

POLEMIK UND RHETORISCHE VERKÖRPERUNG IN JELINEKS *DAS WERK, DER TOD UND DAS MÄDCHEN, BAMBILAND*

Gunther Martens*

FWO-Vlaanderen
Universiteit Gent, Vakgroep Duits

Rhetorik und Polemik sind keineswegs als selbstverständliche methodologische Gefährten anzusehen, auch wenn ihre gängige Verwendung als Metabezeichnung für sprachliche Auseinandersetzungen zu einer solchen Vermutung Anlass geben könnte. Polemiken gelten als „aggressiv formulierte Texte oder Textteile, die Bestandteil eines meist personalisierten Streites sind“¹. Die Polemik wird außerhalb der Avantgarde überwiegend negativ konnotiert; sie gilt als unanständig, unfair, unsachlich, die Grenzen des Erlaubten überschreitend, wird aber dennoch als Spektakel und im Vollzug an *anderen* häufig auch genossen, besonders da, wo die „literarisch gestaltete Polemik stilistisch bestimmt [wird] durch Umschläge von Ironie zu Pathos, vom Witz zum Prophetent“². Von der rhetorisch argumentativen Rede unterscheidet die Polemik die Tatsache, dass der Sprecher letztlich „Disputant, kein Redner“ ist, und sich folglich nicht an „pretence of reasonableness“ zu halten hat.³ Gleichzeitig ist es das Anliegen der Polemik, auf quasi magische Weise die Zielscheibe der Kritik zu demontieren, zu zersetzen, herabzusetzen. Sie ist darin stets unökonomisch, da im Prinzip auch das Schweigen als performativ weniger widersprüchliches Äquivalent zur Verfügung stünde.

Jelinek war und ist oft selber Gegenstand einer frontalen Polemik *ad personam*. Dabei geht sie selbst der Polemik nicht aus dem Weg, was ihr wohl seit dem *Burgtheater*-Stück den Ruf einer Nestbeschmutzerin eingebracht hat. Die direkte Bezugnahme auf konkrete Personen und Ereignisse erfolgt auch in der Prosa der Autorin. Erinnert sei hier stellvertretend an die kaum verschlüsselten Tiraden gegen den Landeshauptmann H. in *Die Kinder der Toten*. Jelinek konzentriert sich vor allem in ihrer Theatertätigkeit in zunehmendem Maße auf konkrete Anlässe und Personen: Oberwart, Kaprun, *Kronenzeitung*-Diskurs, bis zu den Blog-artigen Reaktionen auf Abu Ghraib und den zweiten Irak-Krieg. Diese Realitätsnähe legt ein beredtes Zeugnis davon ab, wie sehr Jelinek der österreichischen Avantgarde und dem Aktionismus nahesteht.

* Der Autor ist Oberassistent für Forschung beim FWO-Flandern.

¹ Scheichl, Sigurd Paul: „Polemik.“ In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Neubearbeitung des Reallexikons der deutschen Literaturgeschichte*. Gemeinsam mit Georg Braungart, Harald Fricke, Klaus Grubmüller, Friedrich Vollhardt und Klaus Weimar herausgegeben von Jan-Dirk Müller. Berlin, New York: de Gruyter 2003. Bd. 3. S. 117-120, hier S. 117.

² Ebd., S. 118.

³ Dieckmann, Walther: *Streiten über das Streiten. Normative Grundlagen polemischer Metakommunikation*. Tübingen: Niemeyer 2005 (= Konzepte der Sprach- und Literaturwissenschaft). S. 47.

Jelineks Texte legen mehrfach selbstreflexiv von der Gefahr Zeugnis ab, gerade durch die polemische Zuspitzung auf den konkreten paradigmatischen Einzelfall die unfassbare, institutionelle Gewalt und das anonyme Massensterben aus den Augen zu verlieren. Versucht Jelinek deutlich mit sprachlichen Mitteln, das Individuelle mit der allgemeinen Katastrophe zu verbinden, so wird der Autorin jedoch nicht selten vorgeworfen, sie betreibe eine physiognomische, lediglich auf Oberflächenerscheinungen abzielende Kulturkritik. Die Praxis der Emblematisierung, die beliebige Gegenstände und Bilder mit der moralischen *Subscriptio* der verdrängten Vergangenheit verknüpfe, weist nach Peter Kümmels Ansicht selber totalisierende Züge auf:

Es scheint der Autorin einen gewissen Trost zu geben, alles mit allem zu verbinden und den Tunnel von Kaprun als einen abgelegenen Kamin der Weltanlage Auschwitz zu deuten. Jelinek setzt die Kapruner Opfer mit den NS-Opfern ins Verhältnis und gewinnt doch bloß die *Herrschaft über Material*.⁴

Anlässlich der Inszenierung des Stückes *Das Werk* berichtete der Regisseur Nicolas Stemann, „er habe den Eindruck, [...] einer alten Dame beim Entrümpeln ihrer ideologischen Dachkammer zu helfen“⁵. Nachträglich versicherte der Regisseur, diese Aussage ausdrücklich als Lob gemeint zu haben.⁶

In Jelineks Prosa erfolgt der Kurzschluss zwischen Gegenwart und verdrängter Vergangenheit nicht nur anhand der polemischen Personifikation, sondern mit zahlreichen rhetorischen Mitteln, zum Beispiel anhand der Genitivmetapher, die beide Zeitspannen in der „Verbrennungsanlage des TV-Sets“⁷ oder „im Ofen des Fernsehens“ (KT 606) zusammengeschweißt sieht. Mit diesen drastischen Beispielen kann gleichzeitig illustriert werden, dass Jelineks Texte (ob Prosa oder Theatervorlage) vor rhetorischer Figürlichkeit strotzen. Solche Sprachkreativität scheint – als stilistisches Markenzeichen der Schrift – nicht unbedingt Bühnentauglich. Im Folgenden soll jedoch dargelegt werden, wie Rhetorik und Theaterpraxis bei Jelinek eine eigenwillige Allianz eingehen. Zu diesem Zweck werden besonders diejenigen neueren Theatertexte herbeigezogen, die eine der Autorfunktion nahe stehende Figur oder mehrere auktoriale Figuren auf der Bühne auftreten lassen, wie zum Beispiel in *Das Werk*, *Der Tod und das Mädchen* und *Bambiland* geschieht.⁸

