck führt häufig zu Überanstrengung, mitunter zu Geschwätzigkeit, die nicht selten in unfreiwillige Komik umschlägt.¹⁷

Marlies Janz schreibt in ihrer Monografie *Elfriede Jelinek* nicht mehr als eine Seite über Jelineks Gedichte und bestärkt darin lediglich Spanlangs Beobachtungen. Für sie stehen in den Gedichten „pubertär[e] Phantasien“ und „kaum verarbeitete Anleihen und Übernahmen“ nebeneinander. Zudem bemüht sie den Begriff der Epigonalität nach Spanlang erneut.¹⁸

¹³ Vgl. Polt-Heinzl., S. 77.

¹⁴ Vgl. Spanlang 1992.

¹⁵ Vgl. ebd., S. 53-55.

¹⁶ Ebd., S. 40.

¹⁷ Ebd., S. 64-65.

¹⁸ Vgl. Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 1.

Abgesehen davon, dass ich mich von einer (wenig wertschätzenden) Bewertung von Texten in einer wissenschaftlichen Auseinandersetzung distanzieren möchte, will ich auf den folgenschweren Begriff der Epigonalität hinweisen. Erstens ist es interessant, wie die unüberschaubare und durchgängige Intertextualität, die auch für Jelineks Prosa und Theaterstücke charakteristisch ist und durchaus geschätzt wird, in der Lyrik dagegen ein Manko darstellt. Ähnlich argumentiert Polt-Heinzl, die dieses Schreibverfahren als „frühere Erprobung der zentralen Technik ihrer weiteren Arbeit“ bezeichnet und damit auf Spanlangs Verurteilung reagiert.¹⁹ Zweitens leitet Jelinek 2007 selbst ihren Essay *Meine Gedichte – nicht mehr davon!* mit dem Begriff der Epigonalität ein:

Meine Gedichte waren ja völlig epigonal, das war mir recht bald klar (Ehrenstein, Stramm etc.!), sie haben sich an die expressionistische Lyrik angedockt, und dann haben sie einen Shuttle-Rücktransportflug angetreten, nach der Landung aus dem Weltraum (nur leider an einer nicht dafür vorgesehenen Stelle, Rücktransport daher nötig), huckepack, aber sehr hoch sind sie davor nie abgehoben.²⁰

Ein paar Sätze weiter schreibt sie:

Nicht einmal ein Anstoß können sie sein, diese Gedichte, nicht einmal ein Leitstrahl für ein Geschoß, also jedenfalls bei mir nicht. Da schlägt nichts ein. [...] Ich habe bei meinen Gedichten sehr vage die Möglichkeit gesehen, daß sich etwas bündeln und dann irgendwo auftreffen könnte, und das war mir bald zuwider, diese Vorstellung ist mir gegen den Strich gegangen.²¹

Die Formulierung liest sich für mich wie eine Reaktion. Nicht nur, dass die Autorin den Vorwurf der Epigonalität aufnimmt, sie setzt ihren Text auch in Bezug zu etwas („Nicht einmal ein Anstoß können sie sein“). In ihrem früheren Text *Schreiben müssen* erzählt sie nach, wie Otto Breicha sie in den späten Sechzigern zum Schreiben motiviert hatte, und geht dabei auch auf die Epigonalität ein:

[...] aber außer Stramm, Ehrenstein und der Lasker-Schüler muß er wohl noch etwas anderes in meinen armseligen Gedichten gesehen haben (etwas, das ich heute in ihnen nicht sehe, ehrlich gesagt, außer Nachahmungen sehe ich überhaupt nichts in ihnen) [...]²²

In ihren Aussagen über ihre Gedichte bewegt sich Jelinek zwischen ironischer Distanzierung, Trotz und Verteidigung. Man kann sich fragen, ob diese Aussagen als wahrhaftige

¹⁹ Polt-Heinzl 2013, S. 77. Für Janz sind das eher „ungewollt komische Nachahmungsversuche“: Vgl. Janz 1995, S. 1.

²⁰ Jelinek, Elfriede: „Meine Gedichte – nichts mehr davon!“ In: Deckert, Renatus (Hg.): *Das erste Buch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 115-116. (= Jelinek 2007b), darin S. 115.

²¹ Ebd.

²² Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbreicha.htm> (24.4.2019), datiert mit 29.12.2003 (= Homepage Elfriede Jelinek).

Distanzierung von ihren Gedichten aufgenommen werden können oder ob es sich nicht auch um einen (ironischen) Umgang mit Vorwürfen und Beurteilungen handeln könnte. Im Interview mit Gabriele Presber erklärt Jelinek ihren mittlerweile bekannten Umgang mit Kritik:

Von der Presse-Kritik ungerecht behandelt zu werden – wie gehen Sie damit um?
Indem ich überhaupt keine Kritiken mehr lese, sondern nur ausgesucht positive, die ich mir von mir nahestehenden Leuten vorlesen lasse.²³

In Hilde Schmölzers Buch *Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst* zeigt sich Jelinek dieser Kritiken müde. So wie ich das folgende Zitat lese, meint sie damit nicht nur Boulevard-Zeitungen, sondern unter anderem auch die Literaturwissenschaft. Außerdem spricht sie einen wichtigen Punkt an, den man an anderer Stelle unbedingt noch ausführlicher diskutieren muss, nämlich welche Rolle die Tatsache spielt, dass sie als Frau schreibt:

Was ich auch als quälend empfinde, ist die zum Teil großes Inkompotenz der Leute, die Literatur beurteilen – das Fehlen von objektiven Kriterien. [...] Es gibt nur die vergleichende Kritik. Und da ist mir so viel Inkompotenz begegnet, daß ich einfach das Gefühl habe, es gibt kein Maß für das, was ich mache. Und was dazukommt: Wenn ein Frau relativ extreme Dinge schreib, so wie ich [...], das verzeiht man einer Frau nicht – bei einem Mann würde man das vollkommen verstehen. [...] Aber bei mir ist es eben unweiblich, brutal, sadistisch, extrem und zynisch.²⁴

Damit komme ich nochmals auf *Schreiben müssen* zurück, wo Jelinek an einer weiteren Stelle ihr Schreibverfahren anspricht, das bis heute als für sie charakteristisch gilt, nämlich stark intertextuell zu arbeiten, Bezüge herzustellen, Referenzen und Zitate in ungewohnte Kontexte zu montieren:

Ich wußte damals ja nur (und das ist nicht weniger als ich heute weiß), ich muß etwas sagen und zwar anders als es alle anderen sagen, und ich darf es nur so sagen, wie es andere Dichter auch schon gesagt haben, nämlich: anders.²⁵

Interessant an dieser Epigonalitäts-Debatte ist vor allem, dass dieser Vorwurf aufgetaucht ist und die gesamte weitere Auseinandersetzung mit Jelineks Lyrik geprägt hat, obwohl zu Beginn ihrer Tätigkeit als Lyrikerin gerade das Gegenteil hervorgehoben wurde. 1969 nahm sie an der Innsbrucker Jugendkulturwoche teil, die im Jahr darauf wegen Pornografie-Vorwürfen abgesagt werden musste, wo sie gleich doppelt in den Kategorien Prosa und Lyrik reüssierte. Die Begründung des Lyrikpreises für ihre unter dem Kennwort „Vorspuren“ eingereichten Gedichte

²³ Presber, Gabriele: *Die Kunst ist weiblich*. München: Droemer, Knaur 1988, S. 129.

²⁴ Schmölzer, Hilde: *Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1982, S. 90.

²⁵ Jelinek 2003.

war folgende: „Ihre Gedichte zeigen sprachliche Eigenständigkeit, beschwören eine lyrisch intensive Welt, und haben unverwechselbare Stilzüge.“²⁶ Krista Hauser paraphrasiert diese Entscheidung in der Tiroler Tageszeitung:

Und in den meisten Gedichten ist viel von Einsamkeit die Rede, allerlei Emotionen werden in uralte Metaphern gezwängt, verbrauchte Symbole noch einmal beschworen. [...] „Elfriede Jelineks Lyrik ist mit Abstand die stärkste eigene Schöpfung, und dafür wurde ihr der Lyrik-Preis zuerkannt [...]. Auch sie bietet nichts unbedingt Neues, aber als Variante ist sie schöpferisch [...], ihre Texte gehen über Formbeispiele hinaus“, so die bekannte Lyrikerin Hilde Domin über die 23jährige Preisträgerin aus Wien.²⁷

Oft wird es als Fingerübung bezeichnet, wenn Autor*innen am Beginn ihrer Schaffensphase Gedichte schreiben, und ich denke, dass das im Nachhinein auch über die Rezeption der Jelinek'schen Gedichte festzustellen ist. Das betrifft auch die Forschung, die sich kaum intensiv mit ihnen auseinandergesetzt hat. Das mag einerseits daran liegen, dass Jelinek nach wenigen Jahren aufgehört hat, Lyrik zu schreiben und sich Anfang der 2000er in zwei Texten von dieser Arbeit distanzierte. Aber auch vor dieser Distanzierung fand kaum Auseinandersetzung statt. Eine Ausnahme ist Elisabeth Spanlang, die die Gedichte für ihre „Geschwärtzigkeit“ verurteilte. Es scheint, als gäbe es einen neuen Anlauf für die Beschäftigung mit Jelineks Lyrik. Das lässt sich unter anderem an den verhältnismäßig zahlreichen Übersetzungen des umfassenden Gedichtbands *ende* festmachen. Ausschlaggebend ist vor allem auch der spanische Band *Poemas*, der einen umfangreichen analytischen Kommentar beinhaltet. Er stößt außerdem eine lang versäumte wissenschaftliche Debatte an, die unter anderem in Symposien der Forschungsplattform Elfriede Jelinek in Spanien und Österreich wieder zu führen begonnen wird. In diesem Rahmen hat sich etwa Susanne Teutsch genauer mit dem Gedicht *mourez parmi la voix terrible de l'Amour! (verlaine)* beschäftigt und damit einen wichtigen Schritt für einen weiterführenden Diskurs gesetzt.²⁸

3 *frühling*. Ein formaler Überblick

Mit dieser Arbeit will ich ebenjene Debatte weiterführen, konkret indem ich *frühling* genauer analysiere, um eine neue Einteilung der Lyrik in Jelineks Werk zu ermöglichen. Ein eindeutiges

²⁶ Meller, Milena / Riccabona, Christine / Wimmer, Erika: *Die Österreichischen Jugendkulturwochen 1950-1969 in Innsbruck. Ton Zeichen – Zeichen Sprünge*. Innsbruck/Wien u.a.: Studien-Verlag 2006, S. 209.

