

MONIKA SZCZEPANIAK
(UNIwersytet Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz)„MEIN BETRIEBSKAPITAL AUS WORTEN“.
ELFRIEDE JELINEK IM LITERARISCHEN
UND POLITISCHEN FELD UM 2000

ABSTRACT

This article focuses on the original writing strategy of Elfriede Jelinek in the period of her political commitment (around the year 2000) as a form of artistic protest and positioning in the literary field. Particularly important in this context seems to be the question of the aesthetic criteria of committed literature, that is, the way writers use their linguistic capital to create valuable and important literary texts or essayistic discourses.

KEYWORDS: literature, politics, aesthetics, Elfriede Jelinek

STRESZCZENIE

Przedmiotem analizy w niniejszym artykule jest oryginalna strategia pisarska Elfriede Jelinek w okresie jej zaangażowania politycznego (około roku 2000) jako formy artystycznego protestu oraz zajmowania pozycji w polu literackim. Szczególnie ważne wydaje się pytanie o kryteria estetyczne literatury zaangażowanej czyli o sposób zarządzania kapitałem językowym, którym dysponują pisarze i pisarki posiadający ambicję kreowania artystycznie wartościowych, a jednocześnie ważnych tekstów literackich i dyskursów eseistycznych.

SŁOWA KLUCZOWE: literatura, polityka, estetyka, Elfriede Jelinek

IKONE DES KULTURKAMPFES

Seit ihrem Debüt bis zur Jahrhundertwende um 2000 gelang es Elfriede Jelinek, aufgrund des akkumulierten symbolischen Kapitals zu einer prominenten Positionsinhaberin im literarischen Feld zu werden bzw. einen hohen Konsekrationsgrad als Vertreterin der kanonisierten Avantgarde zu erreichen. Epoche machen heißt nach Pierre Bourdieu „eine neue Position jenseits der etablierten Positionen, vor diesen Positionen, als Avantgarde entstehen zu lassen und mit der Einführung der Differenz die Zeit zu schaffen“ (Bourdieu 1999: 353). Mit ihren einzigartigen Distinktionszeichen als Theaterschriftstellerin und Prosaautorin, inklusive Theater-

und Publikationsskandalen bzw. skandalisierten Präsenzformen im literarischen Feld¹, hat sich Jelinek bereits vor der Nobelpreisverleihung in diesem Sinne einen Namen gemacht², wenn auch ihre innovativen ästhetischen Leistungen in der „akademischen Liturgie“ (Bourdieu 1999b: 10) bzw. im Feuilleton nicht immer entsprechend gewürdigt wurden³. Bei aller Skepsis gegenüber den Wirkungsmöglichkeiten von Literatur in der modernen Mediengesellschaft, die Jelinek in ihren Texten mehrfach artikulierte, hielt und hält sie immer noch an der spezifischen *illusio* fest, die Bourdieu (1999b: 68) als eine Investition ins Spiel und dessen affektive Besetzung definiert und die im künstlerischen Feld den Glauben daran impliziert, dass nur ästhetische Kriterien über Erfolg und Anerkennung der KünstlerInnen entscheiden. Barbara Becker-Cantarino (2007: 146–147) bringt Jelineks Erfolgsgeschichte als Autorin auf den Punkt, wenn sie konstatiert: „Mit ihrer parodistischen Kritik von Politik, Gesellschaft, Medien, Faschismus, Sex und Gewalt liegt sie voll im Trend der Literatur, die darauf Anspruch erhebt, als künstlerisch zu gelten und von der Literaturkritik anerkannt zu werden.“ Dabei muss festgehalten werden, dass die Wertvorstellungen von der Literatur weitgehend durch außerliterarische Faktoren beeinflusst werden, allen voran durch ökonomische und politische Kräfte, die in das literarische Feld hineinwirken und die Autorschaftskonzepte modellieren. An den Überkreuzungen des literarischen, ökonomischen und politischen Feldes hat Elfriede Jelinek ihre spezifische Kampfarena bzw. einen Raum der Positionierung⁴ entdeckt und sich als eine reflektierende Instanz etabliert, die die Feldabhängigkeiten und -interferenzen analysiert und kritisch kommentiert sowie neue Autorschaftsspielräume erkundet und ausprobiert.

Im Folgenden versuche ich das Engagement von Elfriede Jelinek, ihre Präsenz als öffentliche Autorin und ihre kritischen Stellungnahmen zu aktuellen Themen im politischen Aktionsfeld der „schwarzblauen“ Wende um das Jahr 2000, die heftigen künstlerischen und literarischen Widerstand provozierte und einen Kulminationspunkt der intellektuellen Protestbewegung darstellte, zu analysieren. Besonders interessant erscheint die Frage nach den ästhetischen Kriterien bei den verschiedenen Formen des politischen Engagements und nach der Rolle dessen, was Jelinek als ihr „kleines

¹ Auf Jelinek treffen alle narrativen Muster zu, nach denen ein literarischer Auftritt als Skandal erzählt wird: grobe Vereinfachungen, Kommentierung durch Emotionalisierung, Visualisierung, Dramatisierung und Personalisierung (vgl. Kraus 2014: 19).

² Marc Reichwein (2007: 91) nennt drei wirksame Strategien der Aufmerksamkeitsgewinnung im literarischen Feld: Personalisierung, Emotionalisierung, Provokation (Jelinek realisiert die dritte Strategie).

³ Barbara Becker-Cantarino (2007) fragt nach den Gründen der herausragenden Stellung Jelineks im literarischen Feld im Kontext der Nobelpreisverleihung und analysiert die generationellen und individuellen Voraussetzungen der brillanten literarischen Karriere, an der die Schriftstellerin beständig selbst gearbeitet hat.

