

Bettina Gruber

„... AUF GEBLÜH UND GEDEIH“

Anmerkungen zur neuesten Prosa Elfriede Jelineks

„Alle unsere kleinen und größeren Dichter, die immerzu weinen über die Welt, schreiben, verglichen mit Jelinek, eigentlich bloß Erbauungsliteratur.“¹

Die Prosa Elfriede Jelineks hat im allgemeinen weniger Skandal hervorgerufen als ihre Dramatik. Allerdings liegt das wohl hauptsächlich an den unterschiedlichen Formen der Präsentation, denn ihre Romane sind, sowohl an kritischer Haltung als auch an formaler Struktur, um nichts weniger konsequent als ihre Stücke.

1985 hat die Autorin neben der Posse „Burgtheater“ auch ein größeres Prosawerk veröffentlicht, das an die Tradition ihrer bisherigen Romane² anschließt. Ich sage „Tradition“, weil sich ein bestimmter Fundus von Motiven und Stilmerkmalen ausgrenzen läßt, der ihre Arbeiten durchgängig kennzeichnet. So die Kritik an der Medien- und Werbegesellschaft³ mit ihren verkleisterten, aber präsenten Klassenschranken und immer wieder an der zwiespältigen gesellschaftlichen Situation der Frau. Ebenso zeigen ihre Verfahrensweisen eine gewisse Konstanz. In „Oh Wildnis, oh Schutz vor ihr“ tritt ein neues Motiv hinzu: Natur.

I

Während die früheren Prosaarbeiten der Jelinek allesamt noch die Gattungsbezeichnung „Roman“ trugen, ist diese neue Arbeit nur durch die schlichte Anmerkung „Prosa“ gekennzeichnet. Das feste Handlungsgerüst, das „Die Klavierspielerin“ oder auch „Die Ausgesperrten“ kennzeichnete, ist hier in Auflösung begriffen. Die Handlung wird immer wieder unterbrochen oder überlagert von langen Reflexionen über Natur, Kunst, Korruption und die schlechte soziale Lage der ländlichen Unterschichten. Trotzdem läßt sich das Grundgerüst eines Handlungsablaufes festmachen. Der Text ist in drei Abschnitte gegliedert, und dementsprechend verschiebt sich der Fokus der Aufmerksamkeit von einer Figur oder Figurengruppe zur nächsten. Der erste Teil befaßt sich ausschließlich mit dem Schicksal des Holzknechts Erich, der soeben von seiner Frau verlassen wurde und zudem arbeitslos ist. Erich ist diesen ganzen ersten Abschnitt lang durch einen Hohlweg unterwegs zur Hauptfigur des zweiten, der ehemaligen Geliebten eines berühmten österreichischen Philosophen, die sich nach dessen Tod als Dichterin versucht und vergeblich um die Anerkennung der akademischen Welt wirbt. Ebenso beabsichtigt die Siebzigjährige, um Erich zu werben, für den sie im Keller eine „Liebesfalle“ aus Eimern und Besenstielen aufgebaut hat zwecks „Liebeserzeugung“ (97), und der sie schließlich selbst zum Opfer fällt, indem sie über die Stiege stürzt.

Der dritte Teil fixiert den Blick auf Vertreter der extremen Oberschicht: Der Jagdpächter, ein Kaufhausmillionär, der ein ehemaliges Jagdschloß Kaiser Franz Josephs plus dazugehörigem Wald besitzt, ist, begleitet

von seiner Frau, einer ehemaligen Filmschauspielerin, und der Vertreterin eines westdeutschen Konzerns nebst Personal zur Hirschjagd eingetroffen.

Das ganze Dorf drängt zur Besichtigung der hohen Herrschaften, Menschen, wie die Dörfler sie normalerweise nur auf der „Leinwand, auf unsrigem Schutz und Schirm“ (202) zu sehen bekommen. Thematisch wird hier der soziale Abstand zwischen den privilegierten Gästen und der einfachen Landbevölkerung exemplarisch vorgeführt an der Beziehung zwischen Holzknecht und Managerin, die für diesen letal endet: Erich, als Lustobjekt mit dem Reiz des Naturhaften – die Managerin „schaut den Mann an wie einen Teil der Schöpfung“ (35) – wahrgenommen, darf die Jagdpartie als Handlanger begleiten, zeigt sich dem unverhofften Glück, als er von der Managerin auf ihr Zimmer mitgenommen wird, nicht gewachsen und wird als vermeintlich Flüchtender von einem Leibwächter erschossen.