²⁷ Hauser, Krista: „Österreichs junge Autoren schreiben originelle Bühnenstücke“. In: *Tiroler Tageszeitung* 30.1.1969.

²⁸ Vgl. Teutsch, Susanne: „vor meiner tönernen tonstimme“ Elfriede Jelinek, *Verwandtschaften*. <https://jelinetz.com/2018/11/21/susanne-teutsch-ramon-manes-vor-meiner-toenernen-tonstimme-elfriede-jelinek-verwandtschaften/> (24.4.2019), datiert mit 21.11.2018 (= JeliNetz).

Entstehungsjahr ist nicht bekannt, da es vor der Erscheinung in *ende* keine Einzelpublikation des Gedichts gab. *ende. gedichte 1966-1968* erschien erst 1980, der Untertitel der Publikation verrät allerdings einen Entstehungszeitraum zwischen 1966 und 1968. Für den Kontext der Zeit ist relevant, dass die junge Jelinek auch im Zuge der sich anbahnenden 68er-Bewegung und sexuellen Revolution ein politisches Bewusstsein entwickelte, das ein sehr stark feministisches ist. Diese Zeit ist maßgebend für ihr feministisches und politisches Engagement einerseits und ihre Schreibverfahren und bearbeiteten Themen in ihren Texten andererseits.²⁹

Beschäftigt man sich zunächst mit der reinen Äußerlichkeit des Gedichts, fällt als Erstes die durchgehende Kleinschreibung auf. Jelinek schrieb bis 1980 ausschließlich in Kleinbuchstaben, das betrifft alle Gedichte außer *Die süße Sprache*, das 1980 erschien.³⁰ Spanlang erkennt in dieser Schreibweise, wie sich ein experimenteller Eindruck nach außen kehrt. Es wird die Gleichwertigkeit aller Wörter betont und durch diese „Lesehürde“ oder Unterbrechung der Leserwartung eine intensivere Auseinandersetzung forciert.³¹ Jelinek selbst hat für die *taz* ein Statement dazu abgegeben, in dem sie die Kleinschreibung damit begründet, dass sie die „hierarchie der wörter [aufheben]“ wollte. Die erschwerte Lesbarkeit sah sie dabei als Kritikpunkt.³²

Das Gedicht steht in krassem Gegensatz zu der Textgewalt, mit der man bei ihren Prosa(stücken) konfrontiert ist. Der Text ist linksbündig gedruckt und besteht aus neun Abschnitten. Im Layout der Ausgabe ist der Titel *frühling* nur durch einen etwas größeren Zeilenabstand gekennzeichnet. Auf den ersten Blick ist der Titel nicht sehr weit vom Text abgetrennt. Dass es sich um die Überschrift handelt, wird vor allem im Vergleich mit den übrigen Gedichten im Band klar. Ein größerer Zeilenabstand allein kann in diesem Gedicht noch kein Indiz für einen Unterschied im Textformat sein, da generell mit der Positionierung einzelner Wörter und Abschnitte gespielt wird. Das Gedicht besteht also aus einem Titel und neun folgenden Abschnitten, die durch vergrößerten Zeilenabstand und/oder durch Einrückung voneinander abgetrennt sind und sich nicht in eine thematische Gliederung einteilen lassen. Die Abschnitte zwei, fünf und sieben sind um ungefähr eine Abschnittslänge eingerückt. Polt-Heinzl schreibt von „Refrainvariationen“, die „mitunter auch in Reimform“ vorkommen und die „im Druckbild mit Einrückungen markiert“ sind.³³ Demnach können die eingerückte Abschnitte, die sich wie

²⁹ Vgl. Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*. Salzburg/ Wien: Jung und Jung 2002, S. 11; Janke 2013, S. 11-13.

³⁰ Vgl. Janke 2013, S. 78.

³¹ Vgl. Spanlang 1992, S. 43.

³² Vgl. Jelinek, Elfriede: o.T. In: „Ja zur Kleinschreibung sagen“. <http://www.taz.de/!713751/> (14.6.2019), o.J. (= taz, Statement von Elfriede Jelinek).

³³ Vgl. Polt-Heinzl 2013, S. 77.

eingeschobene kurze Sätze lesen, als ein Refrainelement verstanden werden. Auf alle Abschnitte verteilt gibt es insgesamt 27 Zeilen zu je ein bis vier Wörtern. Ein Abschnitt besteht aus zwei bis vier Zeilen. Insgesamt zähle ich 68 Wörter (Besteht ein Zusammenhang mit der 68er Revolution?). Es gibt kein erkennbares Schema im Reim, Metrum oder der Abschnittsaufteilung, weshalb ich von einer klassischen Bezeichnung der Strophen und Versen absehe.

In *frühling* gibt es keine Satzzeichen, die den Text strukturieren. Von einer grammatischen Interpunktions kann man bei Jelineks Lyrik generell nicht sprechen, allerdings verwendet sie in einigen ihrer Gedichte Gedankenstriche, Dreipunkte oder Ähnliches. Die einzelnen Abschnitte, Zeilen und Einrückungen bilden Brüche im Schriftbild, es kann aber von keiner inhaltlichen Strukturierung die Rede sein. Vielmehr werden hier durch Pausen/Unterbrechungen Mehrdeutigkeiten geschaffen. Das wird z.B. am vierten und fünften Abschnitt ersichtlich: „ein zähnchen in den / finger sticht der / braut die / ¬ katze gelb und wund / ¬ erschreit“ (frü, 10-14). Der Artikel zum Substantiv befindet sich in der vorigen Zeile und stellt so einerseits eine Verbindung zwischen den Zeilen her, andererseits auch einen Bruch, da der Lesefluss durch den Absatz unterbrochen wird. Man fragt sich, wo das letzte Wort der Zeile hingehört, worauf es sich bezieht.

Ein Reimschema ist nicht auszumachen, allerdings gibt es einzelne Reime und Wiederholungen. So steht das Wort „vom“ an drei Zeilenenden jeweils in der ersten Zeile des Abschnitts (frü, 1, 15, 26). Es handelt sich um eine Wiederholung, man kann sogar von einer Art Refrain sprechen, da nicht nur „vom“ wiederholt wird, sondern die ganze Zeile: „ein märzenhauch vom“ (frü, 1, 26). Die Partie kommt gleich zu Beginn und am Schluss nochmal vor, in der Mitte wird die Wiederholung variiert. Anfang und Ende sind gleich: „ein märzenhauch vom / knabenrot [die]“ (frü, [1], 26). In Zeile 15 wird das „knabenrot“ als Variation dieses Zeilenpaares hervorgehoben: „der knabe rot vom“ (frü, 15). Dieses Dreierpaar ist eine erste Klammer, die durch das Gedicht reicht. Es gibt noch mehr Verbindungen zwischen den Zeilen und Abschnitten, die sich auch durch Wortwiederholungen bilden, aber auch z.B. durch inhaltliche Wiederholungen in Form von Farben.

Um noch bei den Wiederholungen zu bleiben, möchte ich noch zwei Querverbindungen durch *frühling* hervorheben. Die erste ergibt sich durch den Reim „nackenschweiß“ – „im frauen weiß“ (frü, 9, 23). Es handelt sich dabei um einen Reim, der durch die weite Entfernung der sich reimenden Zeilen nicht auf den ersten Blick ersichtlich ist. Der Reim kann dennoch eine Funktion innehaben, etwa die Zeilen inhaltlich miteinander zu verbinden. Interessant ist hier wiederum die Positionierung, denn das Wort „weiß“ wird in Zeile 17 ein drittes Mal verwendet.