SPRACH- UND LAUT-KÖRPER IM RHETORISCHEN SADISMUS

Ich greife zunächst auf Roland Barthes zurück. Es handelt sich aber nicht um die Mythologien-Texte, die Jelinek als Inspirationsquelle gedient haben, sondern um den Rhetoriker Barthes, der mit Rhetorik allmählich den Strukturalismus unterminiert bzw. potenziert: In *Sade, Fourier, Loyola* (1971) deutet Roland Barthes Sades Schreibweise als das sowohl sprachliche als auch narrative Bemühen, jedes Loch auszufüllen und auszustopfen, wobei die Argumentstruktur des Satzes die Gewalt der Sprache überhaupt repräsentiere. So wie Sade das hoffähige Sprechen in der höfischen Öffentlichkeit konterkariert, so sieht Barthes auch den Totalitätsanspruch des strukturalistischen Fadenkreuzes ad absurdum geführt. Perverbiert ist folglich nicht der vordergründige pornographische Inhalt von Sades

⁴ Kümmel, Peter: „Die Welt im Kamin. Vom Zwang, in jedem Unglücksfall Auschwitz zu entdecken: Elfriede Jelinek und ihr Bergbahnstück *In den Alpen*.“ In: *Die Zeit* 42 (2002). S. 40. [Hervorhebung G.M.]

⁵ Weinzierl, Ulrich: „Rache-Engerls Requiem. Nicolas Stemann triumphiert mit der Uraufführung von Elfriede Jelineks *Das Werk* am Burgtheater Wien.“ In: *Die Welt*, 14 April 2003.

⁶ Mayer, Verena u. Roland Koberg: *Elfriede Jelinek. Ein Porträt*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2006. S. 232.

⁷ Jelinek, Elfriede: *Die Kinder der Toten*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1995. S. 225.

⁸ Jelinek, Elfriede: *Das Werk*. In: dies.: *In den Alpen. Drei Dramen*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2002. Jelinek, Elfriede: *Der Tod und das Mädchen I-III* (Schneewittchen, Dornröschen, Rosamunde). In: dies.: *Der Tod und das Mädchen I-V. Prinzessinnendramen*. Berlin: Berliner Taschenbuch Verlag 2003. Jelinek, Elfriede: *Bambiland. Babel. Zwei Theatertexte*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2004.

Texten, sondern die Lektüre, die dieses Phantasma des „tout te sient“⁹ in der Analyse nachzuvollziehen versucht. Barthes zufolge gibt es in jeder erotischen Szene einen Regulator, den er gleichwohl nicht als Subjekt oder als Verwalter denkt, sondern eher rein technisch und in Anspielung auf die Theoriesprache der strukturalistischen Linguistik als „opérateur de phrase“¹⁰. Als „opérateurs de phrase“ kann man sich die jelinekschen Theaterfiguren vorstellen; sie verdanken ihre körperliche Präsenz eher der Serialität und Variabilität der Sprachmuster als der Psycho-Logik: Sie werden mit Wendungen und rhetorischen Figuren ausgestopft, die sie zur endlosen Permutation antreiben:

[L]a phrase (littéraire, écrite) est elle aussi un corps qu'il faut catalyser, en remplissant tous ses lieux premiers d'expansions, d'incises, de subordonnées, de déterminants [...] sans pouvoir épuiser la combinatoire des unités: il reste toujours un supplément de demande qu'on essaie illusoirement d'épuiser, soit en répétant ou permutant les figures, soit en couronnant l'opération combinatoire (par définition, analytique).¹¹

Das zwanghaft verschlungene Ineinander des pornographischen Gruppenbilds („corps multiple et désarticulé“) nimmt Barthes zufolge die Maximalisierung, die Sättigung, die „erschöpfende“ Beweisführung sprachlicher Argumentation vorweg: „le groupe est une sorte de noyau chimique dont aucune valence ne doit rester libre.“¹² Barthes betont die autonome Formelhaftigkeit, die Kombinatorik, die mit dem Strip-Tease der Pornographie nichts im Sinne habe und gleichzeitig das Verhältnis von Opfer und Täter kompliziere: Barthes formuliert es auf mehr provokative Weise: „La victime n'est pas celui ou celle qui subit: c'est celui ou celle qui tient un certain langage.“¹³ Damit weist er auf die verhängnisvolle Verschränkung von Körperlichkeit und Diskursivität hin, die für die rhetorische Analyse der Sprachlichkeit bei Jelinek besonders hilfreich ist, und zwar m.E. über die Gattungsgrenzen hinweg. Wenn Sades Madame de Saint-Ange in *La philosophie dans le boudoir* dazu auffordert: „Dissertez sur moi autant que vous voudrez“, so verschwindet mit einer „explosiven Metonymie“¹⁴ – und zugleich mit ihrem erzählfunktionalen Äquivalent, der Metalepse – die Differenz zwischen Sprachkörper und Körpersprache. Metaleptisch sind z.B. bei Jelinek seit *Nora* Regieanweisungen, die von Figuren gesprochen werden. Formen dieses Durchgriffs enthält Jelineks Schreiben in einer Vielfalt, die rhetorische Figürlichkeit dazu anwendet, dogmatische Meinungen und Mentalitäten als Aussageform vorzuführen und hyperbolisch auszustopfen. Parallel zu der Thematik des Verstümmelns und des Verletzens wird dies mit einem reichhaltigen, stilistischen Inventar von u.a. Syllepsen und Ellipsen¹⁵ zum Ausdruck gebracht.

Wenn man dem Zusammenhang von Identität als Verkörperung und den konkreten, dazu bereit stehenden Wort- und Phrasenkörpern Aufmerksamkeit schenkt, überrascht es kaum, dass auch in Jelineks *Theatralisierung* dieser sprachlichen Verfahren die konkrete Zerstückelung von Körpern zunimmt: Geschlachtet und ausgeschlachtet wird nicht länger rein metaphorisch, wie in *Die Kinder der Toten*, sondern auch im Zeigen. Ein Rezensent meinte hier, dass in der Betonung dieser Elemente Jelineks komplexe Sprachlichkeit „zur

⁹ Barthes, Roland: *S/Z*. (1970) In: ders.: *Oeuvres complètes*. Hg. von É. Marty. Paris: Le Seuil 1994. Bd. 2. S. 557-737, hier S. 660. Barthes zitiert das häufig de Saussure zugeschriebene, gewiss zugespitzte Motto des Strukturalismus, nach dem die Sprache als ein geschlossenes System zu betrachten sei, in dem alles mit allem auf strukturelle, organische und rein synchrone Weise zusammenhänge. Mit dem Nachfolgetext *Le Plaisir du Texte* (1973) gibt Barthes die in *S/Z* vorgeführte systematische „analyse structurale du texte“ auf und bezieht verstärkt den Leser in die Lektüre ein.