So viel zur Handlung im engeren Sinn. Viel wesentlicher für die kritische Funktion des Textes ist jedoch die Sprache, in der diese vermittelt wird. Die Erkenntnis der russischen Formalisten, wonach Form und Inhalt untrennbar sind, wie zwei Seiten eines Blattes Papier, erweist ihre Wahrheit gerade angesichts einer Prosa, die so bewußt durchkonstruiert ist wie die Elfriede Jelineks. Dem inhaltlichen Engagement entsprechen gewisse literarische Verfahrensweisen, die die Aussagen in ihrer gegebenen Form erst konstituieren. Es ist eine poetische Sprache, die ihre Besonderheit nicht dadurch konstituiert, daß sie alle Anklänge an die Alltagssprache eliminiert, sondern daß sie diese als Folie durchscheinen läßt, an der die poetische Arbeit sich vollzieht. Diese Arbeit ist wesentlich eine der Verformung und Destruktion vorgegebener sprachlicher Muster, die auf verschiedenen Ebenen der Sprache stattfindet und vom Reim über den Neologismus bis zum semantisch deformierten Sprichwort reicht. Verfestigte Sprachbilder werden hier aufgehoben, allerdings nicht bloß in der rein ästhetischen Absicht, den Automatismus der Wahrnehmung zu verstören und so ein neues Sehen zu ermöglichen. Das literarische Verfahren untersteht einem konkreteren Zweck: nämlich dem der Bloßlegung von gesellschaftlichen Mechanismen mittels der Bloßlegung ihrer Sprache.

Die „Normalsprache“, die von der Jelinek bearbeitet wird, setzt sich zusammen aus Diskursen wie denen der Werbung, der Lesebuchbelehrung und der Fremdenverkehrsprospekte. Besonders beliebt ist die Variation von Sprichwörtern oder stehenden Wendungen, bzw. deren Integration in einen Kontext, der sie ad absurdum führt. Der kunstvoll destruierte Normaldiskurs wird zu einer neuen poetischen Sprache verarbeitet.

Ich erläutere diesen Vorgang anhand einiger Beispiele: Eine zentrale Technik von „Oh Wildnis“ ist die Verwendung ähnlicher oder partiell gleichlautender Wörter, die einen Assoziationszusammenhang herstellen und den Kontext um einen ironischen Hintergrund erweitern. So ist die Rede von der Politik, die „jeden Tag unser kariertes, kastriertes Bett bereitet“ (143), und die Aichholzerin träumt davon, „gemütlich Kaffee und Kafka [zu] trinken“ (170). Auch vor Reimen schreckt Elfriede Jelinek nicht zurück: „Die Kunst ist ein Schleim. In ihr ist niemand daheim.“ (122), Zeitschriftenartikel sind „dreist wie Kar-

nickel" (136), Sommerfrischen harmonieren mit „Wirtschaftstischen" (155) und Dichtung mit „Vernichtung" (154), um nur einige Beispiele herauszugreifen.

Ebenso finden sich neue Wortprägungen: Der Philosoph, der eine zweifelhafte politische Vergangenheit aufzuweisen hat, „bezüchtigt" Hunde (151), „hausnet" in den Bergen und bietet der Aichholzerin einen Anlaß zum „existierIn" (115). Eine semantische Analyse kann hier nicht erfolgen, aber die Expressivität der Neuprägungen ist offensichtlich: Sie erfüllen eine ironisch-desavouierende Funktion. „Bezüchtigen" ist, um bei der Zuchtmetaphorik zu bleiben, eine Kreuzung von „züchten" und „züchtigen", die sich nahtlos in das Assoziationsfeld von NS-Utensilien einfügt, über die der Philosoph in den Text eingeführt wird. Die an sich neutral besetzte Tätigkeit des Hundezüchtens wird mit den suspekteren Vorlieben in Verbindung gebracht, die das – sadistische – Sexualverhalten des Philosophen kennzeichnen.