Genauso wie das „knabenrot“ wird „weiß“ dreimal mit einer Variation zu „schweiß“ verwendet und die Positionierung im Gedicht ist wieder relativ gleichmäßig aufgeteilt. Das heißt, eine Verwendung findet eher am Anfang des Gedichts statt, eine weitere eher in der Mitte und die letzte Wiederholung befindet sich eher am Ende. Dreimal wiederholt wird auch das Wort „wund“ (frü, 6, 13). Zusätzlich ist ein Reim von „wund“ auf „mund“ gebildet (frü, 6-7). Hier wird nur eine kleine Klammer zwischen den einzelnen Wörtern gebaut, da zwei „wund“ in einer Zeile stehen und der Reim auf die folgende Zeile besteht. Einige Zeilen später wird „wund“ nochmals wiederholt, die Brücke erstreckt sich hier aber nicht über weite Teile des Gedichts, sondern lediglich um sieben Zeilen. Es wird dadurch ein Bezug zu den anderen Zeilen hergestellt, das heißt, die einfache Wiederholung und der Reim stellen kein abgeschlossenes Gebilde über zwei einzelne Zeilen dar. Viele dieser, wie ich sie genannt habe, Brücken oder Klammern erweitern inhaltliche Verbindungen. Rein formal fällt an dieser Stelle auf, dass sich die Tonalität verändert. Diese beiden Zeilen sind optisch stark voneinander getrennt, da sie nicht nur zwei unterschiedlichen Abschnitten angehören, sondern der obere sogar eingerückt ist. Rund um dieses Paar befinden sich keine Reime oder Wiederholungen und plötzlich treffen gleich drei aufeinander. Wenn man diese Stelle laut vorliest, fällt auf, wie die Sprache kurzzeitig wie auf einer flotten Welle getragen wird bis „der kreidigrinne“ (frü, 8) eine Art Brandung bildet, an der die Welle bricht. Assoziativ erinnert mich diese Ansammlung an Reimen an von Kindern gebildete Reimketten, die ewig lang sein können und deren Wörter auch nicht immer existierende und grammatische sei müssen. Das steht im Gegensatz zu lyrischen Erwartungshaltungen, die Reime gezielt angeordnet sieht. Spanlang versteht den Reim, der nach 1945 ohnehin immer mehr aufgegeben wird, in Jelineks Gedichten als Mittel der Parodie.³⁴ Diesen Eindruck kann man an dieser Stelle durchaus gewinnen, wenn man kindliche Reimmethoden jenen Methoden Genius-Dichter(*innen) gegenüberstellt.

Was aus ersten formalen Beobachtungen allerdings schon klar hervorgeht, ist eine Abgrenzung bis zu Dekonstruktion etablierter lyrischer Formen. Das funktioniert vor allem durch Zitation und Veränderung bekannter Mittel. Reime und Wiederholungen werden angedeutet, aber variiert. Es werden etwa Strophen angedeutet durch optische Trennung verschiedener Zeilen-Gruppen, aber es lässt sich keine Regelmäßigkeit in der jeweiligen Anzahl der Zeilen oder der Positionierung/Eintrückung der Abschnitte erkennen. Wenn man glaubt, eine Strukturierung der Abschnitte in nicht-eingerückte und eingerückte in einem Wiederholungsschema von 1-1-2-1 / 1-1-2 vornehmen zu können, fallen einem noch mehr Hindernisse auf. Z.B.: Kann man die

³⁴ Vgl. Spanlang 1992, S. 43.

eingerückten Abschnitte in einen Topf werfen, wenn sich ihre Zeilenanzahl verändert? Ist es überhaupt ein Wiederholungsschema, wenn die Wiederholung von 1-1-2-1 um den letzten eingerückten Abschnitt verkürzt ist? Was bedeutet der letzte Abschnitt, ist er den anderen gleichwertig oder kann er eher als Nachsatz verstanden werden? Als Nachsatz insofern, als dass seine Zeilenanzahl – zwei – recht kurz ist im Vergleich zu den anderen nicht-eingerückten Abschnitten. Und so weiter. Eine klare Einordnung auf formaler Ebene ist nicht möglich.

4 *frühlings-gefühle*

Die Position von *frühling* in *ende* an der zweiten Stelle scheint keine Willkür, wenn man sich den Frühling als Symbol des Neubeginns bewusst macht. Der Frühling wird überwiegend positiv konnotiert und steht für Hoffnung, Aufblühen, Fruchtbarkeit. Frühling bedeutet Liebe und Leben, weshalb er vor allem auch in der Liebeslyrik stark bedient wird.³⁵ „ein märzenhauch“ (frü, 1) gibt den Auftakt des Gedichts und macht die Referenz auf diese Lyriktradition noch deutlicher. Der März als erster Frühlingsmonat verkörpert besonders das Erwachen der Blüten, einen sanften Aufbruch. Der Hauch kann als ein Leben einhauchendes Element verstanden werden, das Energie bringt und die ersten Blüten bestäubt. In diesem Frühlingssetting tut sich bei „knabenrot“ (frü, 2) die Assoziation des Knabbenkrauts auf, wie sowohl Polt-Heinzl als auch Mañes/Medina festhalten.³⁶ Dabei handelt es sich um ein weiteres botanisches Element, das Erwachen und Leben symbolisiert. Gleichzeitig werden damit erste sexuelle Kontexte eröffnet. Knabbenkräuter ist ein umgangssprachlicher Oberbegriff für einige wilde Orchideenarten, die mitunter in Europa heimisch sind. Dieser „wilde“ Charakter durchbricht die Frühlingsidylle, zu deren romantischer Oberfläche er nicht passt. Es taucht mit dem Knabbenkraut außerdem explizit ein (angehendes) geschlechtliches Wesen auf, nämlich der Knabe. „Früher wurden die Knollen des Knabbenkrauts auch als Aphrodisiakum verwendet, weil sie optisch an Hoden erinnern“.³⁷ Interessant dabei ist die Gegenüberstellung des Knaben mit der Form der Orchideenblüte, die eine Analogie zur Vulva aufweist. Das ist auch insofern interessant, als man in der Biologie von männlichen und weiblichen Pflanzen spricht. Für diese sexualisierte Lesart halte ich auch eine Beobachtung von Mañes/Medina für sehr relevant, die im „märzenhauch“ nicht nur die Frühlingspriese erkennen, sondern auch ein Wortspiel mit der Biersorte Märzen.³⁸ Dadurch

³⁵ Vgl. Butzer, Günter: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Metzler 2012, S. 136-137.

³⁶ Vgl. Mañes, Ramón / Medina, Sara: „Apéndice: Notas y Comentarios finales sobre los Poemas“. In: dies. (Hg.): *Elfriede Jelinek, Poemas*. Madrid: Amargord Ediciones 2018, S. 211-284, darin S. 261; Polt-Heinzl 2013, S. 77.

³⁷ <https://www.heilkraeuter.de/lexikon/knabenkraut.htm> (13.6.2019), o.J.

³⁸ Vgl. Mañes/Medina 2018, S. 260.

wird der „märzenhauch“ zum Bieratem und ruft im Kontext der Sexualität schon einen ersten Gedanken an alkoholbedingte oder -unterstützte Unkontrolliertheit hervor. Das stellt einen eindeutigen Bruch der zitierten lyrischen Frühlingssituation dar. In dieser Mehrdeutigkeit frage ich mich, was das „knabenrot“ zu bedeuten hat, und habe im *Metzler Lexikon literarischer Symbole* Inspiration gefunden. Zur Farbe „Rot“ wurde angemerkt, dass Rot unter anderem im Zeichen der Fruchtbarkeit stehe. Das ist auf die Röte des Leibes zurückzuführen, etwa gerötete Wangen oder stark durchblutete Geschlechtsorgane.³⁹ Dadurch kann man hier „knabenrot“ als männliche Lust verstehen. „ein märzenhauch / vom knabenrot“ (frü, 1-2) bietet demnach mindestens zwei Lesarten an. Die eine zitiert frühlingshaftes Erwachen in einem botanischen und lyrisch-konventionellen Setting. Die andere, und das konterkariert stark miteinander, eröffnet eine eher unangenehme, sexuelle Sichtweise. Erotik und Ekel stehen nebeneinander.⁴⁰ Dieser Kontrast und vor allem diese Gleichzeitigkeit sind ein erstes Indiz für eine Bloßstellung pathetischer und romantischer Liebeslyrik. Dieser Kontrast ist auch in Frank Wedekinds Drama *Frühlings Erwachen* wiederzufinden, womit *frühling* in Verbindung gebracht wurde.⁴¹ Nicht zuletzt ist die auffallende Konzentration auf Körper im Gedicht („zunge“, „mund“, „nackenschweiß“, „zähnchen“, „finger“, „halse“ (frü, 3, 7, 9, 10, 11, 17) etc.) dafür ausschlaggebend.

Die Passage des „knabenrot“ ist sehr bedeutend, weil sie zweimal vorkommt und einmal zitiert wird (frü, 1-2, 26-27, „knabe rot“ 15). Ganz zu Beginn ist sie direkt verbunden mit dem zweiten Teil des Abschnitts „ein märzenhauch vom / knabenrot die / zunge schmeckt ein / himbeer traum“ (frü, 1-4). Der „himbeer traum“ spielt für Polt-Heinzl die „Werbepsprache ebenso [...] wie erträumte Liebeserfüllung“ ein.⁴² Die Sinneswahrnehmung ‘Schmecken’ ruft die Assoziation des Desserts Himbeertraum hervor. Die Verbindung zwischen Dessert und Werbesprache ist hier essenziell, da in (oftmals sexistischen) Werbungen Frauenmünder mit Obst gezeigt werden. Ein Vorbehalt wäre, dass die typischste Frucht für diese Zwecke – wohl aufgrund der Form – eher die Erdbeere als die Himbeere ist. Dennoch ist die Himbeere süß und weiblich, um in der Terminologie zu bleiben. Das eröffnet auch die Frage nach der Wortart: ist „himbeer“ ein Adjektiv oder Teil eines getrennt geschriebenen Kompositums mit „traum“? Ob es nun ein Traum ist, der von Himbeeren kostenden Zungen handelt, ein inhaltlich nicht ganz klarer Traum, dessen Süße sogar auf der Zunge zu spüren ist, oder ob diese Träume in ihrer Mehrdeutigkeit nebeneinander stehen können, Eines ist klar: Diese beiden Zeilen sind hoch sexualisiert.