¹⁰ Barthes, Roland: *Sade, Fourier, Loyola*. In: ders.: *Oeuvres complètes*. Bd. 2. S. 1039-1177, hier S. 1042.

¹¹ Ebd., S. 1133.

¹² Ebd., S. 1061.

¹³ Ebd., S. 1143.

¹⁴ Ebd., S. 1147.

¹⁵ Ebd., S. 1167.

Spielbarkeit entstellt“ werde¹⁶ – auch in der konkreten Verkörperung einzelner Akteure, zum Beispiel des Metzgers in *Stecken, Stab und Stangl* oder beispielsweise in der Demontage des Alpenkönigs in *Burgtheater*. Gleichermaßen in Umkehrung von Barthes’ Diktum, dass Autoren bei Beschreibungen immer den Körper der Mutter zerstückeln, zerlegen in *Der Tod und das Mädchen V* die Autorinnen Sylvia (Plath) und Inge (Ingeborg Bachmann) in einem symbolisch-archaischen Opferkult einen männlichen Widder. In Jelineks *Babel* wird aus der Häutung des mythischen Sängers Marsyas eine regelrechte Kastration, die im Wortspiel nicht nur die Glieder des Satzes entfernt, ersetzt und zum Tableau verrenkt und verstreut.

Es stimmt durchaus, dass sich die Figuren, die das Gegensätzlichste und Widersprüchlichste verkörpern, auch *szenisch* als Kippfiguren herausstellen, die von einem alles zermalmenden, über mehrere Figuren als Platzhalter verteilten *Subtext* zur Parodie und Karikatur verzerrt werden. Zur polemischen Entgegnung reizen nicht nuancierte Aussagen, sondern ideologische Durchhalteparolen und symbolpolitische Konsens-Bekundungen, die Jelinek ihrer mehr oder weniger impliziten Gewalttätigkeit überführt, indem sie ihre Überzeugungsleistung bis zur Selbstwidersprüchlichkeit und häufig sogar bis zum gewalttätigen Lapsus steigert: „Parsifal tritt vor und wird sofort ins Glied zurückgetreten.“¹⁷ Unvermindert werden in den Theater texts diese quasi-natürlich klingenden Gliederungen und Artikulationen der Ideologie mit einer Rhetorik des Gleitens und des Changierens desartikuliert – bis in die einzelnen Körper- und Satzglieder hinein und mit einem Sprachgestus, den Jelinek kompromisslos auch in ihren Preisreden und Parodien politischer Ansprachen beibehält.¹⁸ Sprachlich gipfelt nämlich diese Verhedderung in der unfreiwilligen Selbstimplikatur, wobei hier nicht auf die der medialen Ikonizität noch verhafteten Jelinek-Attrappen und Attribute (Perücke, Puppe, ...), sondern vor allem auf die rhetorischen Verfahren und auf die von ihnen ausgehandelte Aktantenstruktur fokussiert werden soll. Wir „[m]etzeln den Unglücklichen Glied um Glied, was glauben Sie, wie viele das sind“ (BL 56).

„ICH SCHALTE MICH EIN“: SELBSTTHEMATISIERUNG UND THEMatisIERUNG DER TEXTPRODUKTION IM THEATERTEXT

Zum Zweck der soeben vorgestellten Desartikulation von Sprache stehen in der Theaterpraxis weitaus griffigere und weniger stilistisch als regietechnisch geprägte Mittel zur Verfügung, die die Ordnung des Theaterraums als Klangraum unterminieren. Jelinek sieht übrigens in „Sinn egal. Körper zwecklos.“ die Möglichkeit der orchestrierten Unruhe im Publikum vor, was auf theatertechnische Weise dazu beiträgt, den Redeschwall weiter zu desartikulieren und zu zergliedern. Dennoch lohnt es sich, auch die textuellen Äquivalente dieser Desartikulation ins Auge zu fassen. Ich werde in diesem Zusammenhang zunächst [1] auf die offenkundige Anrede (als Subkapitel der offenkundigen Deixis) und [2] auf den alternativen Handlungscharakter der Figürlichkeit eingehen.

¹⁶ Schmidt, Christopher: „Die Muppets von Abu Ghraib. Nicolas Stemann inszeniert mit *Babel* die B-Seite der ewigen Jelinek-Leier am Wiener Burgtheater.“ In: *Süddeutsche Zeitung*, 21.3.2005.

¹⁷ Jelinek, Elfriede: „Parsifal (Laß o Welt o Schreck laß nach!)“ (2006). Text für Christoph Schlingensiefels Installation *Area 7*. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/farea.htm>

¹⁸ „[d]iese Fremden [...] sollen in ihr Glied zurücktreten, bevor wir es tun“ (Jelinek, Elfriede: „Vom Volksbegehren zum Volk der Wahl.“ Am österr. Nationalfeiertag 1999. <http://www.a-e-m-gmbh.com/wessely/ffeiertag.htm>). Zu ähnlichen rhetorischen Strategien in Jelineks Prosa, vgl. Biebuyck, Benjamin u. Gunther Martens: „Metonymia in memoriam. Die Figürlichkeit inszenierter Vergessens- und Erinnerungsdiskurse bei Grass und Jelinek.“ In: Gilleir, Anke u. Arne De Winde (Hg.): *Literatur im Krebsgang. Totenbeschwörung als memoria in der deutschsprachigen Literatur nach 1989*. (=ABNG; 64). Amsterdam, New York: Rodopi 2008. S. 243-272.