⁴ Positionierungen sind nach Bourdieu (1999b: 366) „literarische oder künstlerische Werke selbstverständlich, aber auch politische Handlungen und Reden, Manifeste oder polemische Schriften usw.“

Kapital“ bezeichnet: „mein Betriebskapital aus Worten“ (Jelinek 2010). Es lässt sich die These aufstellen, dass Jelinek auch im politischen Aktionsfeld die wichtigsten Grundlagen ihrer originellen Schreibstrategie anwendet und an ihrem „Textteppich“ webt, der tiefgreifende Reflexionen über die Rolle der Kunst in der mediatisierten Gesellschaft in konkreten soziokulturellen und politischen Kontexten sowie die folgende selbstbezügliche und auf die eigene Rezeption anspielende ironische Erkenntnis einschließt: „Ich verstehe nichts, ich bin dumm, Sie sagen es, aber ich habe es zuerst gesagt, danke, es ist nämlich die beste Voraussetzung für den Teppich“ (Jelinek 2013).

Die Bildung der Regierungskoalition, an der die rechtsextreme, antisemitische und rassistische FPÖ beteiligt ist, ruft eine Protestwelle hervor, die sich in regelmäßigen Demonstrationen, zahlreichen kritischen Publikationen und einer aktivistischen literarischen Kultur im öffentlichen Raum⁵ manifestiert. „Das Besondere dieser Aktionen war, dass sie den üblichen Kunst- und Theaterraum verließen, dass Performance neu kontextualisiert wurde oder von vornherein eine Intervention darstellte, die provokant die sonst so klar gezogene Grenze zwischen Kunst und Politik überschritt“ (Boehringer/ Hochreiter 2011: 16). Elfriede Jelinek, die seit den 1980er Jahren zu den brennenden politischen Fragen kritisch Stellung nahm und massiven Angriffen von Politik und Medien ausgesetzt war⁶, ist eine sehr wichtige Figur dieser Protestbewegung und besitzt den Status einer Kulturkampfkönigin, die alle Risiken des Engagements im Grenzbereich von Politik und Literatur eingeht und sich mit ihren literarischen Texten und ihrem Einsatz als Person an der vordersten „Front“ exponiert. Ihre Auseinandersetzung mit tagespolitischen Ereignissen konzentriert sich auf Probleme von Minderheiten, Ausgegrenzten, AsylantInnen und richtet sich gegen den Alltagsfaschismus, das „gesunde Volksempfinden“ und die Attitüden der Politiker und Journalisten, von denen kritische KünstlerInnen als „Schmarotzer“, „Österreich-Beschimpfer“ und „Tugendterroristen“ diffamiert wurden.

„MEINE ART DES PROTESTS“

Anlässlich der Kärntner Landtagswahl vom 7.03.1999, bei der die FPÖ 42 Prozent der Stimmen erhalten hat, veröffentlicht Jelinek in der *Zeit* den Essay *Ein Volk. Ein Fest*, in dem sie sich mit der „braunen“ Ideologie der „fischen Söhne der Alpen auf ihren leichtgebauten Skatebahnen“ auseinandersetzt und ironisch-pathetisch schwärmt: „oh, wie gern wär’ ich noch dabei, ich wäre außerdem die einzige Frau

⁵ Während der Donnerstagsdemonstrationen lasen AutorInnen, SchauspielerInnen, KünstlerInnen aus eigenen Texten und so trat eine komplexe, metaphorisierte, differenzierte Sprache an die Stelle des einfachen und eindeutigen Agitationsjargons.

⁶ Vgl. die ausführliche Darstellung dieser Auseinandersetzungen bei Janke (2002): die Kapitel *Aktion, Agitation, Kulmination*.

dort, wie angenehm“ (Jelinek 1999a). In dieser selbstreflexiven Geste einer Autorin mit einem aktivistischen Habitus führt sie fort: „Ich halte mich für fein, mache meine Ich-Übungen, um nicht ein weiteres Mal Staatskünstlerin genannt zu werden, und halte mich raus. Denn immer wenn ich mich rausgehalten habe, bin ich reingezogen worden und sogar auf Plakaten gelandet. Welche Ehre!“ (Jelinek 1999a)⁷. Ihre eigene Position als Autorin im Verhältnis zu diversen feldinternen und feldexternen Bezugsgruppen zu reflektieren (hier: die Partei der „erotisch aufgeladenen und zum ewigen Männerbund zusammengeschmiedeten Feschaks“ (Jelinek 1999a)), gehört zu den Konstanten von Jelineks Schaffen. Immer wieder rekurriert sie auf die Verfasstheit der medialen Öffentlichkeit bzw. den Gebrauch von Sprache in Bezug auf Geschichte, Politik und Kunst, der von Ressentiments, Vereinfachungen, Trivialisierungen und negativen Emotionen dominiert wird. Im Essay *Ein Volk. Ein Fest* beruft sich Jelinek auf die Ästhetik eines ihrer Lieblingsautoren Robert Walser („der größte, der sich immer nur klein gemacht hat“ (Jelinek 1999a)), spielt aber auch auf die Tradition der politisch-satirischen Dichtung eines Heinrich Heine an, wenn sie beteuert, ihr würde im Angesicht der österreichischen Affinität zum Faschismus nichts einfallen: „Ich weiß nichts, was ich sagen soll, ich weiß nicht, was soll es bedeuten [...]“ (Jelinek 1999a).