³⁹ Vgl. Butzer 2012, S. 353.

⁴⁰ Vgl. Mañes/Medina 2018, S. 259.

⁴¹ Vgl. Ebd., S. 261.

⁴² Polt-Heinzl 2013, S. 77.

Sexualisiert meint hier keinen erregenden Zweck, sondern ein Zitat von sexualisierten Werbungen, Bildern etc.

Dieser erste Abschnitt beinhaltet zusammengefasst viele Komponenten: Erotik, Ekel, Frühlingsstimmung, Werbung und womöglich noch einiges andere, das hier nicht bearbeitet werden kann. Diese vier Zeilen, so mehrdeutig sie auch sind, haben ein gemeinsames Thema: Sexualität. Dem folgt ein erster eingerückter Abschnitt bzw. eine „Refrain-Passage“, wie Polt-Heinzl es nennt: „¬ wer hackt den brunnen / ¬ wund und wund“ (frü, 5-6). Einem schon aufgebrochenen, aber dennoch etablierten Frühlingserwachen werden zwei radikal gewaltsame Zeilen nachgestellt. Die Gewalt lässt sich sowohl auf inhaltlicher, als auch auf lautsprachlicher Ebene feststellen. Es geht um ein Zerstören, ein Wund-Machen, wofür hart klingende Wörter wie „hackt“ und „wund“ verwendet werden. Diese Zeilen stellen, so beschreibt es Polt-Heinzel sehr treffend, „das Gewaltpotenzial sexueller Begegnungen gleichsam in den öffentlichen Raum“.⁴³ Der Brunnen ist ein Symbol für den Ursprung.⁴⁴ Die Vorstellung des weiblichen Geschlechts als Ursprung des Lebens wird zitiert. Gleichzeitig suggeriert der Brunnen hier auch eine bloße Öffnung, was auf eine Tradition der Nicht-Anerkennung weiblicher Sexualität referiert, in der eine Vulva-lose Vagina als „Loch“ wahrgenommen wird, das vom Penis penetriert werden soll, um es zu vervollständigen. „¬ wer hackt den brunnen / ¬ wund und wund“ (frü, 5-6) gewinnt dadurch eine Bedeutung von mechanischer, sexualisierter Gewalt⁴⁵ als Reaktion auf das Zitat von Frühlingslyrik und Erotik. Diese beiden Stimmungen sind durch den Einschub optisch klar getrennt, was den Bruch noch intensiviert. Die gewaltsame Formulierung ist wie ein Schlag ins Gesicht.

Der Brunnen ist gleichzeitig Hinweis auf eines der zahlreichen verarbeiteten Märchenmotive in *frühling*. Im Märchen *Froschkönig* spielt der Brunnen eine zentrale Rolle. Es ist der Ort, wo sich das Mädchen und der Frosch zum ersten Mal begegnen und das Mädchen noch intensive Abneigung gegenüber dem verzauberten Prinzen hegt. Die *Enzyklopädie des Märchens* legt eine entwicklungspsychologische Deutung im Sinne der „Reifung“ nahe.⁴⁶ Wie in *Frühlings Erwachen* auch, kann *Froschkönig* damit als Geschichte über die sich entwickelnde Sexualität während der Pubertät gelesen werden. Verdeutlicht wird das durch die Metapher des Brunnens,

⁴³ Ebd.

⁴⁴ Vgl. Butzer 2012, S. 331.

⁴⁵ Ich möchte mit der Verwendung des Begriffs ‚sexualisierte Gewalt‘ (statt ‚sexuelle Gewalt‘) das Bewusstsein dafür schärfen, dass es sich dabei um keine sexuelle Handlung handelt, sondern um einen Gewaltakt, der sexualisiert wird.

⁴⁶ Vgl. Ranke, Kurt u.a.: *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin/Boston: De Gruyter 2004 (= Band 11, Prüfung – Schirmäremärchen), S. 246.

in den der Frosch springt. Wird dieses Bild in die Formulierung „¬ wer hackt den brunnen / ¬ wund und wund“ integriert, entsteht ein Kontext gewaltsamer Entjungferung bzw. auf einer allgemeineren Ebene tragische Ängste, Erfahrungen, Vorstellungen von aufkeimender Sexualität. Darum geht es auch in *Frühlings Erwachen*. Mañes/Medina beschreiben das als Unfähigkeit der Gesellschaft, junge Menschen auf Sexualität vorzubereiten, worauf diese mit Nachahmung des von Erwachsenen Vorgelebten reagieren: Gewalt.⁴⁷

Was mit den nachkommenden Abschnitten folgt, ist eine auch telegrammstilartige, Eindrücke bereitstellende Aneinanderreihung von Bildern dieser Gewaltszene. Der dritte Abschnitt lautet: „und an dem mund / der kreidigrinne / nackenschweiß“ (frü, 7-9). Das „und“, mit dem er eingeleitet wird, stellt zusätzlich zu der schon besprochenen rhythmischen Veränderung durch die Wortwiederholung eine semantische Verbindung der gewaltsamen Refrain-Passage mit den folgenden Zeilen her. In diesem Abschnitt findet sich ein weiterer Neologismus, den es erst zu ergründen gilt: „kreidigrinne“ (frü, 8). Wer oder was ist eine „kreidigrinne“? In meinen Recherchen bin ich auf keinen Hinweis gestoßen und ich kann mich der Bedeutung auch nur annähern. Generell sollte man die Neologismen in *frühling* ohnehin weniger auf eine eindeutige Semantik hin überprüfen, sondern als Projektionsfläche für (plurale) Assoziationen beschreiben. Diese Assoziationen können auf klanglichen, semantischen und weiteren Impulsen basieren. In „kreidigrinne“ verstecken sich für mich die Wörter ‚Kreide‘ und ‚grindig‘. ‚Grindig‘ ist klar, aber auch ‚Kreide‘ verbinde ich mit Trockenheit, Staub, wodurch eindeutig keine frühlingshaften Gefühle erweckt werden. „kreidigrinne“ könnte sowohl Substantiv als auch Adjektiv sein. Das Wort kann und kann genauso gut nicht in grammatischer Verbindung mit „nackenschweiß“ stehen. Jelinek bringt nach Spanlang selbst die Verbindung ihrer Gedichte mit August Stramm, der den Telegrammstil in seinen Gedichten prägte.⁴⁸ Danach sind die Wortgefüge nicht nur als Ganzes zu betrachten, vielmehr muss auch die Möglichkeit der Collage in Betracht gezogen werden. Spanlang bringt Jelineks Lyrik abwertend, aber dennoch in Verbindung mit der Collagentechnik des Dadaismus. Es ist auch bekannt, dass Jelinek Bruch- und Versatzstücke von Zitaten und Diskursen aus allen möglichen Medien zusammenträgt und in ihren Texten in neuen Kontexten montiert.⁴⁹ Nachdem viele dieser Ursprünge unbekannt sind, ist ein semantischer Zusammenhang zu vernachlässigen. Was damit aber deutlich wird, ist eine totale Vernetzung sämtlicher Medien, Traditionen und kollektiver Wissensbestände, wodurch klar wird, dass *frühling* kein Einzelschicksal beschreibt, sondern gesellschaftliche Zu- und Missstände.

⁴⁷ Vgl. Mañes/Medina 2018, S. 261.

⁴⁸ Vgl. Jelinek 2007b, S. 115; Spanlang 1992, S. 41.

⁴⁹ Vgl. Polt-Heinzl 2013, S. 77.

Das wird nochmals deutlich, wenn man sich die zitierten Märchen vergegenwärtigt. „und an dem mund / der kriedgrinne“ als Zusammenbringen von Mund und Kreide erinnert an *Der Wolf und die sieben Geißlein*. In diesem Märchen geht es wiederum um einen männlichen – wölfischen – Gewaltakt an Kindern. Das Fressen der Geißlein ist wohl – wie in *Rotkäppchen* – nicht als reiner Kannibalismus zu bewerten, sondern auch mit einer sexuellen Komponente zu verstehen. Die Märchenanspielungen bestätigen das Thema des Gedichtes. Nachdem Märchen ihrerseits keine Einzelschicksale behandelt, sondern exemplarisch Gefahren und Gesellschaftsbilder aufzeigen, kann man diese Wahrnehmung auf *frühling*, worin die Märchen eine so tragende Rolle spielen, ausweiten.