Die Desartikulation hat in der Prosa als Gattung ein wenngleich auch bedrängtes und keineswegs einheitliches Orientierungszentrum, nämlich die Erwartung einer vermittelnden Instanz. In Jelineks Prosa unterbricht eine Erzählinstanz mit diegetischer Funktion den mimetischen Darstellungsmodus; als handelnde Figur ist sie zwar Teil der Figuren und betont dies auch, aber sie funktioniert auch als Erzeuger und ideologisches Orientierungszentrum der fiktionalen Welt. Solche Erzählinstanzen fehlen gemeinhin auf der Bühne, wenngleich der antike Dramenchor mit den Funktionen „Botenbericht, Teichoskopie, Publikumsanrede, Kommentar und Erklärung, Zeitraffung und Verkürzung der gezeigten Handlung“¹⁹ als Form des Epischen betrachtet werden kann. Im Rahmen von Jelineks Theaterverständnis ist es auch wichtig, dass „[z]u den Techniken der Episierung der dramatischen Kommunikation [...] neben den [erwähnten] sprachlichen Strategien auch außersprachliche epische Strukturen gehören, wie etwa ein Rollendistanz erzeugender Schauspielerstil“²⁰. In einer älteren Terminologie liefe dies auf „Episierung des Dramas“ hinaus, wobei beide Bezugsgrößen heutzutage keineswegs noch als selbstverständlich gelten können. In Jelineks Theaterpraxis kann sich die vermittelnde Instanz einschalten, wenngleich auch häufig ironisch und als leidende, der Instabilität des „Erzählgerölls“²¹ ausgesetzte Größe:

Ich schalte mich ein, hoffe, einer schaltet mich wieder aus, man soll schließlich Strom sparen: Der Stau ist das Hauptproblem des modernen Menschen, der Urlaub machen will, finde ich persönlich. (DW 169)



Die Autorin meldet sich eher als „Schnittstelle“, als „Wutableiter“²², nicht als Verwalterin, sondern als Ausdruck der waltenden Gewalt des phraseologischen Archivs zu Wort. Sie ist nunmehr Teil der dargestellten Welt und greift deshalb auch sofort zu hohlen, hyperbolischen Phrasen (gleichsam als Ausdruck des populistischen *not-in-my-backyard*-Syndroms): „der Stau ist das Hauptproblem des modernen Menschen“ (DW 170). Von „Meisterschaft des Materials“ kann nicht die Rede sein, wenn man feststellt, dass die Sprache und ein

bunter Fächer von Rollenmustern immer wieder mit der Autorinstanz durchgehen. Der lakonische Ton der Regieanweisungen – „Ich plädiere für: Zirben.“ (DW 223) – zeugt ebenfalls von der eingeschränkten institutionellen Bedeutung, die diese Kommentarstimme auszuüben gedenkt.

Die Texte Jelineks sind darauf angelegt, die Grenzen zwischen der Handlung und der in Medienzeiten quasi-logischen Voraussetzung einer omnipräsenten Beobachtung dieser Handlung zu verwischen und letztere als aktive Mittäterschaft herauszustellen. Die vor allem metonymisch erfolgende Verschränkung von Handlung und beobachtender Instanz trägt dabei Züge einer Metalepse. Das hier reproduzierte Szenenbild der Uraufführung von *Babel* zeigt

¹⁹ Nünning, Ansgar u. Roy Sommer: „Drama und Narratologie: Die Entwicklung erzähltheoretischer Modelle und Kategorien für die Dramenanalyse.“ In: Nünning, Vera u. Ansgar Nünning (Hg.): *Erzähltheorie transgenerisch, intermedial, interdisziplinär*. Trier: WVT 2002. S. 105-128, hier S. 114.

²⁰ Ebd.

²¹ Jelinek, Elfriede: *Gier. Ein Unterhaltungsroman*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 2000. S. 416.

²² Gerstl, Elfriede: „Elfriede Jelinek – ‚Schrilleres weiß ich heute nicht anzubieten.‘ Die Frau als Wutableiter.“ Beitrag für die Serie *Literaturlandschaft Österreich*, <http://www.deutsch.tsn.at/docs/standard/jelinek.html>

einen Zuschauer, der mit der Fernsehfern-Bedienung das Geschehen in Abu Ghraib mit anordnet und so in die Gräueltat verwickelt ist. Die Metalepse ist auf der Bühne aber äußerst markiert, da sie eine Ebenendifferenzierung überschreitet und folglich die Position einer übergeordneten, das Geschehen wahrnehmenden Instanz gleichsam usurpiert, beides im Theater unweigerlich an die körperliche Präsenz von Personen auf der Bühne geknüpft.²³

Jelineks „liebster Spezialeffekt“²⁴ ist nicht die Verallgemeinerung, sondern die in sich zersplitterte Anrede. Die Appelle an die Mitarbeit des Gegenübers beziehen sich nicht selten auf den Schreibraum und die Schreibaktivität. Deshalb klingen sie im Theaterraum vermutlich so schief und künstlich, wie es ‚Phrasen auf zwei Beinen‘ in ihrer Formelhaftigkeit nur zulassen können: „Viel Platz hab ich nicht für Sie übriggelassen, meistens spreche ich selbst. Immer spreche ich selbst. Hier spreche ich. Sprechen Sie doch woanders!“ (BL 73)

Die hyperbolischen Anredeformeln und ihre Appellstruktur kommen uns sehr bekannt vor: Es handelt sich um die leere Interaktivität, die auch die hegemonischen Medienkonstellationen inszenieren: „Was meinen Sie? Ich bin auf Ihre Antwort sehr gespannt. Schreiben Sie mir oder rufen Sie noch während unserer Sendung an.“ (BL 22) Solche Formeln spiegeln alle einen Schein von Interaktivität und Freiheit vor, der jedoch als Ausdruck der kapitalistischen Warenwelt zu verstehen ist. Wie Evelyn Annuß in ihrer rhetorisch orientierten Untersuchung²⁵ dargelegt hat, sind die *Apostrophe* und die oft damit einhergehende Personifikation wichtige Schlüssel zur *Rhetorizität* dieser Schreibweise: Die Personifikation erfasst in der dialogischen Schreibweise der Prosa immer wieder Gegenstände als Stimmträger. In *Das Werk* melden sich Bäume, „Schneeflöckchen und Weißröckchen“ (DW 210) ebenfalls als stille Zeugen des Grauens und des Verbrechens zu Wort.