Als die FPÖ bei der Nationalratswahl am 3.10.1999 zweitstärkste Partei wurde, erschien im *Falter* Jelineks kritischer Essay mit dem zweideutig klingenden Titel *Moment! Aufnahme! 5.10.99*, in dem die Autorin erneut das Problem der Möglichkeiten und Grenzen des eingreifenden Sprechens diskutiert und die Machtlosigkeit der Intellektuellen gegenüber der Gemeinschaft der „smarten jungen Pistenhelden“ diagnostiziert, die ein nachahmenswertes Ideal für „uns alle“ darstellen: „Jung, fesch und sportlich“ (Jelinek 1999b). Dass die Kultur der Debatte – „das Prinzip der Rede und des Dagegenredens“ – in der durch den Wahlsieg der extremen Rechten herbeigeführten Atmosphäre des Provinziellen, Sportlich-Heimatlichen und Antiintellektuellen verloren geht, bedeutet das Ende des Politischen schlechthin, das „darin besteht, dass Menschen sich über etwas verständigen, einander zuhören, Vorschläge einbringen, diskutieren, und dann wird abgestimmt“ (Jelinek 1999b). In diesem Sinne verstehen sich Jelineks literarisch-essayistische Interventionen als Gegenentwürfe zur hegemonialen politischen Kultur, die immer mehr populistische Züge trägt, in der das Führerprinzip dominiert und Projekte und Pläne ohne eingehende Debatten als alternativlos präsentiert und akzeptiert werden. Und als solche haben Jelineks Texte, die im Kontext der „Haiderisierung“ Österreichs entstanden sind, nicht an Aktualität eingebüßt, ganz im Gegenteil – sie sind gegenwärtig im gesamteuropäischen Kontext besonders beachtenswert geworden. Damals hat Jelinek den Erfolg von rechtsradikalen Kräften als einen absoluten „Sieg der Geistlosigkeit“ bezeichnet und sprach von Aussichtslosigkeit jeglicher

⁷ Es ist natürlich eine Anspielung an die berühmte Plakataktion der FPÖ im Rahmen der Wiener Gemeinderatswahlen 1995 – ein Beispiel von politischer und medialer Hetze gegen die Autorin.

Gespräche (nicht die Sprache, sondern der Sport sei gefragt). Es ging damals – nicht anders wie heute – um „die Unschuldigkeit der Bilder“⁸. Folgerichtig musste Politik auf den Straßen gemacht werden, denn „Demonstrieren ist die einzige Sprache, die diese dumpfen, unartikulierten Leute verstehen, die ihrem Führer besoffen grölend zujubeln“⁹. Neben der Anspruchslosigkeit und Eindeutigkeit der Sprache zielt Jelineks Kritik auf die politisch vereinnahmte visuelle Kultur, die alles als „ganz Bild“ präsentiert, wobei es „diese ‘Freiheitlichen‘“ sind, die besonders gut auf Bildschirmen oder Fotos ausschauen, „auf denen ihr Führer fast ganz nackt, aber er kann es sich leisten bei seiner Figur! sakra!, zu sehen ist, sehen lassen kann er sich doch oder?“ (Jelinek 1999b).

Im als Reaktion auf die Regierungsbildung im Jahre 2000 verfassten Essay *Moment! Aufnahme! Folge vom 28.1.2000. Haider und die Kitzbühelisierung Österreichs* finden die Ausführungen über die Situation der KünstlerInnen, die im politischen Feld zu intervenieren und mit den attraktiven unschuldigen Bildern zu konkurrieren versuchen, ihre sarkastische Fortsetzung. Von der Position der „Nestbeschmutzerin“ aus zu sprechen und die Versatzstücke des politischen Diskurses aneinander zu setzen, unermüdlich zu warnen, zu erklären, zu schreiben – das ist ein aussichtsloses Unternehmen („Moment, gerade bin ich wieder einmal so weit und schreibe es hier hin, fast routiniert, ich habe es so oft gesagt“ (Jelinek 2000e)), denn die „Kitzbühelisierung“ Österreichs schreitet fort und „die braunen, gesunden, tüchtigen, fleißigen Gesichter werden über den Bildschirm laufen, und dann müssen sie sich von ihrer aufreibenden Tätigkeit, welcher auch immer, wieder erholen im Winter auf Schiern und im Sommer in schicken Badeanzügen oder rustikalen Dirndl und Lederhosen“ (Jelinek 2000e). Diese Entwicklung kann darin gipfeln, dass ganz Österreich zu einem Bild erstarrt: „so schön [...], daß es schuldig ja nie gewesen sein konnte“¹⁰. Einem solchen Bild verweigert sich Elfriede Jelinek ausdrücklich und verhängt ein Aufführungsverbot für ihre Stücke in Österreich – ein Rückzug, der paradoxerweise zu einem der Höhepunkte ihrer öffentlichen Präsenz wird. Ihre „Art des Protests“ begründet sie folgendermaßen: „Wie ich schon öfter gesagt habe, scheint es mir, als könnte sich die Sprache, eine differenzierende, literarische Sprache, gegen dieses bedrohliche, selbstgewisse, von keinem Selbstzweifel angekränkelte Sprache der feschen Technokraten und Rechthaber, die uns jetzt von überall her überschwemmen, nicht mehr durchsetzen“ (Jelinek 2000d). Da ihre Texte sich gegenüber der „brutalen Eindeutigkeit“ („dem Geheul und dem einverständnis-innigen Gegröle und Gegrinse und Gefeiße in ihren Bierzelten und Kurhallen“ (Jelinek 2001)) nicht behaupten können, werden sie den reaktionären politischen Kräften als Objekt des Konsums und der Repräsentation entzogen. Die Autorin ist allerdings bereit, im Rahmen von politischen Aktionen

⁸ Elfriede Jelinek im Gespräch mit Hirschmann-Altzinger (1999).

⁹ Ebd.

¹⁰ Jelinek im Interview „Ich bin im Grunde ständig tobstüchtig“ (1997: 59).

zu wirken und innerhalb der Protestbewegung ihre Texte zur Verfügung zu stellen bzw. einzusetzen. Eine andere Alternative zu den Versuchen, sich „mit den Worten zwischen die Macht und die Wirklichkeit“ zu schieben (Jelinek 2000d), wäre das Schweigen.