Der vierte Abschnitt „ein zähnchen in den / finger sticht der / braut die“ (frü, 10-12) bestätigt das sogleich. Die Referenz auf *Dornröschen* ist eindeutig und der Stich in den Finger mit der Spindel ein einprägsames Märchenbild. Dornröschen ist von einer bösen Fee verwunschen. Es ist keine Lage, in die sie sich selbst gebracht hat, sondern es sind die Umstände, vielleicht auch gesellschaftliche. Eine Kontexterweiterung wird jedenfalls angeboten. Dornröschen versinkt in einen hundertjährigen Schlaf, woraus ein Prinz sie wachküsst. Erst durch den Kuss des Mannes erwacht sie aus dem Koma. Es stellt sich die Frage nicht nur nach den Handlungsmächten und -abhängigkeiten, sondern auch nach dem Konsens dieser Handlung, gerade auch in Bezug auf die Tatsache, dass Dornröschen und der Prinz anschließend Hochzeit feiern. „braut“ (frü, 12) kann ein Hinweis sein auf Vergewaltigung und geschlechtliche Nötigung in der Ehe, die in Österreich erst 1989 strafbar wurde. Eva Lindner beschreibt in ihrem Artikel „Wie Märchen der Gebrüder Grimm jugendfrei wurden“ mehrere Fassungen von *Dornröschen*. In den überarbeiteten Kindermärchen bekommt Dornröschen das Pronomen „es“ verliehen, während in früheren noch „sie“ stand. Dornröschen wird verniedlicht und „enterotisiert“, um das Märchen für Kinder zugänglicher zu machen.⁵⁰ In dieser Änderung wird die sexualisierte Objektifierung, nämlich Dornröschen als begehrte und sich zu wehren unfähige Frau, nochmals verstärkt.

Im vierten Abschnitt fallen besonders die Zeilenenden auf, die alle mit bestimmten Artikeln enden, das jeweils zugehörige Substantiv steht erst in der darauf folgenden Zeile. Besonders interessant ist dabei der allerletzte Artikel, der eine Brücke zur zweiten eingerückten Refrain-Passage schlägt: „braut die / ¬ katze gelb und wund / ¬ erschreit“ (frü, 12-14). „wund“ ist die dritte Wiederholung des Wortes im Gedicht. Dadurch wird die Bedeutungsebene der Referenzzeilen „¬ wer hackt den brunnen / ¬ wund und wund“ (frü, 5-6) auch zumindest als Zitat in

⁵⁰ Vgl. Lindner, Eva: „Wie Märchen der Gebrüder Grimm jugendfrei wurden“. <https://www.morgenpost.de/kultur/article112144530/Wie-Maerchen-der-Gebrueder-Grimm-jugendfrei-wurden.html> (13.6.2013), datiert mit 20.12.2012 (= Berliner Morgenpost).

diesen fünften Abschnitt projiziert. Die Katze kann als Symbol generell und speziell auch im Märchen für mehreres stehen. Auffallend im *Metzler Lexikon der literarischen Symbole* ist für diesen Kontext vor allem ein Zugang: „Symbol des Weiblichen und der erot.-sexuellen Anziehung bzw. Gefährdung“, wozu besonders die Nachtaktivität und Wollust der Katze beiträgt.⁵¹ „gelb“ lese ich hier als stellvertretend für Körperflüssigkeiten wie Urin und Galle, die in gewaltvollen Auseinandersetzungen zutage treten können. In diesem Sinne beschreibt dieser einigerückte Abschnitt eine Reaktion auf den metaphorischen Fingerstich.

Wenn man die Zeilenumbrüche verschieben würde, käme ein ganz anderes Szenario zum Vorschein: „ein zähnchen in den finger / sticht der braut die katze / gelb und wund erschreit der knabe rot vom giebel fliegt“ (nach frü, 10-16). Es wurde kein Wort geändert, dennoch ist das Verständnis plötzlich ein ganz anderes: die Geschlechter sind umgedreht. Die sexualisierte Weiblichkeit in Form der Katze sticht „ein zähnchen in den finger“ und der „knabe“ „erschreit“. Es ist eine Gegenhaltung in diesen Zeilen inhärent, die das Verhältnis vom weiblichen Opfer und männlichen Täter umkehrt. Ähnlich kann man auch „der knabe rot vom / giebel fliegt“ (frü, 15-16) verstehen: Er ist besiegt, blutüberströmt und wird wie ein Stück Fleisch weggeworfen. Sieht man sich den sechsten Abschnitt in allen seinen vier Zeilen an, so fällt eine Diskrepanz von rot und weiß auf: „der knabe rot vom / giebel fliegt / am weißen halse / tiergelausch“ (frü, 15-18). Das rote Blut steht im Gegensatz zum weißen, blutleeren und damit leblosen Hals. „tiergelausch“ können Spuren von Gewaltakten am Hals sein, die als Beweis der Tat bleiben. „¬ sein saft läuft / ¬ taubenschenkel / ¬ lang“ (frü, 19-21): Hier stellt sich die Frage, welcher Saft? Ist es das Blut, ist es die Galle, die mit den fragilen Taubenschenkeln, wie Mañes/Medina sie bezeichnen⁵², konterkariert? Das Paar rot/weiß kommt auch im Märchen oft als Einheit vor, etwa in den zusammengehörenden Schwestern *Schneeweißchen und Rosenrot* sowie in *Schneewittchen*, deren Haut so weiß wie Schnee und Lippen so rot wie Blut sind, was wiederum stark sexuell aufgeladen ist. Zwei scheinbare Gegensätze werden verbunden.

Die Lesart der weiblichen Täterin und des männlichen Opfers ist hier durchaus eingeschrieben. Sie funktioniert als Dekonstruktion, Kritik und Angebot einer alternativen Geschichtsschreibung dadurch, dass sie sich aus den Worten einer Opfer-Täter-Hierarchie ergibt, die die Geschlechter in den umgekehrten Rollen verteilt sieht. Männliche gewaltvolle und sexualisierte Handlung ist nach wie vor Gegenstand des Gedichts. Das kann man im sechsten Abschnitt wiederum mit den Farben rot und weiß begründen. Beim „knabenrot“ habe ich schon über den

⁵¹ Butzer 2012, S. 211.

⁵² Vgl. Mañes/Medina 2018, S. 260.

geröteten männlichen Leib geschrieben. Zusätzlich kann das Rot für Blut stehen, ins Besondere als Zitat der Defloration.⁵³ Zitat deshalb, weil einerseits auf einen Gewaltakt hingewiesen wird, andererseits auf das Einreißen des Jungfernhäutchens, ein ausgeprägter Mythos, der sich bis heute hält und von der Geringschätzung und Instrumentalisierung des weiblichen Geschlechts zeugt.⁵⁴ Auch das rote Käppchen in *Rotkäppchen* steht eindeutig für die Verletzungen, die durch sexualisierte Übergriffe des Wolfs entstehen. Rot – im Zeugnis der sexualisierten Gewalttaten – steht der „knabe“ als Täter dem „weißen halse“ gegenüber. Eine Gemeinsamkeit vieler Märchenprotagonistinnen ist ihre Schönheit und Reinheit, die sich vor allem auch durch weiße Haut auszeichnen.⁵⁵ Jelinek greift dieses Weiß als Ausdruck der Reinheit und Jungfräulichkeit auf. Verletzlichkeit spielt keine geringe Rolle, denn das „tiergelausch“ hebt sich deutlich vom Weiß hervor. Man muss sich fragen, was es bedeutet, dass hier ein ganz bestimmtes Frauenbild zitiert wird. Erstens sehe ich darin eine Entmenschlichung der Frau, zweitens durchaus eine Referenz auf Schönheitsideale und einen Diskurs, der um die Schuldfrage von sexualisierter Übergriffigkeit kreist. Die Aussage, Frauen hätten es nicht anders gewollt, diese Handlungen zu erfahren, da sie so oder so aussehen oder diese und jene Kleidung tragen, wird leider heute noch reproduziert. Drittens wird diese suggerierte Unschuld auch mit Kindern und im Speziellen mit Mädchen in Verbindung gebracht. Damit bin ich wieder bei *Frühlings Erwachen*, wo die unschuldige, brave Wendla von Melchior am Heuboden zum Geschlechtsverkehr gezwungen wird. „Ich werfe dich die Tenne hinunter“, sagt er noch zu ihr. Als sie sich wenig später seinen Küssen zu entziehen versucht aus Angst schwanger zu werden („-Man liebt sich - wenn man küßt - - - Nicht, nicht!- -“), sagt er zu ihr: „O glaub mir, es gibt keine *Liebe!* - Alles Eigennutz, alles Egoismus! - Ich liebe dich so wenig, wie du mich liebst.“⁵⁶ Mit diesem Satz ist alle Liebesidylle dahin, er deckt das Begehen, auch das gewaltsame, als ein von der Liebe losgelöstes auf und bricht damit Wendlas romantische Vorstellungen genauso wie Jelinek in *frühling* mit der Liebeslyrik bricht. Von der Tenne wollte Melchior Wendla werfen, in *frühling* „der knabe rot vom / giebel fliegt“ (frü, 15-16).

⁵³ Der problematische Begriff der ‚Defloration‘ passt mit seiner botanischen Andeutung in die blühende Frühlings-situation. Er suggeriert jungfräuliche Reinheit als Gegensatz zur schmutzigen sexuellen Begierde (‘befleckt sein’).

⁵⁴ Vgl. dazu Sanyal, Mithu: „Vaginale Corona: Der Mythos“. <https://www.emma.de/artikel/vaginale-corona-der-mythos-jungfernhaeutchen-265102> (13.6.2019), datiert mit 6.9.2010 (= EMMA). Tatsächlich gibt es kein Jungfernhäutchen im Sinn einer zu durchtrennenden Folie, jedoch war (und ist leider teilweise nach wie vor) das Blut bei der (ersten) Penetration der Beweis von Jungfräulichkeit. Wenn manche Frauen (beim ersten Mal) bluten, kommt das von (kleinen) Verletzungen in der Vagina.