Jelinek verleiht den Verdrängten und Verschwiegenen eine Stimme, aber diese Stimme kann keine Authentizität für sich beanspruchen: Noch in der persönlichsten Anklage des eigenen Verlustes schimmert in *Das Werk* die offizielle Sprach- und Transportregelung durch, denen diese Körper ausgesetzt waren. Gleichzeitig drängen sich die banalen Formate und Sprechakte der Spaß- und Spielgesellschaft auf, mit denen – im Zeitalter gezielter und griffiger Bildkommunikation – dieses Schicksal thematisiert werden soll: In *Das Werk* wird die Anrede sogar einmal als leidig nerventötendes „Telegame“ (DW 238) inszeniert:

Sie haben noch nie von meinem Verlust gehört, ich meine davon, daß ich verlorengegangen bin bei diesem Bau? Oje, das tut mir leid. [...] Wer hat denn dann von mir gehört? Keiner? Bitte melden, noch haben Sie die Chance! Wer hat von meinem Verlust gehört? Sie können auch anrufen, und da habe ich schon einen in der Leitung? Haben Sie von meinem Verlust gehört? (DW 237)

Das Opfer hat hier den gesellschaftlichen Imperativ, die Vergangenheit auf sich beruhen zu lassen, internalisiert, und fordert die Autorin zum Schweigen auf: „Was rede ich da und rede und rede noch, wenn ich doch längst weg bin. Autorin, also wirklich! Lassen Sie mich endlich still sein und seien Sie endlich selber still!“ (DW 233)

Auf paradoxe Weise geht also die Enteignung der individuellen Sprecher mit einer Potenzierung der höchst prominenten Autorin als textueller Produktionsinstanz einher. Diese ruft die Textproduktion auch im Theatertext in Erinnerung: „wo ist mein schöner Satzanfang hin, ah, da ist er ja, aber hin ist er zum Glück nicht.“ (BA 141) Auf der Bühne gesprochen, mutet dies provokativ ungewöhnlich an; bei Jelinek jedoch wird die Selbstthematisierung auf mehrfache Weise motiviert und quasi überdeterminiert: von der rhetorischen Klangmaterialität einerseits sowie von den phraseologischen Wortfolgen und bereitstehenden Satzmustern andererseits. Jelinek hat sich zu der paradoxen auktorialen Benennungsmacht ihres Schreibens auch theoretisch geäußert. Der programmatische Text „Sinn egal. Körper

²³ Szenenbild: Uraufführung von Elfriede Jelineks *Babel* in der Regie von Nicolas Stemann. Premiere am 18. März 2005 im Akademietheater. Copyright: Christian Brachwitz, Berlin.

²⁴ Schmidt: „Die Muppets von Abu Ghraib.“

²⁵ Annuß, Evelyn: *Elfriede Jelinek. Theater des Nachlebens*. München: Fink 2005.

zwecklos.“ umspielt das Motiv der Fernsteuerung durch die Autorin: Die Autorin halte den „Knüppel“, sie werde den Darsteller „notfalls an seinen Haaren aus dem Depot zerrren, damit er bei [ihr] einkaufen geht“, die Figuren seien „ungesichert, aber gesteuert“²⁶. Das Modell der Autorschaft lässt spärlich gewordene, privilegierte „Selbstbestimmungsreserven“²⁷ anklingen, die im Strudel medialer Dopplungen wenigstens die Sprache meistern könnten. Selbstverständlich ist gerade die Autorität und Autonomie von Autorschaft eine Illusion: Aussagen, die die Rezeption der Intertexte (in *Das Werk* vor allem: Ernst Jünger und Oswald Spenglers *Faustische Technik*) und das Schreiben selbst thematisieren, kommen in den Reden aller Akteure vor, so auch im Chor der Mütter, der *Das Werk* mit einem Epilog versehen darf: „Einen Satz bekommt sie hier, mehr nicht, einen Satz Bausteine, meinetwegen.“ (DW 245) So wie die Rede der „Figuren“ in sich vielstimmig ist und nicht auf die Fiktion einer personalen Figur verweist, die mit einer einheitlichen, in sich konsistenten Stimme sprechen würde, so wird auch die Kommentarstimme von mehreren Diskursen und Schemata heimgesucht.²⁸ Der Mutterchor schafft den Brückenschlag zu der konkretesten Jetztzeit der Rezeption – in narratologischer Begrifflichkeit ausgedrückt: noch eine auktoriale Funktion – und stellt abrupt eine Verbindung her zwischen dem Mythos des Wiederaufbaus und den „zwei Türmen, die in Zeitlupe immer wieder fallen“ (DW 251; vgl. auch: „Flugzeuge, die in Hochhäuser kleschen“, DW 212). Leser- oder Zuschaueranreden thematisieren das Geschriebene jedoch auf eine in sich selbst zurückgefaltete, verulkende Weise, die nicht zum wirklichen Dialog reicht: „Bitte entschuldigen Sie die Schilderung, bitte beschildern Sie Ihre Schulden.“ (DW 242) Chiasmus und Alliteration sind jedoch wohl nicht als einfache ‚Kalauer‘ zu werten, sondern als Zuspitzung der Perversion zu verstehen, die uns eine wirksame Rede als authentisch empfinden lässt. Dass mit den vertrautesten Mitteln der Sprache überzeugt und der Schein der Schlüssigkeit erweckt werden kann, konstituiert für die Theater-Autorin Jelinek die wahre Pornographie und die wahre Zensur.²⁹

RHETORISCH KONSTRUIERTE KÖRPER (*BAMBILAND*)

„Was geschieht, passiert nicht im Sinne von kontinuierlichem Spannungsaufbau oder Figurenpsychologie, sondern jeweils in unmittelbarer Reaktion auf das Vorhergehende: mittels Assoziationen, Kalauern und Vergleichen, durch Sprünge, Brüche und Schnitte.“³⁰ Für solche unmittelbaren Reaktionen auf das Vorhergehende hält die Sprachrhetorik das Figureninventar der Kontiguität bereit.

²⁶ Jelinek, Elfriede: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ In: dies.: *Stecken, Stab und Stangl – Raststätte oder Sie machens alle – Wolken. Heim. – Neue Theaterstücke von Elfriede Jelinek*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt 1997. S. 7-13, hier S. 12.

²⁷ Kray, Ralph: „Au(k)toritäten. Thomas Carlyle im kulturellen Pandämonium.“ In: *Poëtica* 32 (2000). S. 69-98, hier S. 73.