„DER CONTAINER IST EINE STÖRUNG“

Jelineks Texte leben vom Prinzip Heterogenität und produzieren Störungen. Das trifft auch auf explizit engagierte Projekte zu, wie den Haider-Monolog *Das Lebewohl* (2000), den sie am 22.06.2000 auf dem Wiener Ballhausplatz als Auftakt einer regierungskritischen Demonstration aufführen ließ und der auf einen Originaltext von Jörg Haider anlässlich seines Rückzugs aus der Bundespolitik nach Kärnten, aber auch auf die *Orestie* des Aischylos Bezug nimmt. In einem Interview, das Jelinek im Kontext der Erstlesung von *Das Lebewohl* gegeben hat, wurde sie nach der Gefahr gefragt, bei schnell geschriebenen Texten, die auf aktuelle Ereignisse reagieren, das Ästhetische zugunsten einer vereinfachenden politischen Stellungnahme zu vernachlässigen, und antwortete folgendermaßen:

Ich schreibe alle meine Texte immer sehr schnell. Es ist eine Methode, mit raschen Schritten etwas von außen zu umkreisen und einzufangen. Dieser spezielle Text ist keine politische Stellungnahme, sondern wie immer bei mir, weil ich unfähig bin, etwas sozusagen ‘auf den Punkt zu bringen’ [...], eine Zustandsschilderung. Wir können da natürlich keine Realismusdebatte führen, aber ich bemühe mich schon, für bestimmte Inhalte auch spezifische ästhetische Methoden zu finden, die aber immer von der Sprache selbst ausgehen.

(Jelinek 2000f)

Und in der Tat funktioniert die hochartifizielle Textur, die als ein Akt des politischen Widerstands interpretiert werden kann, auf mehreren Sprachebenen: Der Monolog ist politische Satire, polemische Schrift, Tragödie und Farce in einem; er bietet eine Konfrontation des antiken Atridenmythos mit den Mechanismen der zeitgenössischen Politik¹¹, eine kritische Analyse des generativen Prinzips des Patriarchats, der Problematik von (Un)Schuld und (Un)Gerechtigkeit, der in der Sprache verborgenen Mechanismen von Gewalt, Ausbeutung und Ausgrenzung; er ist ein durchaus aktuelles „typisches Psychogramm eines erfolgreichen männlichen Führers einer rechtspopulistischen Partei“ (Deutsch-Schreiner 2013: 145), der selbstsicher verkündet: „Wir werden immer kommen, und immer ganz neu werden wir aussehen, und vereint werden wir sein zu einem einzigen Strom“ (Jelinek 2000g: 23). Wie immer bei Jelinek steht das Arrangement von Phrasen im Zentrum des Textes – die Auswahl von Formulierungen, die Neukontextualisierung von Zitaten, die Verschiebung der Syntax.

¹¹ Vgl. dazu die Aufsätze von Fiddler (2002) und Kallin (2003).

Eine interessante Fortsetzung von *Das Lebewohl* ist der am 26.04.2016 auf Jelineks Homepage veröffentlichte Text *Das Kommen* – eine stark gekürzte und geänderte Version des Haider-Monologs, dessen Sprecher als „Einer, der neueste“ annonciert wird und der auf die aktuellen politischen Tendenzen in Österreich reagiert.¹² Der Text suggeriert, dass der Siegeszug der rechtspopulistischen Kräfte noch weiter fortgeschritten ist, und versucht, die trivialisierte und brutalisierte „Herdensprache“ (R. Barthes) zu überlisten, indem er die Sprache selbst in Szene setzt und das Scheitern dieses rhetorischen Unternehmens vorführt. Im bereits erwähnten Interview aus dem Jahr 2000 kommentiert Elfriede Jelinek auf paratextueller Ebene die eigene Schreibstrategie in *Das Lebewohl* und charakterisiert den politischen Diskurs, gegen den es anzukämpfen gilt, als den

Sieg einer Nichtsprache vielleicht, einer Sprache, die redet, aber nichts sagt – man muss diesen Politikern ja nur zuhören, es ist nicht einmal Gerede, es ist inzwischen Schleim geworden, der jeden Widerspruch überzieht, ein Sermon, der ihnen unaufhörlich vom Kinn tropft –, aber die Codes werden von denen, die es angeht, sehr wohl verstanden. Gerade die vorgetäuschte Harmlosigkeit dieses Geredes dient ja dazu, das Inakzeptable akzeptabel zu machen, es ‘normal’ erscheinen zu lassen. [...] Ich weiß nicht, was soll es bedeuten... (Jelinek 2000f)

Die Frage nach der Präsenz im politischen Aktionsfeld verbindet sich aber nicht nur mit literarischen Texten als Interventionen bzw. mit diversen paratextuellen und essayistischen Stellungnahmen in verschiedenen Medien, sondern auch mit der Erscheinungsweise der Autorin im öffentlichen Raum bzw. in politischen Handlungskontexten. Ein spektakuläres Beispiel für diese Art habitueller Präsenz ist die berühmte Container-Aktion von Christoph Schlingensiefel im Rahmen der Wiener Festwochen 2000 – das an der *Big-Brother-Show* orientierte Projekt *Bitte liebt Österreich! Erste europäische Koalitionswoche*, an dem sich Elfriede Jelinek beteiligt. Neben der Wiener Staatsoper wird ein Container mit der Aufschrift *Ausländer raus*, einem Transparent der *Kronen Zeitung* und der FPÖ-Fahne errichtet, in dem zwölf AsylbewerberInnen mit Kameras beobachtet werden. Das Geschehen wird im Internet übertragen und die ZuschauerInnen können per Abstimmung Einfluss darauf gewinnen, wer abgeschoben werden soll – ein Eliminationsspiel, das schwer als Unterhaltungsprogramm funktionieren kann.¹³

Jelinek und Schlingensiefel sind MeisterInnen der totalen Irritation. Die von ihnen produzierten Dissonanzen verursachen permanente Überforderung des Wahrnehmungsvermögens, die sich auf ihre gemeinsame Arbeitsmethode zurückführen lässt. Joachim Lux bringt sie auf eine treffende kulinarische Formel:

¹² Jelinek treibt wieder ein Spiel mit der Ich-Konstruktion, das – wie *Das Lebewohl* – mit einer Eruption des narzisstischen, heiteren, siegessicheren Ich endet, das sich Zeit, Raum und Menschen aneignet (vgl. Jelinek 2016).