⁵⁵ Das Weiß-Sein in den Märchen der Brüder Grimm ist nicht nur Symbol, sondern auch Zeichen sozialer Ungleichheiten. Das könnte man vor allem unter einem kommunistischen, klassizistischen Gesichtspunkt noch weiterdenken, für den sich Jelinek ebenfalls sehr interessiert (hat).

⁵⁶ Wedekind, Frank: *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Stuttgart: Reclam 1971, S. 34.

Damit hat der sexualisierte Gewaltakt ein Ende gefunden. Er zeigt aber noch Spuren, die in den Abschnitten sechs, sieben und acht deutlich werden. Angefangen beim „tiergelausch“ weiter zu den „taubenschenkel“. Die Fragilität als die besondere Eigenschaft der Taubenschenkel – Täuben auch als Helferinnen von Aschenputtel – wurde schon erwähnt. Es ist naheliegend, dass es sich um die Beine der zitierten Frauenfigur handelt, an denen das Ejakulat als „sein saft“ herabrinnt. „ein blasser nagel lieb / im frauen weiß / noch steckt / im talg“ (frü, 22-25). Besonders hervorheben in diesem vorletzten Abschnitt möchte ich den „nagel“, der sowohl den Fingernagel als auch das Werkzeug meint. Gleichzeitig stellt er aufgrund seiner Form ein Phallussymbol dar, „blass“, da erschöpft von seiner Handlung. Es sind mehrere Bilder, die sich hier überlagern: die noch nicht getrennten Körper, die Spuren der Verletzungen an der Haut, die durch Gegenstände oder Hände verursacht wurden. Es ist auf jeden Fall das Zeugnis sexualisierter Gewalt. Es sind auch Narben, die niemals vergehen. „lieb“ bringt auf inhaltlicher und klanglicher Ebene wieder eine Besänftigung. Mit diesem Wort kann man den achten Abschnitt sogar als Erwachsensszene einer vergangenen Liebesnacht verstehen. „ein blasser nagel“ ist durch die Blässe – vor allem im Kontrast zum viel zitierten Rot – schon in seinem Gewaltpotenzial abgeschwächt. Der Nagel kann sogar als Überbleibsel dieser Liebe angesehen werden, von dem sich nur schwerlich trennen lässt. Es geht um (gesellschaftliches) Verschweigen, Nicht-Anerkennen, Abwerten der Geschehnisse und Bedürfnisse der Frau. Es schließt ein Zweizeiler, nicht eingerickekt: „ein märzenhauch vom / knabenrot“ (frü, 26-27) und wir sind wieder da, wo wir am Anfang waren. *frühling* hat uns zurück geholt in eine frühlingshafte Idylle und romantische Liebesvorstellung. Es ist so, als wäre nichts gewesen. Und doch ist etwas: „ein märzenhauch vom / knabenrot“ ...

5 Elfriede Jelinek und die Anti-Pornografie

frühling imitiert den Tonfall eines klassischen Liebesgedichts, wie Spanlang schreibt.⁵⁷ Die „Formulierungen von großer Poesie“, so drückt es Polt-Heinzl aus, werden „kontrolliert zum Absturz gebracht oder dem Absturz wieder abgerungen“.⁵⁸ Doch wie lässt sich das Gedicht selbst poetologisch einordnen? Otto Knörrich beschreibt in *Die deutsche Lyrik seit 1945* das Lustmotiv Ende der 60er Jahre, die die „Enttabuisierung der menschlichen Sexualität“ zum Ziel hat. Er schreibt weiter:

⁵⁷ Vgl. Spanlang 1992, S. 45.

⁵⁸ Polt-Heinzl 2013, S. 77.

So tritt neben das Liebesgedicht oder an dessen Stelle eine Sex-Lyrik, die freilich häufig nur auf Schockwirkungen abzielt, wo sie literarischer Vorschein einer zu spontaner Sinnlichkeit befreiten Gesellschaft sein soll.⁵⁹

Auch Spanlang bringt die Sex-Lyrik als beschreibende Kategorie für Jelineks Gedichte ein, begreift „Sex-Lyrik“ allerdings als Zeugnis der sexuellen Revolution und Befreiung. Sie definiert die Umwertung von Blickregimen, die den weiblichen Blick auf das männliche Geschlecht bedeutet, als ein Leitthema in der feministischen Literatur der 70er Jahre. Jelinek ist für sie mit ihren Gedichten eine frühe Vertreterin dessen.⁶⁰ Spanlangs Verständnis der Sex-Lyrik trifft für mich schon viel eher auf Jelineks Schreibweisen zu, als dass jenes von Knörrich darauf anzuwenden ist.

Im *Metzler Lexikon Literatur* bin ich auf die Unterscheidung von pornografischer und erotischer Literatur gestoßen. Während erstere „durch die gleichermaßen produktive wie rezeptive Wirkungsabsicht, sexuell zu erregen bzw. erregt zu werden“ gekennzeichnet ist,⁶¹ beschreibt die erotische Literatur eine „im weiteren Sinn Sammelbez. für alle denkbaren Arten von fiktionaler Lit., die Liebe oder Sexualität zum Gegenstand haben.“⁶² Nun kann man argumentieren, dass *frühling* in seinem gewaltvollen Gehalt und den bewusstmachenden Brüchen mitnichten das Ziel sexueller Erregung hat. Allerdings zitiert Jelinek im Gedicht Bilder, Sprache, Märchen usw., die sehr wohl pornografisch ausgelegt werden können bzw. sexualisiert sind. Sie zitiert ein männliches Begehr, das hierarchisches und objektifizierendes ist. Genauso verhält es sich mit dem Begriff der erotischen Literatur, der hier auch nur unzureichend angewandt werden kann. Zwar ist Sexualität Gegenstand des Gedichts, aber wiederum nur als Zitat. Die Verschiebung der Blick- und Handlungsmacht zum weiblichen Geschlecht verstehe ich als Antwort darauf und vor allem nicht als individuelles Bedürfnis, sondern als gesellschaftliche Forderung.

Um *frühling* in einen weiter gefassten Kontext einzubetten und als gesellschaftspolitisch hoch relevanten Text zu begreifen, möchte ich auf einen Begriff zurückgreifen, der vor allem mit der Veröffentlichung des Romans *Lust* (1989) laut geworden ist: Anti-Pornografie. Janke sieht mit dem Erscheinen des Romans die Debatte um das Etikett der Pornografin zugespitzt.⁶³ Aber auch *Die Klavierspielerin* (1983) löste davor einen Skandal aus. Im Endeffekt kann die Pornografie-

⁵⁹ Knörrich, Otto: *Die deutsche Lyrik seit 1945*. Stuttgart: Kröner 1978, S. 371-372.

⁶⁰ Vgl. Spanlang 1992, S. 60-61.

⁶¹ Burdorf, Dieter: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart u.a.: Metzler 2007, S. 600.

⁶² Ebd., S. 206.

⁶³ Vgl. Janke, Pia: *Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich*. https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/#_ednref25 (8.7.2014), datiert mit 9.1.2014 (= Website TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek). (= Janke 2014a).

Debatte aber schon in den späten 60er Jahren angesetzt werden, da Jelinek auch jenem Kreis angehörte, wegen dessen die Innsbrucker Jugendkulturwoche mit Pornografievorwürfen konfrontiert wurde.⁶⁴ Der Zuschreibung der Pornoschriftstellerin stellt Jelinek ihre eigene Positionierung als Anti-Pornografin entgegen. Sie wendet damit nicht die Pornografie in ihrem (weiblichen) Schreiben an, denn auch das wäre eine Reproduktion des männlichen Blicks, sondern wehrt sich explizit dagegen:

Es war mir wichtig, den Blick auf das Obszöne nicht aus männlicher, sondern aus weiblicher Sicht zu zeigen. [...] Pornographie ist nicht das Beschreiben von Vögeleien oder das Beschreiben von nackten Leuten, die irgendwas miteinander machen. Pornographie ist die Darstellung der Frau als Hure. Also ihre Freigabe zu Quälereien, zu Erniedrigungen und ihre Lust daran.⁶⁵

Zusätzlich stellt sie in einem Interview mit Gabriele Presber anlässlich des ihr verliehenen Heinrich-Böll-Preis für *Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr* fest, „daß es einer Frau nicht gestattet ist, radikale Dinge zu schreiben“, während ähnliche Arbeiten von Männern als „kühn, revolutionär und wegbereitend“ gelten.⁶⁶ Schon 1967 thematisiert Jelinek das in einem Radiointerview von Ö1, *Talente und Tendenzen*:

Diese Äußerungen über mich, dass man das einem Mann zugesteht, das ist eine gewisse Härte in der Sichtweise und auch eine gewisse Brutalität, über die Frauen eigentlich besser schreiben können als die Männer, weil die Frauen eigentlich sehr viel mehr Brutalität erfahren als die Männer, aber wenn eine Frau das schreibt, wird ihr das eben nicht zugestanden, auch was jetzt zum Beispiel die Sexualität betrifft, denn wenn eine Frau über Sexualität schreibt wie ein Mann, dann wird ihr das nicht zugestanden, dabei ist es eigentlich sehr wichtig, dass endlich mal Frauen über ihre Sexualität schreiben und nicht nur Männer.⁶⁷

„[D]as Schlimmste ist dieses männliche Wert- und Normensystem, dem die Frau unterliegt“, sagt sie 1988 zu Presber.⁶⁸ Mit diesem System ist nicht nur ein gesellschaftliches gemeint, sondern auch ein poetologisches. Im selben Gespräch erklärt sie ihre Absicht, ihren „Gegenstand ins Extreme zu steigern“ als Reaktion darauf, dass es für sie als Frau nicht vorgesehen ist,

⁶⁴ Vgl. Meller 2006, S. 294.