²⁸ Vgl. dazu Grabienski, Olaf, Bernd Kühne u. Jörg Schönert: „Stimmen-Wirrwarr? Zur Relation von Erzählerin- und Figuren-Stimmen in Elfriede Jelineks Roman *Gier*.“ In: Scheffel, Michael et al. (Hg.): *Stimme(n) im Text. Narratologische Positionsbestimmungen*. Berlin: New York 2006. S. 195-232; Blödorn, Andreas: „Medialisierung des Krieges. Mit Susan Sontag in Elfriede Jelineks *Bambiland*.“ In: *Gegenwartsliteratur* 5 (2006). S. 142-164, hier S. 150: „Wieder fungiert die übergeordnete Sprechinstanz als bloße Spiegelfläche einer Sprache, welche die ihr entgegengebrachten Sprachen, Redeweisen und Einzelstimmen wahrnimmt, sie gelegentlich aufnimmt und mitspricht, aber auch immer wieder – z.B. durch Fragen – einzuheften versucht. Ein sprachmächtiges Subjekt aber, das die Richtung des Sprachflusses vorgeben könnte, gibt es nicht mehr.“ Allerdings ist fraglich, ob die „zu einem Sprechakt vereinigten zitierten Stimmen“ sich wirklich restlos und „untrennbar vermischen“ (ebd.), da auf jeden Fall die rhetorische Figürlichkeit als nicht mit dem Begriff „Stimme“ erfassbare Textschicht auf den Akt-Charakter hinweist.

²⁹ Auch Blödorn zieht in diesem Zusammenhang Barthes' Lektüre von Sade heran, vgl. Blödorn: „Medialisierung des Krieges.“ S. 150.

³⁰ Mayer u. Koberg: *Elfriede Jelinek*. S. 202.

In den meisten Theatertexten Jelineks wird die rhetorische Figürlichkeit der Kontiguität ausgiebig verwendet und als Prinzip der Textverkettung gehandhabt: Es gibt wohl kein literarisches Oeuvre, in dem die Stilfiguren der Homonymie und insbesondere der Syllepse so zu Ehren kommen wie im Oeuvre Jelineks.

Es ist nicht unschuldig, die Konstruktion dieser Sprache unverbindlich wegen ihrer „Melodie“ oder ihrer Musikalität zu loben, auch wenn die Autorin ihre Verfahrensweise selber als kompositorisch bezeichnet.³¹ Die rhetorische Konfiguration des Ineinander wird auf der theatertechnischen Ebene von dem inhärenten Rollentausch reproduziert (so z.B. bei der „Folteropfer-Kippfigur“³² Peter-Söldner-Marsyas). Die postdramatische Programmatik wird diese rhetorische Selbstbezüglichkeit wohl so auffassen, dass Dialoge und Dialogsprecher letztlich nicht mehr zu referenzialisieren sind und so dem *ad libitum* freigegeben werden. Auf jeden Fall werden die Mythen und Modelle, die dem gewalttätigen Handeln in der Jetztzeit eine Aura der Rechtfertigung geben sollen, auf ihre rhetorische Sättigung und Manipuliertheit hin befragt. Bei Jelinek werden diese Beglaubigungsmuster von den banalen Autoritätsreserven des Alltags, Überresten quasi-despotischer Machtausübung, Kontrolle und Lenkung durchkreuzt (z.B. „in der Brotkruste, im Prokrustesbett“, BA 132; „mein Exekutiv und mein Legislativ, where are my legs“, BA 214). Indem diese Mythen und Modelle als typische Verteilungen von Opfer- und Täterrollen durch das Figurenfeld der Kontiguität und des rein materiellen Gleichlauts – als Träger des sozialen Wohllauts und des „bon ton“ (Kraus) – geschickt werden, werden sie auf ihre Konstruktion von ‚Gereimtheit‘, auf ihre illusorische Motivation grausamer Realitäten überprüft.

In *Babel* sind es der imperialistische Zugriff und Blick auf die Körper (mit dem Sprung von gefolterter Haut zur Netzhaut), die – u.a. anhand der standardisierten Formel der Wohlstandsgesellschaft: „Fragen Sie Ihren Arzt oder Ihren Apotheker!“ (BA 152, 153, 171) – als voraussetzungsreich und in endloser Zerstückelung als Form der Immunisierung gegen Alterität und Dissens herausgestellt werden. In *Bambiland* kreist die rhetorische Variation um die Anthropomorphisierung des ferngesteuerten *cruise missile*, des Marschflugkörpers, der gerade nicht mit militärischer Heroik *marschiert*, sondern auf schleicherische und meuchelmörderische Weise fliegt und seine Opfer dehumanisiert:

Nein, reiten tun die nicht, die marschieren, nein, die fahren, nein, die marschieren ordentlich, die schönen Flugkörper, und sie stellen für den Gegner eine schwer zu berechnende Gefahr dar, für mich in meiner Liege, wo ich eingegossen bin, für mich keine Gefahr. Geschosse, die schrittweis zu Fuß gehen, vor ihren Schützen her, wer hätte sowas je gesehn. Taktische Flugkörper, die marschieren. Müssen selber gehen, die Ärmsten. (BL 41)

„Der gut trainierte, eingeölte, frische Flugkörper“ (BL 45), dem nicht anzusehen ist, dass er mit einer Pistole abgeschossen werden kann, „der teure Marsch-Fug-und-Rechtkörper“ (BL 64) wird derart anthropomorphisiert, dass an ihm die Sexualisierung und die mediale Stilisierung der „klugen Waffen“ sichtbar gemacht werden können, die den Imperialismus an sich vertreten: „falls er Ihnen nicht lang genug steht, dann müssen Sie nachrüsten“ (BL 81). Jelinek verbindet die Syllepse mit der Lust an der Paronomasie, in einem thematischen und isotopischen Umfeld, dessen auffällige Deiktik der Nähe die Omnipräsenz und das Allwissen der Medien konterkariert: „Der Krieg [...], der kriegt nicht genug. Der kriegt den Hals nicht voll, der kriegt den Arsch jetzt voll.“ (BL 31)³³

³¹ Dürbeck, Gabriele: „Ideologiekritik im postdramatischen Theater: Thirza Brunckens Uraufführung von Elfriede Jelineks *Stecken, Stab und Stangl*.“ In: *Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch* 5 (2006). S. 102-123, hier S. 106.