¹³ Diese Aktion wurde reichlich dokumentiert. Vgl. den Film von Paul Poet *Ausländer raus. Schlingensiefels Container* (2002) und den Band Lilienthal/ Philipp (2000).

„Beide allerdings Menschen, die sich die Welt je auf eigene Weise einverleiben, sie aufessen, um sie dann in einem assoziativen Datenstrudel wieder auszuspucken, auszukotzen, der eine geleitet von der assoziativen Kraft von Bildwelten, die andere, indem sie sprachliche Systeme unterschiedlicher Herkunft collagierend übermalt“ (Lux 2011: 401). Die Container-Aktion vermischt Fiktion mit Realität und verwischt die Grenze zwischen ihnen. Es ist ein Theater auf der Straße, das Schlingensiefel als „eine Bilder-Störungsmaschine“ bezeichnet und das die Dinge durchspielt, um dafür zu sorgen, dass dieses politische „Drecksbild, was sich da als sauber darstellt, gestört wird“ (Schlingensiefel 2014: 105). Elfriede Jelinek, die dem Container einen Essay gewidmet hat, argumentiert ganz ähnlich, wenn sie schreibt: „Der Container ist eine Störung, an der gezeigt wird, wie etwas funktioniert. Er ist ein Störungsversuch (dort, wo sich die Flut teilt, kann man interessante Beobachtungen machen), nicht einfach ein Störversuch“ (Jelinek 2000a). Die vorstellbare langfristige oder tiefgreifende unerwünschte Beeinträchtigung der Wahrnehmung durch die Simulation der Wirklichkeit und ihrer medialen Spiegelung, also etwas, was über das Aktionistische schlechthin hinausgeht, erscheint als bemerkenswert und provoziert die Autorin zu einer ausgeklügelten essayistischen Aussage mit vielen Assoziationsfeldern und Gedankensträngen, die die Architektur des temporären Domizils für die Ausländer als ein Netz von durch überraschende Neukontextualisierungen entstandenen Bedeutungen erläutert: „Es entsteht etwas Neues, indem dauernd etwas weggenommen und durch ein anderes ersetzt wird, bis man gar nichts mehr weiß, und dann fängt es überhaupt erst an!“ (Jelinek 2000a). Dieser Satz ist sehr aufschlussreich nicht nur in Bezug auf das Projekt *Bitte liebt Österreich!*, sondern auch als allgemeine Charakteristik von Jelineks Ästhetik. Auf das Moment der Unsicherheit an der Schnittstelle zwischen Realität und Fiktion verweist auch Schlingensiefel (2014: 99), der bekennt, dass er bei seinen Aktionen mitunter unglücklich war über das Chaos, das er gestiftet hat: „Weil ich mich dabei selbst verloren habe, weil ich nicht selten selbst in der Totalverwirrung gelandet bin.“

Die von Jelinek oft thematisierte Spannung zwischen Ohnmacht und künstlerischer Wirksamkeit wird auch in ihr Engagement für das Projekt *Bitte liebt Österreich!* eingeschrieben. Als arrivierte Autorin und „Kulturkampfkönigin“ wird sie Gast der Containersiedlung und setzt eine Schreibszene ins Werk, die auf Texten der AsylbewerberInnen basiert – den einzigen Sätzen, die sie auf Deutsch sagen können. Das daraus entstandene grausige Kasperltheaterstück *Ich liebe Österreich* (Jelinek 2000b) wird im Container als Spiel im Spiel mit Handpuppen aufgeführt. Jelineks persönlicher Auftritt in diesem politischen und medialen Kontext korrespondiert nicht unbedingt mit den bis dahin bekannten ikonographischen Präsenzformen und ist auch kein textgespeistes Autorinnenbild, das mit sprachlicher Aggressivität – einer überwältigenden Sprechwut – assoziiert wird. Vielmehr lässt sich die bescheidene weibliche *posture* der Akteurin im politischen Feld, die ohne den Glauben an die eigene Wirkungsmacht Minderheitspositionen unterstützt, mit Jelineks Selbstverkleinerungsrhetorik in Verbindung setzen, ganz im Sinne der

Eischätzung von Schlingensief, der vom „Vertrauen in die Zerbrechlichkeit ihres Wesens, ihrer Psyche“ („Ich habe immer versucht“ 2010: 16) spricht und ihre Texte als „Zukunftstexte“ bezeichnet. Er lobt die „Art, wie sie spricht, wie sie arbeitet, etwa mit Kalauern, die gar keine sind, sondern vielleicht Sprachschäden, die man durch die Gesellschaft bekommt“ („Ich habe immer versucht“ 2010: 16). Auf einem Foto, das die Aktion dokumentiert, steht Jelinek neben Schlingensief, ihrem „Assistent(en) des Verschwindens“ (Jelinek 2010), der ganz Megaphon geworden ist – wie eine bescheidene Touristin stilisiert, in einem einfachen T-Shirt und einem Hütchen, das alle Schrecken und Kontroversen um die Frisur und das Makeup zudeckt. Stimme und Bild bleiben die Domäne von Schlingensief, während Jelinek ihrer Gier nach einem Textkörper folgt, Sprachanalyse als Gesellschaftskritik betreibt und die AsylbewerberInnen ins Zentrum der Aufmerksamkeit rückt.