⁶⁵ Lahann, Birgit: „Männer sehen in mir die große Domina“. In: *stern*. 8.9.1988, S. 76-83, darin S. 78.; Hochreiter benutzt den Begriff „Pornografisierung“ und will damit überhaupt ein „ästhetisch-kulturelles Phänomen“ beschreiben. Vgl. 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*“. *Elfriede Jelineks feministische Bezüge*. Wien: Praesens Verlag 2012 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE 9), S. 138.

⁶⁶ Presber 1988, S. 111.

⁶⁷ *Talente und Tendenzen. ORF/Ö1, 1967. (Gestalter: Alfred Treiber, Leitung: Hubert Gaisbauer, Sprecher: Wolfgang Hübsch)*, 1:20 min.

⁶⁸ Presber 1988, S. 114.

auf diese Art zu schreiben.⁶⁹ Sie will sich von diesem „Wert- und Normensystem“ losreißen und kritisiert auch, dass ihre Literatur als „männlich“ beschrieben wird.⁷⁰ Am Beispiel von *frühling* habe ich gezeigt, dass gerade nicht von männlicher Schreibweise gesprochen werden kann, sondern diese aufgebrochen wird, indem Hierarchien aufgedeckt und verschoben werden. Es ist auch unbedingt notwendig, das Gedicht in einem gesamtgesellschaftlichen Zusammenhang zu begreifen und nicht als Schilderung eines individuellen Schicksals abzutun. Das greift zu kurz. Jelinek selbst bezeichnet sich immer wieder als sehr bewusste Schreiberin: „Ich konstruiere sehr stark und kann sehr genau sagen, warum ich etwas schreibe, was ich für politische Ziele damit verfolge und was ich didaktisch damit erreichen will.“⁷¹ Zudem ist es ihr wichtig, in gesellschaftlichen Zusammenhängen zu denken, was für ihre literarische Arbeit konstitutiv ist und weshalb Spanlangs biografische Analyse ihrer Texte nie ein umfassendes Verständnis liefern kann.

Das hängt auch mit meiner politischen Arbeit zusammen, daß ich mein Leid oder das Leid von anderen nicht als individuelles Leid begreifen kann, sondern immer die gesellschaftlichen Ursachen dafür sehe, und diese Ursachen auch darstelle, die allgemeinen gesellschaftlichen Mechanismen, die da wirksam sind.⁷²

In ihrem Essay „Der Sinn des Obszönen“ sieht es Jelinek als Notwendigkeit an, „daß sich Frauen die Darstellung des Obszönen und des Nackten zurückerobern müssen.“⁷³ Das kann sowohl auf Texte als auch Positionierung von Autorinnen* bezogen werden. In diesem Text bringt sie außerdem den Begriff „anti-pornografisch“ ein:

Meine Arbeit nenne ich anti-pornografisch, weil ich einen Bewußtmachungsprozeß erzielen und nicht nur einfach aufgeilen möchte, obwohl mir das auch schon vorgeworfen worden ist. Es geht darum, Sexualität als etwas Politisches und nicht als etwas Unschuldiges zu begreifen, das einfach da ist.⁷⁴

Sie benutzt das Obszöne, um Machtverhältnisse zwischen Mann und Frau sichtbar zu machen, was sie schon 1967 in *Talente und Tendenzen* als literarisches Ziel angibt.⁷⁵ So ist *frühling* aus den späten 60er Jahren ein Paradebeispiel für das Schreibverfahren, das sie 1988 in „Der Sinn des Obszönen“ beschreibt. Die von Spanlang aufgegriffene Bezeichnung Sex-Lyrik ist insofern missverständlich, als Geschlechtsverkehr als einzige Voraussetzung suggeriert wird. Der

⁶⁹ Vgl. ebd., S. 116-117.

⁷⁰ Vgl. ebd., S. 123-124.

⁷¹ Ebd., S. 109.

⁷² Schmöller 1982, S. 88.

⁷³ Jelinek, Elfriede: „Der Sinn des Obszönen“. In: Gehrke, Claudia (Hg.): *Frauen & Pornographie*. Tübingen: o.J. (=1988), S. 102-103, darin S. 102.; Vgl. dazu auch *Talente und Tendenzen* 1967, 1:20 min., 17:00 min., 22:00 min.

⁷⁴ Jelinek 1988, S. 102.

⁷⁵ Vgl. *Talente und Tendenzen* 1967, 16:30 min.

Begriff deutet nicht auf eine kritische Auseinandersetzung hin, auch wenn er möglicherweise anderes beschreibt. Anti-Pornografie hingegen vermittelt eine Gegenhaltung zu einem bestimmten Normensystem, das Sexualisierung und Objektifizierung von Frauen(körpern) beinhaltet. In *frühling* ist durch dieses Schreibverfahren also keineswegs, wie Spanlang schreibt, die Geliebte verlassen und das weibliche Ich in einer „Verliererposition“.⁷⁶ Vielmehr wird diese Verliererinnenposition öffentlich verlassen.

6 Conclusio und Ausblick

Ausgangspunkt war der Vorwurf der Epigonalität in Jelineks Gedichten. Das zum Anlass genommen, habe ich festgestellt, dass in *frühling* ins Besondere Märchenreferenzen den Text um eine gesellschaftspolitische Komponente erweitern. Als epigonal bezeichnet Spanlang jenes charakteristische und spannende Schreibverfahren von Jelinek, für das sie in einer rezenteren Rezeption geschätzt wird. Die Märchen verstärken das, was dem Text selbst schon inhärent ist: Mehrdeutigkeit, Montage, Offenheit. Die Mehrdeutigkeit entsteht durch plural zu lesende Neologismen, durch eine Möglichkeiten eröffnende Syntax und durch die äußere Form, etwa Zeilenumbrüche. Es wird immer wieder neue Aspekte geben, je länger man sich mit *frühling* auseinandersetzt. Dennoch gibt es für mich eine klare gesellschaftspolitische und poetologische Haltung im Gedicht. Spanlang hält das auch dezidiert als Unterscheidungspunkt zur Wiener Gruppe, an der sich Jelinek orientierte, fest: „Die Aussage, und sei sie auch noch so vermittelt, steht nach wie vor im Vordergrund.“⁷⁷ Diese Position wird vor allem durch Dekonstruktion von hegemonialen Verhältnissen etabliert, etwa durch den radikalen Bruch der zu Beginn suggerierten Frühlingsstimmung oder die Gegenüberstellung von Sexualität und Gewalt. Im Text ist außerdem eine Umkehrung der Geschlechter als subversives Moment eingeschrieben. Im Kontext von sexualisierter Gewalt wird das Täter-Oper-Verhältnis verschoben.

Durch diese Beobachtungen stellt sich die Frage, wie *frühling* poetologisch eingeordnet werden kann. Da das Gedicht nicht nur formal, sondern auch inhaltlich Konventionen gewisser (männlicher) Normensysteme aufbricht und nicht nur das, sondern sich auch aktiv dagegen positioniert, ist eine Einordnung nur in Abgrenzung dieser Systeme möglich. Jelinek zeigt geschlechterbezogene Machtverhältnisse nicht nur auf, sondern stellt die Hierarchie in Frage und bringt sie ins Wanken. Frau wird zur Handlungsträgerin. Um das in einem beschreibenden Begriff zu vereinbaren, bezeichne ich *frühling* als Anti-Pornografie. Die von Jelinek selbst eingebrachte

⁷⁶ Spanlang 1992, S. 57.

⁷⁷ Ebd., S. 46.

Beschreibung ihres Schreibverfahrens kam zwar erst ein paar Jahre nach ihrer Schaffenszeit als Lyrikerin auf, kann aber dennoch auf *frühling* angewendet werden. Essenziell dafür ist eine Gegenposition zu vorherrschenden Machtverhältnissen sowohl im Inhalt und der Form als auch in einer realen Situation der Autorin und im gesellschaftspolitischen Kontext.

Diese Arbeit soll eine Diskussion um Jelineks Gedichte weiter anstoßen. Es wurde die literarische wie politische Relevanz, die ich generell in Jelineks Werk erkenne, für ihre Lyrik am Beispiel von *frühling* erschlossen. Darüber hinaus wurde die Pluralität im Gedicht als seine Bedingung unterstrichen. Für eine weiterführende wissenschaftliche Beschäftigung mit Jelineks Lyrik ist ihre neuerliche Einordnung in Jelineks Gesamtwerk, die über die Abwertung als Fingerübungen hinausgeht, unabdinglich. *frühling* wurde hier als Beispiel feministischer Literatur offenbar, das zeigt unter anderem, dass für Jelinek typische Themen und Schreibverfahren auch auf die Lyrik angewendet werden können. Mañes/Medina haben das in den begleitenden Wörtern ihrer Übersetzungen schon begonnen. Möglicherweise ist auch das Untersuchen eines Österreich-Bezugs ergiebig. In *frühling* wird die Dichotomie von rot und weiß fast zu einem Leitmotiv. Wie viel rot-weiß-rot in dem Gedicht steckt, muss an anderer Stelle genauer überlegt werden. Aus heutiger Sicht ist die Verbindung von sexualisierter Gewalt und Österreich immerhin elementarer Jelinek-Stoff.