³² Lücke, Bärbel: „Zu *Bambiland* und *Babel*.“ In: Jelinek: *Bambiland. Babel*. S. 229-270, hier S. 261.

³³ Es kann in dieser Analyse der rhetorischen Verkörperung der Beobachter-Instanz nicht auf die thematisierten Körper eingegangen werden. Koschorke sieht in den Körperanordnungen in Abu Ghraib eine auferzwungene Teilnahme am westlichen Hedonismus, fundamentaler aber „ein sexuelles Substratum der Souveränitätslehre“ wieder aktiviert: „Seit altersher zählt es zu den topischen Qualitäten des tyrannischen Herrschers, dass er die

„MOBBING GEGEN SICH SELBST“: DER TOD UND DAS MÄDCHEN I-III

Den systemreferenziellen Bezügen zu literarischen, philosophischen und sprichwörtlichen Diskursformen und die Bezugnahme auf die Sprache von Philosophie, Mythos, Werbung, Modemagazinen und Fernsehen verleiht Jelinek auf diese Weise immer stärker ihre eigene rhetorische Signatur. Jelinek gibt gerne zu, dass sie in ihren Texten neben „die unbezahlten Forderungen von mindestens zweihundert anderen Autoren“ auch noch „[ihren] eigenen Einkaufsposten“³⁴ mischt. In den folgenden Zitaten aus *Der Tod und das Mädchen I (Schneewittchen)* sieht es tatsächlich aus, „als hätte Jelinek ihren Einkaufszettel beim Schreiben daneben liegen“³⁵: Da werden gleich auch die Markennamen „Granny Smith-Apfel“ (TM I 14), „Tupperware-Geschirr“ (TM I 16) mitgeliefert und quasi als „Fertiggerricht“ (TM I 17) serviert. In *Der Tod und das Mädchen II* fordert Dornröschen vom Prinzen dann wieder seinen „Gutschein“, den er „erst noch einlösen“ (TM II 33) soll, bevor sie ihm ihre Liebe schenken kann. Aber nicht nur Dornröschen, sondern auch der Prinz spricht eine von der Werbung geprägte Sprache: „ich habe Sie mit der Belebungsfrische von TicTac geweckt“ (TM II 37). Es ist wohl kaum Zufall, dass Jelinek dabei vor allem auf Produktnamen zurückgreift, die zu generischen Vertretern ihrer Gattung geworden sind und die also im Idiom lexikalisierte Metonymien bilden. Für eine Schreibpraxis, die sich immer aus dem Nächstliegenden speist, sowohl syntagmatisch als auch paradigmatisch, ist das Auftauchen solcher Metonymie-Formen nicht zufällig: Zusätzlich zu den bekannten intertextuellen Verweisen, Parolen und Klischees verstärken die amalgamierte Figürlichkeit und der sprachlich-performativ inszenierte Zusammenbruch ihrer persuasiven Funktion noch einmal den Eindruck, dass die Theaterfiguren keine eigenständigen Personen sind, sondern unfreiwillige Stellvertreter und willkürliche Platzhalter eines an ihrer Stelle und aus ihnen sprechenden Diskurses. Es ist in diesem Zusammenhang bezeichnend, dass die Prinzessinnen eben noch keine Königinnen sind:

Im Dramolett *Rosamunde* versucht Jelinek, die eigene Existenz als Schriftstellerin irgendwie zu fassen. Eine Prinzessin, die fern in der Einöde lebt, sich daher leicht über alles erheben kann, alles beurteilen kann, sich in Grandiositätsphantasien ergeht in ihrem eigenen Schreiben, das sie jeder Beurteilung zu entziehen sucht, denn jede Beurteilung ist eine narzisstische Kränkung, und die dann doch irgendwie überlebt.³⁶

In den *Prinzessinnendramen* schreibt Jelinek die zugrunde liegenden Märchen so um, dass aus den zu Mitteln der Erziehung, der Sozialisation und der Affektkontrolle stilisierten Unschuldspersonen erneut die verdrängte Sexualität und die soziale Problematik hervortreten: Es wird deutlich, dass nicht nur vom Jäger, sondern auch von Schneewittchens „Stiefelmama“ (TM I 18) eine Bedrohung ausgeht. Gleichzeitig ist das Stück *Rosamunde* die abermalige palimpsestische Beschriftung einer vorhergehenden palimpsestischen Verdrängung einer weiblichen Stimme: Mit den Figuren Rosamunde und Fulvio greift Elfriede Jelinek auf Helmina von Chézys Melodrama *Rosamunde* (1824) zurück. Helmina von Chézy bot die Vorlage zu *Rosamunde* Schubert an. Schubert bedachte das Stück mit Musik, die er allerdings schon teilweise vorher zu anderen Zwecken verfasst hatte. Die Kritik betrachtete das Stück

Schwelle des Hausfriedens verletzt und sich der Körper bemächtigt, die der Hausvater als Vorsteher des oikos nicht schützen kann.“ Koschorke, Albrecht: „Onaniezwang in Abu Ghraib. Über Lust als Folter.“ (Vortrag beim Graduiertenkolleg ‚Körper-Inszenierungen‘, FU Berlin, Juni 2005.) Online, eingesehen am 13.02.2007. <http://www.uni-konstanz.de/kulturtheorie/KoschorkeAbuGhraib.pdf> Bei Jelinek wird die Entstellung bis zur Einverleibung der amorphen Einheitsmasse „Fleisch“ gesteigert (vgl. BA 87-98).

³⁴ Jelinek: „Sinn egal. Körper zwecklos.“ S. 12.

³⁵ Witters, Ellen: *Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Meine Stimme. Sagt nichts. Sprach- und Kulturkritik in Jelineks Der Tod und das Mädchen I-III. Mit einem Interview mit Elfriede Jelinek.* (Magisterarbeit, Masch.) Gent: Universität Gent 2003. S. 45.

³⁶ Ebd., S. 111.

mit einem komplizierten Plot als lächerlich, nur die Musik überlebt als *entre-acte*. Chézys Vorlage galt übrigens bis 1996 als verschollen und wird nach dem Wiederauftauchen von der Schubert-Forschung als „dem Trivialgenre romantischer Schauerdramatik zugehörig“³⁷ eingestuft.