Von gleicher Expressivität sind die Konnotate, die durch Deformation stehender Wendungen und Sprichwörter auf der Satzebene erreicht werden: Die Nationalen ziehen ihre „fesche alte Niedertracht" an (158), „Allein sein beinander bleiben." (20) schießt es dem vereinsamten Holzknecht durch den Kopf, „Wo man trinkt, dort laß dich ruhig nieder..." (192) der Aichholzerin, die sich den Säufer auch erotisch dienstbar machen will. Es entstehen Satzmetaphern, die ihre kritische Kraft aus der Kombination von scheinbar inkommensurablen Bereichen beziehen: „Ihr (sci.: der Schauspielerin) gehört sogar eine Insel wie jeder Mensch keine ist." (213) Die unerwartete Konfundierung einer ökonomischen Sphäre (materieller Besitz der Insel) mit einer quasi existentiellen (Isolation des Individuums gegenüber seiner Umgebung) erzeugt einen komischen Effekt, der zugleich schlaglichtartig die gesellschaftliche Verbindung von Sein und Haben beleuchtet. Die sprachliche Innovation erweist sich als ästhetischer Akt mit deutlich politischer Implikation.

II

Das Zentralthema von „Oh Wildnis" ist „Natur", ein Begriff, der im Lauf des Textes zwischen sehr unterschiedlichen Bedeutungen oszilliert. Seine Verwendung erweist sich als klassenspezifisch verschieden: So bietet die Natur sich den Protagonisten, je nach deren gesellschaftlichem Standort, verschieden dar. Für den Holzknecht ist sie eine alltägliche Gegebenheit, die mit der „eigentlichen" Welt der Medien nicht mithalten kann und die völlig hinter seinen praktischen Lebensproblemen zurücktritt. „Ärmliches Moos, kümmerliche Flechte, nirgends das Echte vom Bildschirm." (7) „Die Natur ist schmutzig, wo man mit ihr in Berührung kommt." (9) Trotz ihrer Alltäglichkeit behält sie etwas Befremdendes gegenüber den vertrauten geometrischen Formen der Bebauung. „Die Natur spottet jeder Beschreibung. Nur der Bahnhofsvorplatz ist noch halbwegs natürlich geschnitten." (43) Ganz anders die Managerin, der die Natur die Fortsetzung ihres sonstigen Lebensstils mit anderen Mitteln bedeutet: „Die Landschaft wird dieser Frau zum Theater. Holzknechte als Fußvolk und Geschlechtshelfer..." (35) Die Berge figurieren im Zusammenhang mit

ihr als „Luxusgegenstand" (55), der seinen besonderen Wert daraus bezieht, nicht käuflich zu sein. Der Aichholzerin dagegen ist die Natur ein Vorwand für ihre Dichtung, die ihr jene Beachtung und Anerkennung sichern soll, die sie als einfaches Anhängsel des Philosophen nie beanspruchen durfte. „Sie nimmt kleine Bissen Natur in sich auf. (...) Die Dichterin stellt sich auf die Empfindung ein und beschreibt damit den Fels. Der Bergsteiger liest es verständnislos. Sie arbeiten doch beide an der Natur, die sie als ein Turngerät mißbrauchen. Sie gehen beide in die Irre. Die Natur hält still." (93)

Im Grunde sind alle drei Positionen durch ein instrumentelles Verhältnis zur Natur gekennzeichnet, mit dem Unterschied freilich, daß die beiden Frauen, die die gehobenen Schichten vertreten, sich darüber betrügen: Die vorgeblich zweckfreie, nur der Gefühlserhebung geweihte Naturbetrachtung bürgerlicher Provenienz wird als ein durchaus auch strategisches Instrument sichtbar, das dem Interesse an der eigenen Individualität und Einmaligkeit auf die Beine helfen soll. Der einen ist die Natur ein Turngerät, der anderen ein Theater: Die beiden Metaphern wären ohne weiteres gegeneinander austauschbar, obwohl sie verschiedenen Wortfeldern angehören: Sowohl auf dem Theater als auch in der Turnhalle ist es das Individuum, das seine Leistungen präsentiert und verkauft. Auf ihre Einmaligkeit bedacht sind denn auch beide Frauen in gleichem Maße, die Managerin, für die das „Gesetz der Serie" (85) nicht gilt, und die Dichterin, die sich, eine „alte Henne auf dem Gipsei" (101), einen Platz neben dem Philosophen erschreiben will.