Am 16.06.2000 erscheint in der Tageszeitung *Der Standard* Jelineks Essay *Interferenzen im E-Werk*, in dem sie die Container-Aktion und ihre politische Bedeutung, aber auch ihre Zusammenarbeit mit Schlingensief und ihr gemeinsames Kunstkonzept reflektiert: „die Kunst muss auf kleinem Raum und in kurzer Zeit alles zusammenraffen, was sie kriegen kann, und dann muss sie es den Leuten vorführen“ (Jelinek 2000c). Die verschiedenen Implikationen der Container-Aktion, die ein Netz von Bedeutungen und Bedeutungsstörungen aufbaut, zeigen den Komplexitätsgrad der Wirklichkeit, ihrer Repräsentation und der Darstellung der Repräsentation, denn „ein Stück Kunst ist in jedem Augenblick alles, auch die Summe seiner Herstellung und auch das, was darüber hinausweist, also in dem Fall eine Ausweisung“ (Jelinek 2000c). Die Autorin macht auf die „unzähligen Interferenzen“ aufmerksam, die im Rezeptionsprozess entstehen: die „grauennerregende Vergangenheit“ Österreichs, den „ekeleerregenden Wiener Wahlkampf der FPÖ“, das Medienexperiment *Big Brother* und alles, was seine ZuschauerInnen dazu gelesen und gedacht haben sowie die Verbindungen dessen, was man bis dahin gesehen, gewusst und dazugelernt hat mit dem Bild der Containersiedlung und den Reaktionen des Publikums und der Medien. Um diese „unzähligen Interferenzen“ – „die vielen Bedeutungs-, Bewusstseins- und Informationsebenen“, die der „Generator“ Schlingensief in seinem „E-Werk“ produziert, „irgendwie zusammenzubringen“, „würde man ein Oszilloskop brauchen“ (Jelinek 2000c). Das elektronische Messgerät könnte die im Rezeptionsraum um das Container-Kraftwerk entstandenen „elektrischen“ Spannungen samt deren zeitlichem Verlauf und Intensitäten registrieren und auf einem Bildschirm (einer Leinwand vor der Staatsoper?) sichtbar machen. Erst dann könnte eventuell ein der Komplexität und Raffiniertheit des scheinbar einfachen Container-Projekts adäquates Bild geschaffen werden, eine Visualisierung, die von der medialen Berichterstattung abweichen und dem künstlerischen Unternehmen eine Krone aufsetzen könnte.

DIE AUTORIN ALS GESTE

Politische Autorschaft bedeutet eine Präsenz im literarischen und im politischen Feld, die darauf hinausläuft, dass die SchriftstellerInnen als „zweidimensionale Wesen“ (Bourdieu 1999a: 524) aufgrund ihrer im literarischen Feld akkumulierten spezifischen Autorität gesamtgesellschaftlich intervenieren (Tommek/ Bogdal 2012: 13), sich politisch-universal engagieren, zu Reflexionsinstanzen an der Schnittstelle von Literatur und Politik werden. Dies impliziert die Akzeptanz der feldspezifischen Logiken und Feldillusionen, zwischen denen nicht unbedingt harmonische Beziehungen bestehen, und das Risiko der „Exkommunizierung“ (Bourdieu 1996b: 115), dem auch eine „sakralisierte“ Schriftstellerin mit einer nobilitierten Autorinnenposition ausgesetzt ist. Der Auftritt im politischen Feld kann als eine Stärkung der Autonomie fungieren, indem man sich die Kritikfreiheit gegenüber den Machthabern herausnimmt und sich um die eigene Verfügungsgewalt über die kulturellen Produkte sowie die Produktions- und Konsekrationsmittel bemüht. Jelineks Versuch, die Distributionspolitik der eigenen Werke autonom zu kreieren und die Präsentation dieser Entscheidung als politischen Akt des Protests provozieren allerdings heftige negative Reaktionen der Öffentlichkeit, darunter der SchriftstellerkollegInnen (Janke 2002: 138–142). Die anarchische Ordnung in einem relativ freien und autonomen intellektuellen Feld ist nach Bourdieu stets fragil und bedroht: „Auf dem Heroismus einiger weniger allein kann sie nicht gefahrlos beruhen“ (Bourdieu 1999a: 534).

Dem Konzept des politischen Feldes, wie es von Bourdieu entwickelt wurde, sind generell Auseinandersetzungen um Leitideen, Bedeutungen, Ordnungsprinzipien der sozialen Welt inhärent (Bourdieu 2001a: 51) – es ist ein Raum, in dem verschiedene Gruppen versuchen, „durch Verändern oder Konservieren der Kategorien, vermittels derer die Ordnung der Dinge wahrgenommen, und der Worte, in denen sie ausgedrückt wird, diese Ordnung selbst zu erhalten oder umzustürzen“ (Bourdieu 2001b: 239). Das versucht auch Elfriede Jelinek auf ihre originelle Art und Weise, indem sie literarische und essayistische Texte in einer paratextuellen Rahmung produziert sowie leibhaftig – mit Text, Stimme und Bild in ihrer transmedialen Verknüpfung – in Erscheinung tritt. Dabei verliert das in diesem politischen Kontext entstandene „Textgewebe“ nicht die Qualität ihrer anderen literarischen Produktionen und besticht durch politisch-subversive Strategien, Mitautorschaft der AsylbewerberInnen, antiken Schriftstellern und RezipientInnen, weiterhin durch die Oszillation verschiedener Sinnzusammenhänge, durch Doppel- und Mehrfachcodierungen, durch Syntaxverschiebungen und Stilbrüche. Es ist – wie immer – ein Überschuss an fließenden Worten, in denen die Autorin zu verschwinden scheint, aber doch präsent ist und die Befürchtung zum Ausdruck bringt, man könnte sie als eine göttlich-autoritäre Instanz missverstehen. Immer wieder stellt sie ihre Autorität oder gar Wirkungsmacht in Frage und annulliert somit die Voraussetzung des Bourdieuschen „zweidimensionalen“ Intellektuellen, hört aber – trotz dieser „Selbstermächtigung zur

Machtlosigkeit“ (Degner 2009: 163) – nicht auf, eine wichtige intellektuelle Figur in den beiden Feldern zu sein, die ihre konstanten Themen – Politik, Ökonomie, Technik, Medien, Sport, Körper, Sprache – kritisch variiert.