7 Bibliografie

7.1 Primärtext

Jelinek, Elfriede: „frühling“. In: Jelinek, Elfriede: *ende. Gedichte 1966-1968. mit fünf Zeichnungen von martha jungwirth*. Schwifting: Schwiftinger Galerie Verlag 1980, S. 6.

7.2 Ausgaben, Übersetzungen, andere zitierte Primärtexte

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

Jelinek, Elfriede: *Die Klavierspielerin*. Reinbek: Rowohlt 1983.

Jelinek, Elfriede: *Lust*. Reinbek: Rowohlt 1989.

Jelinek, Elfriede: *ende. gedichte aus 1966-1968. mit holzschnitten von linde waber. gestaltung: hermann gail*. Wien: david-presse 1991.

Jelinek, Elfriede: *ende. gedichte von 1966-1968*. München: Buch & medi@ GmbH 2000 (= Lyrikdition 2000).

Jelinek, Elfriede: „frühling“. Übersetzt von Michael Hofmann („spring“). In: *poetry*. November 2007, S. 105. (= Jelinek 2007a).

Jelinek, Elfriede: *koniec / ende*. Übersetzt von Ernest Dyczek / Marek Feliks Nowak. Wrocław: Fundacja na Rzecz Kultury i Edukacji im. Tymoteusza Karpowicza 2012.

Jelinek, Elfriede: „ende“. In: *Der Standard* (Album). 18.10.2014, S. A6. (= Jelinek 2014a).

Jelinek, Elfriede: *Gesammelte Gedichte / Poésies Complètes*. Übersetzt von Magali Jourdan / Mathilde Sobottke. Wien: Westphalie Verlag 2014. (= Jelinek 2014b).

Jelinek, Elfriede: *Poemas*. Übersetzt von Mañes, Ramón / Medina, Sara Madrid: Amargord Ediciones 2018.

7.3 Jelinek über Jelinek

Jelinek, Elfriede: o.T. In: „Ja zur Kleinschreibung sagen“. <http://www.taz.de/!713751/> (14.6.2019), o.J. (= *taz*, Statement von Elfriede Jelinek).

Jelinek, Elfriede: „Der Sinn des Obszönen“. In: Gehrke, Claudia (Hg.): *Frauen & Pornographie*. Tübingen: o.J. (=1988), S. 102-103.

Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbreicha.htm> (24.4.2019), datiert mit 29.12.2003 (= Homepage Elfriede Jelinek).

Jelinek, Elfriede: *Lesen*. <http://elfriedejelinek.com/flesen.htm> (24.4.2019), datiert mit 7.10.2005 (= Homepage Elfriede Jelinek).

Jelinek, Elfriede: „Meine Gedichte – nichts mehr davon!“ In: Deckert, Renatus (Hg.): *Das erste Buch*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 115-116. (= Jelinek 2007b).

Jelinek, Elfriede: *Mit dem Kopf durch die Auslage, ohne etwas ausgeben zu müssen*. <http://elfriedejelinek.com/fmexiko2.htm> (7.6.2019), datiert mit 9.7.2014 (= Homepage Elfriede Jelinek). (= Jelinek 2014c).

7.4 Andere Quellen

Beutin, Wolfgang u.a.: *Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*. Stuttgart / Weimar: Metzler 2013.

Burdorf, Dieter: *Metzler Lexikon Literatur. Begriffe und Definitionen*. 3. Auflage. Stuttgart u.a.: Metzler 2007.

Burdorf, Dieter: *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart u.a.: Metzler 2015.

Butzer, Günter: *Metzler Lexikon literarischer Symbole*. 2. Auflage. Stuttgart u.a.: Metzler 2012.

Friedl, Harald / Peseckas, Hermann: „Elfriede Jelinek“. In: Friedl, Harald (Hg.): *Die Tiefe der Tinte*. Salzburg: Verlag Grauwerte im Institut für Alltagskultur 1990, S. 27-51.

Hauser, Krista: „Österreichs junge Autoren schreiben originelle Bühnenstücke“. In: Tiroler Tagesszeitung 30.1.1969.

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“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien: Praesens Verlag 2012 (= DIS-KURSE.KONTEXTE.IMPULSE 9).

Janke, Pia: *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich.* Salzburg/ Wien: Jung und Jung 2002.

Janke, Pia: *Jelinek Handbuch.* Stuttgart u.a.: Metzler 2013.

Janke, Pia: *Stigmatisierung und Skandalisierung Elfriede Jelineks in Österreich.* https://jelinektabu.univie.ac.at/sanktion/skandalisierung/pia-janke/#_ednref25 (8.7.2014), datiert mit 9.1.2014 (= Website TABU: Bruch. Überschreitungen von Künstlerinnen. Interkulturelles Wissenschaftsportal der Forschungsplattform Elfriede Jelinek). (= Janke 2014a).

Janke, Pia: *Elfriede Jelinek. Werk und Rezeption.* Wien: Praesens Verlag 2014 (= DIS-KURSE.KONTEXTE.IMPULSE 10). (= Janke 2014b).

Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek.* Stuttgart: Metzler 1995.

Klein, Delphine: *Première parution de l'intégrale des poèmes d'Elfriede Jelinek.* (Interview mit Magali Jourdan und Mathilde Sobottke, 8.5.2014). <http://jelinek.hypotheses.org/843> (15.7.2014), datiert mit 21.5.2014 (= Autour de Jelinek. Regards croisés sur une artiste autrichienne).

Knörrich, Otto: *Die deutsche Lyrik seit 1945.* Stuttgart: Kröner 1978.

Kuchler, Janine: „*Dein Herz verlangend, allen Körper küßte“.* Konzeptionen expressionistischer Liebeslyrik“. Berlin u.a.: LIT 2014.

Kriegleder, Wynfrid: *Eine kurze Geschichte der Literatur in Österreich. Menschen – Bücher – Institutionen.* Wien: Praesens 2011.

Lahann, Birgit: „Männer sehen in mir die große Domina“. In: *stern.* 8.9.1988, S. 76-83.

Lindner, Eva: „Wie Märchen der Gebrüder Grimm jugendfrei wurden“. <https://www.morgenpost.de/kultur/article112144530/Wie-Maerchen-der-Gebrueder-Grimm-jugendfrei-wurden.html> (13.6.2013), datiert mit 20.12.2012 (= Berliner Morgenpost).

Mañes, Ramón / Medina, Sara: “Apéndice: Notas y Comentarios finales sobre los Poemas”. In: dies. (Hg.): *Elfriede Jelinek, Poemas.* Madrid: Amargord Edicio-nes 2018, S. 211-284.

Meller, Milena / Riccabona, Christine / Wimmer, Erika: *Die Österreichischen Jugendkulturtwochen 1950-1969 in Innsbruck. Ton Zeichen – Zeichen Sprünge.* Innsbruck/Wien u.a.: Studien-Verlag 2006.

Mittermayer, Manfred / Popp, Fritz u.a.: *Abriss der deutschsprachigen Literatur. Von ihren Anfängen bis zur Gegenwart.* Wien: Braumüller 1999.

N.N.: diverse Märchen der Gebrüder Grimm. https://www.grimmsstories.com/de/grimms_maerchen/index (8.7.2019), o.J. (= Website Grimm Stories).

Pils, Heide: „Sittliche Gefährdung der Poesie“. <https://derstandard.at/2647161/Sittliche-Gefährdung-durch-Poesie> (16.6.2019), datiert mit 4.11.2006 (= der Standard).

Polt-Heinzl, Evelyne: „Lyrik“. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 76-79.

Presber, Gabriele: *Die Kunst ist weiblich*. München: Droemer, Knaur 1988.

Ranke, Kurt u.a.: *Enzyklopädie des Märchens*. Berlin/Boston: De Gruyter 2004 (= Band 11, Prüfung – Schirmäremärchen).

Sanyal, Mithu: „Vaginale Corona: Der Mythos“. <https://www.emma.de/artikel/vaginale-corona-der-mythos-jungfernhaeutchen-265102> (13.6.2019), datiert mit 6.9.2010 (= EMMA).

Schmölzer, Hilde: *Frau sein & schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst*. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1982.

Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien, Diss. 1992.

Teutsch, Susanne: „vor meiner tönernen tonstimme“ *Elfriede Jelinek, Verwandtschaften*. <https://jelinetz.com/2018/11/21/susanne-teutsch-ramon-manes-vor-meiner-toenernen-tonstimme-elfriede-jelinek-verwandschaften/> (24.4.2019), datiert mit 21.11.2018 (= JeliNetz).

Wedekind, Frank: *Frühlings Erwachen. Eine Kindertragödie*. Stuttgart: Reclam 1971.

Autorenporträt. ORF/Ö1 (im Rahmen der Reihe Lesefreuden), 29.11.1985.

Talente und Tendenzen. ORF/Ö1, 1967. (Gestalter: Alfred Treiber, Leitung: Hubert Gaisbauer, Sprecher: Wolfgang Hübsch).

Patina – Kostbares aus dem Archiv. ORF/Ö1, 22.10.2006. (Gestaltung: Roland Knie).

<https://www.heilkraeuter.de/lexikon/knabenkraut.htm> (13.6.2019), o.J.

7.5 Abbildungen

El-Adl, Doaa: #me too. <https://www.cartoonmovement.com/cartoon/43566> (14.6.2019), datiert mit 18.10.2017 (= Cartoon Movement).