Weiters haben alle Positionen gegenüber der Natur einen sehr wesentlichen Aspekt gemeinsam: Sie schlagen soziale Vorgänge ihrem Naturbegriff zu und reproduzieren damit, der Klassenzugehörigkeit ungeachtet, ein verbreitetes Denkbild, das Konservatismus und Liberalismus miteinander teilen. Wirtschaftliche Vorgänge erscheinen als quasi naturbedingt – „Ein schwerindustrieller Konzern hat sich aus ersten Anfängen heraus entwickelt wie das Leben selbst." (46) –, gesellschaftliche Überlegenheit erscheint als natürliche, so wenn der Holzknecht und ungelernete Arbeiter im Vergleich mit den Universitätsassistenten, die bei der Dichterin zu Gast sind, als „Menschenkalb aus dem Holz" erscheint. (102) Die Rechtfertigungsfunktion dieses Denkmusters, das soziale Differenzen durch den Schein des Natürlichen legitimiert, wird offengelegt, indem die Jelinek es ironisch überstrapaziert. So heißt es über die Kinder von Erichs krebskranker Schwester: „Die Kinder der Schwester drücken ihre Fußballen jetzt schon Lehrstellen auf. Doch sie werden zerquetscht, so gemein ist die Natur manchmal. Und so unbesonnen der in ihr tätige Lehrherr. Wie gern entläßt er die Ausgelernten, denen er mehr zahlen müßte." (41)

Die Institution, die diesen diffusen Naturbegriff, der Natur im engeren Sinne ebenso umfaßt wie das Ensemble gesellschaftlicher Verhältnisse, vermittelt, ist hauptsächlich das Fernsehen. „Ein kleiner Kasten hat ihm erklärt, was er von der Natur zu sehen hat und was nicht." (77) Dem Vergleich mit dem Fernsehen muß sich stellen, was von der Umgebung wahrgenommen wird. „Nirgends das Echte vom Bildschirm" (7), so nimmt der Holzknecht

seinen Arbeitsplatz wahr. Die Realität der Medien wird zur eigentlichen Realität, die die Wahrnehmung der tatsächlichen Alltagswirklichkeit determiniert und sie als zweite Wahl gegenüber der vom Bildschirm erscheinen läßt. „Eine über und über bestickte Sängerin erscheint im Bildkasten, spreizt weit die Kiefer. Es ist Anneliese Rothenberger, glaube ich. Zu ihren Füßen keine dreckige Wäsche wie bei uns daheim.“ (65) – „Diese Frauen sind nicht wie im Film, also sie sind anders als die gewohnte Hausmannskost im Fernsehen jeden Abend.“ (207) Die Dörfler sind Menschen, die „niemals in Illustrierte passen werden.“ (199) Der Text bestimmt sie, wie sie sich selbst, *ex negativo*, aus dem was sie nicht sind, die Jagdgäste um den Kaufhauskönig aber positiv aus ihrer Affinität zu den begehrten Produkten der Reklame. Ganze Partien des Textes werden vom Diskurs der Werbung bestimmt. Die Managerin ist „am ganzen Körper abwaschbar“ (216), will sich „bügelfrei erhalten“ (217) und erscheint Erich so kostbar wie eine „fein blumengemusterte Tapete“ (ebd.). Sie wird vom Holzknecht mit der Welt der Medien selbst gleichgesetzt, dem Begehrenswerten schlechthin: „Nie sieht sie amerikanische Familien im Fernsehen an, sie ist ja selbst das Fernsehen.“ (39) Die Ähnlichkeit mit den Bildern aus dem Kasten bestimmt den Anwert von Gegenständen oder Personen. Das den Dörflern Erreichbare ist so ständig konfrontiert mit einer Welt begehrter Gegenstände, von denen sie höchstens schlechte Kopien besitzen können. Die Degradierung der Realität zum Abklatsch erstreckt sich bis in die Beziehungen, die als die persönlichsten gelten, nämlich die zwischen Mann und Frau. Der verheiratet gewesene Erich „... informiert sich lieber aus Color-Büchern was die Frau eigentlich ist.“ (78) Die Situation der Jelinek'schen Figuren erscheint wie ein Anwendungsfall der These Walter Benjamins, wonach die Erfahrung im Zeitalter der Industriegesellschaften als Kategorie problematisch wird. Benjamin diagnostiziert einen Zerfall von Erfahrung im historischen Prozeß, den er an Industrialisierung, Entstehung der modernen Großstadt und neue Kommunikationsmittel gebunden sieht. Die Moderne wird als „Zeit der Erfahrungslosigkeit“ charakterisiert, und das bedeutet für Benjamin auch, als Zeit in der nicht mehr erzählt werden kann. Der Kategorie der Erfahrung entspräche, seiner These zufolge, die Geste des Erzählens, das er als Mitteilungsförm der vorbürgerlichen Gesellschaft zuschreibt.⁴ Für unseren Zusammenhang ist hier lediglich interessant, daß die Erfahrungslosigkeit, der die Figuren von „Oh Wildnis“ offensichtlich ausgesetzt sind, ihren formalen Widerpart in einer Auflösung der Erzählstruktur und einer ironischen Thematisierung der Erzählinstanz findet. So ist der assoziative Fluß der Rede nicht immer eindeutig einer solchen Instanz zuzurechnen, sondern kann passagenweise auch als eine Art innerer Monolog gelesen werden. Am deutlichsten ironisiert der Schluß des zweiten Abschnitts die traditionelle Allmachtsposition des Erzählers: „Zu Fleiß und aus den undurchschaubaren