Die textuellen, paratextuellen und habituellen Aktivitäten im politischen Aktionsfeld um das Jahr 2000 können nicht zuletzt als Inszenierungsformen von Autorschaft im feldspezifischen Raum des Möglichen betrachtet werden. Bei dieser Inszenierung, in der Jelinek die kursierenden Autorinnen-Images mitreflektiert und selbst keinesfalls aufgeht, sondern kritisch-ironische Distanz bewahrt, spielen die Aspekte der Korporalität eine wichtige Rolle: „In der Hexis eines Akteurs, also der leiblichen Seite seines Habitus, wird eine Haltung sichtbar, die der sozialen Position dieses Akteurs, seinem inkorporierten Verhältnis zur Gesellschaft entspricht“ (Fischer 2015: 36). Jelinek spricht von der Position der Schwäche aus, ohne die Ambition, über die sprachliche Materie vollends zu herrschen oder eine (neue) Macht zu konstituieren. Die ikonographische Repräsentation ihrer Anwesenheit im Aktionsfeld ist weit davon entfernt, die bis dahin kursierenden Bilder oder Bilderlegenden sowie das für die Autorin charakteristische poetologische Prinzip zu perpetuieren und bezeugt vielmehr nur einen Aspekt ihrer Ästhetik: die Selbstverkleinerungsgeste, die Position „im Abseits“, die fragwürdige Anwesenheit. Jelinek hält an der *illusio* der kreativen Intellektualität fest und wiederholt die Formel *ich bin dumm und schwach*, was sofort zu einem erhöhten Aufmerksamkeitswert und letztendlich – paradoxerweise – zur Vermehrung des symbolischen Kapitals führt. Die Autorin demonstriert, „wie das diskursive Spiel mit den eigenen Mangelerscheinungen als inszenierte Abweichung von der Norm zum Positionsvorteil auf dem Feld der Relationen wird“ (John-Wenndorf 2014: 30). Das geschieht, indem sie sich eigentlich weigert, eine feste Position im literarischen Feld zu beziehen, als eine literarische Autorität zu fungieren, einen Soff für (literatur)wissenschaftliche Objektivierung zu liefern oder einer naiven Vorstellung von der Glaubwürdigkeit oder Sinnhaftigkeit literarischer Fiktionen zu entsprechen.

Im Aufsatz *Der Autor als Geste* schreibt Giorgio Agamben (2005: 68): „Der Autor ist nur der Zeuge, der Garant seines eigenen Fehlens in dem Werk, in dem er aufs Spiel gesetzt wurde; und der Leser kann dieses Zeugnis nur wieder nachlesen, nur seinerseits Garant werden für sein eigenes unerschöpfliches Spiel, sich zu verfehlen.“ Diese Konzeptualisierung der Autorschaft bedeutet zum einen ein Risiko (Agamben 2005: 66) und zum anderen eine paradoxe Erscheinungsweise als Anwesenheit und Abwesenheit gleichzeitig – eine „Geste“, mit der der doch anwesende Autor von seiner Abwesenheit zeugt. Das kann man auf Elfriede Jelinek beziehen und behaupten, dass sie in ihren Texten „nur in einer Geste gegenwärtig ist, die den Ausdruck in dem Maß möglich macht, wie sie in seiner Mitte eine Leere erstellt“ (Agamben 2005: 62). Darüber hinaus funktioniert diese Autorschaft wie Harlekins Scherze, „die unaufhörlich die Geschichte unterbrechen, die auf der Bühne vor sich geht, und hartnäckig deren Handlung zersetzen“ (Agamben 2005: 66). Elfriede Jelineks Geste setzt unaufhörlich die Autorin selbst, aber auch uns als LeserInnen

aufs Spiel und reflektiert diesen Prozess auf einer literarisch-essayistischen und sogar ikonographischen Metaebene. Dies bedeutet eine wahre Herausforderung für das literarische Feld mit dessen Regeln und Grenzziehungen, für den Rezeptionsprozess und nicht zuletzt für die Literaturwissenschaft.

Die als politische Stellungnahmen interpretierten Texte enthalten ein raffiniertes selbstreflexives Spiel mit dem eigenen Autorinnenbild, der Rezeption von Texten, der Konzeption eines Artikulationsraums für künstlerische Diskurse und repräsentieren in ihrem Spektrum von Themen und Problemen einen Intellektualismus, dessen Tradition mit ausgeklügelten Sprachspielen, makabren Kalauern, verworrenen Exegesen, Distanz und Selbstironie vom Nationalsozialismus brutal unterbrochen wurde – zugunsten einer Sprache der Eindeutigkeit, gegen die Jelinek zeitlebens, von einer verlorenen Position aus, an der Grenze zum Schweigen konsequent ankämpft. Mit ihrer differenzierenden literarischen Sprache führt sie auf ihre originelle Weise den „immerwährenden Nahkampf mit den Vorrichtungen“, die die Menschen selbst geschaffen haben, allen voran der Sprache (Agamben 2005: 68). Auch ihre Präsenz im politischen Aktionsfeld ist nicht eindimensional und setzt Vielstimmigkeit frei, ganz im Sinne des Urteils von Christoph Schlingensief: „Ich würde sie immer wieder als Instrument rausholen oder als gesamtes Orchester, denn das ist schon ein Orchester Jelinek, was da spielt, nicht nur eine Flöte“ („Ich habe immer versucht“ 2010: 20).