In Jelineks *Rosamunde* sinniert eine alternde Frau über den polemischen Gehalt ihres Schreibens und über ihr „Mobbing gegen sich selbst“ (TM III 60). Bald taucht einer jener Männer, die sie in ihren Polemiken herabgesetzt hat, tatsächlich auf. Obwohl Rosamunde zunächst wie eine starke Frau wirkt, übernimmt Fulvio das Kommando: Er hält sie mit dem Befehl „Laufen“ (TM III 50) zur Körperpflege an und bringt mit seinem patriarchalischen Herrscheranspruch auch – die paradoxe Energie der polemischen Kommunikation reflektierend – die Autorin und ihre Polemik „zum Laufen“.

Die jeweils vorherrschenden Formate der populären Kultur (resp. der „Spaßgesellschaft“) geben – seit *Michael. Ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft* (1972) – in jedem Jelinek-Text die Bildspender für das jeweilige Geschehen ab. So hat auch *Dornröschen* dem Prinzen „nicht den leisesten Wink geben können, [...] obwohl [ihr] Handy immer eingeschaltet war“ (TM III 55). Das Märchenhafte läuft jetzt im Zitat banaler Werbesprache ab:

Glücklich springt er dann mit seiner Beute ins nächste Geschäft und macht ein Video davon. Dort gibt es nämlich eine viel bessere, von der er auch ein Video machen kann, und noch ein Handy gratis dazu und die Gespräche auch gratis und die Zunge gratis, die Stimme gratis und den Wahlerfolg dann auch gratis, weil er ja schon so viel gewählt hat, da bekommt er eine Wahl gratis. (TM III 55)

Im diesem Zitat führt die assoziative Kettenbildung mit den Mitteln des Gleichlauts von „Stimme“ und der Verschiebung die politischen Ereignisse unterschwellig und suggestiv mit einem Komplex von Populismus und – noch weiter ausgreifend – kapitalistischer Medienkultur zusammen. Die reibungslose Weise, in der die Medien alles auf alles beziehen können, wird durch das Stolpern über den Gleichlaut („das wird ein Geraschel geben in den Blättern und dazu einen leckeren Blattsalat!“, TM II 34) sperrig, brüchig gemacht und mit Bildern der Vergänglichkeit durch- und zersetzt: „Die Schönheit will nämlich immer auf der Welt bleiben, am besten in Illustriertenblättern, die durchs dauernde Blättern noch schneller abfallen als normales Laub.“ (TM I 15)

SCHLUSSFOLGERUNG

Elfriede Jelineks neuere Theaterarbeit ist auf dem postdramatischen Experimentiergelände prominent vertreten, besticht aber gleichwohl durch eine quasi anachronistische „Dominanz des Textes“³⁸ und durch die Dominanz einer extradiegetisch das Geschehen anordnenden und (selbst-)reflektierenden Stimme. Dass eine solche Stimme nicht nur in Jelineks Prosa, sondern auch in ihren Theaterstücken anwesend ist, kann nicht als Ausdruck einer ontologisch privilegierten Rolle oder als Stärkung der Autorschaft verstanden werden, was die ambivalente Verwendung der ikonisch gewordenen Markenzeichen der Autorin (z.B. einer Jelinek-Perücke) in Inszenierungen oft zu unterstellen scheint. Die *rhetorische* Verkörperung der Sprechinstanz im Text vollzieht sich vielmehr in Formen, die die paradoxe Verfügungsgewalt dieser Instanz eher widerlegen als bestätigen, z.B. indem geläufige Formate und geläufige Bildlichkeit als Sprachkörper ausgestopft und variiert werden. Diese Strategie ist im Bunde mit der Art und Weise, wie aus rhetorischer Sicht die Sprechenden

³⁷ Dürr, Walther u. Andreas Krause (Hg.): *Schubert-Handbuch*. Stuttgart, Weimar: Metzler 1997. S. 340.

³⁸ Breuer, Ingo: „Zwischen ‚posttheatralischer Dramatik‘ und ‚postdramatischem Theater‘. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre.“ In: *Trans. Internet-Zeitschrift für Kulturwissenschaften* 9 (2001). Online zugänglich: <http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm> (eingesehen am 22.02.2007).

Personen oder zum Sprechen gebrachten Zielscheiben der Polemik von amalgamierter Figürlichkeit und diskursiven Fremdreferenzen durchzogen werden.

Da sie von konkreten Anlässen lebt, wird der Polemik gemeinhin eine beschränkte Lebensdauer zugesprochen. In ihrer Bezugnahme auf namentlich genannte Personen streift Jelinek die Aktionskunst³⁹, wobei übrigens auch manche szenische Elemente an den „Wiener Aktionismus mit Opferritualen mit frisch geschlachteten Tieren“⁴⁰ denken lassen. Die entscheidende Leistung des Rhetorischen bei Jelinek besteht darin, dasjenige, was in der Bezugnahme auf die konkrete Zeit und den Raum als grundsätzlich real anmutet, *mit rhetorischen Mitteln* als äußerst künstlich und konstruiert herauszustellen, also in der „Verschiebung von der referentiellen hin zur performativen Dimension“⁴¹ darzustellen.

Was auf den ersten Blick als sprachlich amorph-flächig erscheint und in Rezensionen häufig unter quantitativem Gesichtspunkt (Suada, Wortkaskaden u.ä.) betrachtet wird, erweist sich als eine eigene, stark rhetorisch geprägte Geformtheit, die auf mehrfache Weise die Struktur des dogmatisch abgesicherten Sprechens kopiert und gleichzeitig – über die häufige Selbstimplikation und die Problematisierung der Aktantenstruktur – gegen sich selbst wendet. Im Rekurs auf die weiblich konnotierte Tätigkeit des Strickens und Häkelns umschreibt Jelinek selbst ihre Entschränkung der Polemik als eine rhetorische Verfahren vorführende und sichtbar machende Arbeit am Textgewebe, am materiellen Textträger: „Ich ziehe dann lieber das Pathos hinunter in das Gestrickte.“⁴²

³⁹ Balme, Christopher: *Einführung in die Theaterwissenschaft*. Berlin: Erich Schmidt Verlag 2003. S. 163.

⁴⁰ Ebd., S. 164.

⁴¹ Ebd., S. 165.

⁴² Jelinek, Elfriede u. Ellen Witters: „Gespräch mit Elfriede Jelinek am 16. März 2003.“ In: Witters: *Meine Stimme*. S. 101-199, hier S. 113.