Gründen der Kunst erfährt jetzt keiner, ob sie es überlebt hat. Vielleicht, vielleicht auch nicht. Wie Gott kann einer, der etwas erfindet, das Werk so oder so gestalten. Wie geht es also aus? Ich bin ja keine Uhr, daß ich es wüßte.“ (195) Die Lesererwartung, die mit einer Information über den Ausgang der Aichholzer-Affäre rechnet, wird düpiert. Nicht umsonst sind die ersten beiden Teile „Gedicht“ und „Keine Geschichte zum Erzählen“ betitelt, der dritte unter die ironische Überschrift „Herrliche Prosa! Wertvolle Preise!“ gestellt, die nicht den Inhalt, sondern den literarischen Akt selbst – das Schreiben von Prosa – thematisch macht. Der Auflösung des erzählenden Prinzips entspricht die Auflösung der Figuren, die, in ihrer Wahrnehmung völlig dominiert von den von der Mediengesellschaft oktroyierten Mustern, keiner eigenen Erfahrung fähig sind. Konsequenterweise erscheint das Schicksal des Holzknechts oder der Alten auch nicht als tragisch: Als Figuren, die kein angemessenes Bewußtsein von ihrer gesellschaftlichen Situation entwickeln können, bleiben sie Spielbälle eben dieser Situationen: der Holzfäller Opfer seines deklassierten Sozialstatus, die Aichholzerin Opfer ihrer Rolle als Frau. Das Fazit der Jelinekschen Beobachtungen ist in jeder Hinsicht pessimistisch, sowohl was die Ebene des Individuellen als auch was die gesamtgesellschaftliche angeht: Das Individuum ist in „Oh Wildnis“ nur mehr eine einfache Funktion eines – schlechten – Gesamtzusammenhangs. Diese Sicht der Dinge, die keine Hoffnung auf gesellschaftliche Veränderung zu erkennen gibt, ist deswegen doch alles andere als eine neutrale Lagebeschreibung; im Gegenteil, die radikale Negativität der Perspektive ermöglicht erst den kritischen Biß.

Anmerkungen

- 1 Besprechung eines Hörspiels E. Jelineks in der „Stuttgarter Zeitung“ vom 24. 7. 85
- 2 Nach Erscheinungsjahren geordnet:
„wir sind lockvögel baby“, Roman, Reinbek, 1970
„Michael – ein Jugendbuch für die Infantilgesellschaft“, Rowohlt, 1972
„Die Liebhaberinnen“, Roman, Rowohlt, 1975
„Bukolit“, Hörroman, Rhombus, 1979
„Die Ausgesperrten“, Roman, Rowohlt, 1980
„Die Klavierspielerin“, Roman, Rowohlt, 1983
- 3 sh. v. a. „Michael – ein Jugendbuch...“, aber auch „Die Liebhaberinnen“ u. a.
Als erste Information über E. J. eignet sich:
Hilde Schmölder: „Frau sein und schreiben. Österreichische Schriftstellerinnen definieren sich selbst“, Bundesverlag, Wien, 1982, S. 83ff.
- 4 Dazu ausführlich:
Krista R. Greffrath: „Metaphorischer Materialismus. Untersuchungen zum Geschichtsbegriff Walter Benjamins.“, Fink, München, 1981
Es ist interessant, zu bemerken, daß Benjamin den Erfahrungsmangel zunächst als Großstadtphänomen klassifiziert hatte. Hier erstreckt er sich genauso auf die Provinz, die den Medien ebenso ausgesetzt ist wie die Großstadt; der Unterschied Stadt—Land ist, trotz der ständigen Rede über Natur, so gut wie annulliert.