LITERATUR

- „Ich bin im Grunde ständig tobsüchtig über die Verharmlosung.“ Ein Gespräch mit Elfriede Jelinek, in: JELINEK, E. (1997): *Stecken, Stab und Stangl. Eine Handarbeit*, Burgtheater Wien, 55–67.
- „Ich habe immer versucht, ihre Texte in Bilder zu übersetzen“. Christoph Schlingensief im Gespräch mit Teresa Kovacs, in: *Jelinek(Jahr)Buch 2010*, 15–29.
- AGAMBEN, G. (2005): „Der Autor als Geste“, in: AGAMBEN, G.: *Profanierungen*, übers. von M. Schneider, Frankfurt a. M., 57–69.
- BECKER-CANTARINO, B. (2007): „Ästhetik, Geschlecht und literarische Wertung, oder: warum hat Elfriede Jelinek den Nobelpreis erhalten?“, in: SAUL, N./ SCHMIDT, R. (eds.): *Literarische Wertung und Kanonbildung*, Würzburg, 125–149.
- BOEHRINGER, M./ HOCHREITER, S. (2011): „Zeitenwende: Österreichische Literatur seit dem Millennium, 2000–2010“, in: BOEHRINGER, M./ HOCHREITER, S. (eds.): *Zeitenwende. Österreichische Literatur seit dem Millennium: 2000–2010*, Wien, 9–27.
- BOURDIEU, P. (1999a): „Für einen Korporatismus des Universellen“, in: BOURDIEU, P.: *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. von B. Schwibs und A. Russer, Frankfurt a. M., 523–535.
- BOURDIEU, P. (1999b): *Die Regeln der Kunst. Genese und Struktur des literarischen Feldes*, übers. von B. Schwibs und A. Russer, Frankfurt a. M.
- BOURDIEU, P. (2001a): *Das politische Feld: Zur Kritik der politischen Vernunft*, übers. von R. Schmid, Konstanz.
- BOURDIEU, P. (2001b): *Meditationen. Zur Kritik der scholastischen Vernunft*, übers. von A. Russer, Frankfurt a. M.
- DEGNER, U. (2009): „Die Kinder der Quoten. Zum Verhältnis von Medienkritik und Selbst-medialisierung bei Elfriede Jelinek“, in: JOCH, M. u. a. (eds.) (2009): *Mediale Erregun-*

- gen? *Autonomie und Aufmerksamkeit im Literatur- und Kulturbetrieb der Gegenwart*, Tübingen, 153–168.
- DEUTSCH-SCHREINER, E. (2013): „Burgtheater, Erbkönigin, Präsident Abendwind, Ich liebe Österreich, Das Lebewohl“, in: JANKE, P. (ed.): *Jelinek-Handbuch*, Stuttgart/ Weimar, 137–147.
- FIDDLER, A. (2002): „Staging Jörg Haider: Protest and Resignation in Elfriede Jelinek’s *Das Lebewohl* other recent texts for the theatre, *The Modern Language Review* 2, 352–364.
- FISCHER, A.M. (2015): *Posierende Poeten. Autorinszenierungen vom 19. bis zum 21. Jahrhundert*, Heidelberg.
- HIRSCHMANN-ALTZINGER, E. (1999): „Sieg der Geistlosigkeit. Gespräch mit Elfriede Jelinek“, *Format* 1.11.1999.
- JANKE, P. (ed.) (2002): *Die Nestbeschmutzerin. Jelinek & Österreich*, Salzburg/ Wien.
- JELINEK, E. (1999a): „Ein Volk. Ein Fest“, <http://www.a-e-m-gmbh.com/ej/ffest.htm>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (1999b): „Moment! Aufnahme! 5.10.1999“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2000a): „Der Raum im Raum. Der Container in Schlingensiefs Konzept“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2000b): „Ich liebe Österreich“, in: LILIENTHAL, M./ PHILIPP, C. (eds.): *Schlingensiefs Ausländer raus, Bitte liebt Österreich*, Frankfurt a. M., 150–152.
- JELINEK, E. (2000c): „Interferenzen im E-Werk“, <http://derstandard.at/252725/Interferenzen-im-E-Werk>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2000d): „Meine Art des Protests“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2000e): „Moment! Aufnahme! Folge vom 28.1.2000. Haider und die Kitzbühelisierung Österreichs“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2000f): „Tragödie und Farce in einem“, *Der Standard*, 17/18.06.2000.
- JELINEK, E. (2000g): *Das Lebewohl. 3 kleine Dramen*, Berlin.
- JELINEK, E. (2001): „Rotz. Rede gehalten am 16.3.2001 auf der Antirassismus-Kundgebung der Demokratischen Offensive in Wien“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2010): „Im Wettbewerb“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2013): „Textflächen“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2016): „Das Kommen“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JELINEK, E. (2010): „Schlingensief“, <http://www.elfriedejelinek.com/>, Zugriff: 14.03.2019.
- JOHN-WENNDORF, C. (2014): *Der öffentliche Autor. Über die Selbstinszenierung von Schriftstellern*, Bielefeld.
- KALLIN, B. (2003): „Jörg Haider as an Contemporary Orestes: Aeschylus’s *Oresteia* in Elfriede Jelinek’s *Das Lebewohl*, *Seminar* 4, 329–349.
- KRAUS, M. (2014): „Zur Untersuchung von Skandalautoren. Eine Einführung“, in: BARTL, A./ KRAUS, M. (eds.): *Skandalautoren. Zu repräsentativen Mustern literarischer Provokation und Aufsehen erregender Autorinszenierung*, Bd. 1., Würzburg, 11–26.
- LILIENTHAL, M./ PHILIPP, C. (eds.) (2000): *Schlingensiefs Ausländer raus: bitte liebt Österreich*, Frankfurt a. M.
- LUX, J. (2011): „Zehn Jahre Elfriede Jelinek und Christoph Schlingensief – ein produktives Missverständnis“, in: JANKE, P./ KOVACS, T. (eds.): *Der Gesamtkünstler Christoph Schlingensief*, Wien, 393–403.
- REICHWEIN, M. (2007): „Diesseits und Jenseits des Skandals. Literaturvermittlung als zunehmende Inszenierung von Paratexten“, in: NEUHAUS, S./ HOLZNER, J. (eds.): *Literatur als Skandal. Fälle – Funktionen – Folgen*, Göttingen, 89–99.
- SCHLINGENSIEF, CH. (2014): *Ich weiß, ich war’s*, ed. Aino Laberenz, Köln 2014.
- TOMMEK, H./ BOGDAL, K.-M. (2012): „Einleitung“, in: TOMMEK, H./ BOGDAL, K.-M. (eds.): *Transformationen des literarischen Feldes in der Gegenwart. Sozialstruktur – Medien – Ökonomien – Autorpositionen*, Heidelberg, 7–23.