

Susanne Teutsch

**„vor meiner tönernen tonstimme“**

**Elfriede Jelinek, Verwandtschaften.**

In meinem Vortrag möchte ich anhand des Gedichts *mourez parmi la voix terrible de l'Amour!* (*verlaine*) Bezüge zwischen Elfriede Jelinek und drei anderen österreichischen Künstlerinnen herstellen, um einerseits die Gedichte zeitlich und thematisch zu kontextualisieren, und andererseits Jelineks intertextuelle und transmediale Arbeitsverfahren zu demonstrieren.

Und ich möchte mit dem beginnen, was bisher über Jelineks Gedichte gesagt worden ist. Obwohl sie heute vor allem für ihr episches und dramatisches Werk bekannt ist, sind ihre Gedichte in den späten 1960er Jahren Jelineks Eintritt in die österreichische Literaturszene. In dem Essay *Schreiben müssen* (2003) schreibt sie über den damaligen Leiter der Österreichischen Gesellschaft für Literatur Otto Breicha:

ich hatte ihm [Breicha] einen kleinen Packen Gedichte geschickt, noch total orientierungslos herumtaumelnd in den Möglichkeiten der Sprache, na, immerhin hatte ich expressionistische Lyrik gelesen und versucht, sie nachzuahmen, vor allem August Stramm, das hat mir der Breicha auch gleich nachgewiesen, mit ironisch-amüsiertem Blick über den Brillenrand, aber außer Stramm, Ehrenstein und der Lasker-Schüler muß er wohl noch etwas anderes in meinen armseligen Gedichten gesehen haben (etwas, das ich heute in ihnen nicht sehe, ehrlich gesagt, außer Nachahmungen sehe ich überhaupt nichts in ihnen).<sup>1</sup>

Obwohl Jelinek ihr Werk in diesem Zitat so geringschätzig kommentiert und es auf reine „Nachahmung“ reduziert, benennt sie damit das Verfahren, das ihre Arbeitsweise grundsätzlich kennzeichnet. Die Nachahmung – das Imitieren und Kopieren – entwickelt sie zum intertextuellen Spiel, in dem sie auf vielfältige und originelle Weise Bezüge zu andere Texten, AutorInnen und Formen herstellt. Weiter schreibt sie in dem Essay:

Ich wußte damals ja nur (und das ist nicht weniger als ich heute weiß), ich muß etwas sagen und zwar anders als es alle anderen sagen, und ich darf es nur so sagen, wie es andere Dichter auch schon gesagt haben, nämlich: anders. [...]  
Otto Breicha hat mich dazu gebracht, daß alles da ist und man sich nehmen kann, was man will.<sup>2</sup>

---

<sup>1</sup> Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbreicha.htm> (16.11.2018), datiert mit 29.12.2003.

<sup>2</sup> Jelinek, Elfriede: *Schreiben müssen*. <https://www.elfriedejelinek.com/fbreicha.htm> (16.11.2018), datiert mit 29.12.2003.

Das „Sprachmaterial“ ist demnach bereits immer schon vorhanden, man muss es nur nehmen und etwas Neues daraus schaffen.

Auffallend sind die negativen Worte, die Jelinek für ihr Frühwerk findet. In einem anderen Essay (*Meine Gedichte – nichts mehr davon!*, 2007) drückt sie es auf ähnliche Weise aus: „Meine Gedichte waren ja völlig epigonal, das war mir recht bald klar.“<sup>3</sup> Im Sinne Jelineks intertextueller Arbeitsweise ist es an dieser Stelle sinnvoll, diese negativen Worte in einem größeren Kontext zu lesen und ein paar Jahre zurück zu gehen. Die Germanistin Elisabeth Spanlang hat sich 1992 als Erste umfassend mit Jelineks Frühwerk auseinandersetzt. Spanlang findet zwar einen Reiz am „spielerischen Umgehen mit altbekannten Vorlagen, die in ungewohnten Zusammenhängen auftauchen“, sie findet die Gedichte jedoch „kaum gelungen“. Anstatt Innovation attestiert sie ihnen „Epigonalität“<sup>4</sup>. Daran anschließend schreibt Marlies Janz 1995:

Vom Symbolismus über den Expressionismus, Surrealismus, Dadaismus bis hin zur Pop-Art und experimentellen Poesie hat Jelinek so ziemlich alles zusammengeklaut, was ihr als modern und avantgardistisch erscheinen mochte. Dabei handelt es sich nicht, wie in den späteren Werken, um programmatisch eingesetzte Zitate, sondern um oft ungewollt komische Nachahmungsversuche, etwa in den häufigen Selbststilisierungen zu einem „weiblichen Rimbaud“. [...] Insgesamt scheint Jelinek mit dem epigonalen Charakter der frühen Gedichte genau das als Fehler zu unterlaufen, was schon wenig später bei ihr zur literarischen Methode des Spiels mit vorgegebenen Mustern werden wird.<sup>5</sup>

Hinsichtlich dieser Wortwahl – vor allem das Wort „epigonal“ ist auffallend – liest sich Jelineks Selbsteinschätzung, die ich anfangs zitiert habe, eher als selbstironische Haltung der Autorin gegenüber dem harschen Urteil der Kritikerinnen, als als ernstzunehmende Kritik an ihren Gedichten.

Aber es gibt auch andere, positive Worte für Jelineks Frühwerk: Evelyne Polt-Heinzl erkennt im spielerischen Umgang mit den literarischen Vorlagen mehr als bloße Nachahmung.<sup>6</sup> Jelinek benutze Muster, die sie zugleich unterlaufe und sie sprach- und gesellschaftskritisch in neue Zusammenhänge führe. Polt-Heinzl nennt außerdem eine andere Dichterin, an die sie Jelineks Formulierungen und Bilder „überraschend häufig erinnern“ würden: Hertha Kräfner. Mit Kräfner möchte ich an dieser Stelle auch weitergehen, um einen ersten Einblick in die

---

<sup>3</sup> Jelinek, Elfriede: *Meine Gedichte – nichts mehr davon!* In: Deckert, Renatus (Hg.): Das erste Buch. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2007, S. 115-116.

<sup>4</sup> Spanlang, Elisabeth: *Elfriede Jelinek: Studien zum Frühwerk*. Wien, Diss. 1992, S. 64.

<sup>5</sup> Janz, Marlies: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart: Metzler 1995, S. 1-2.

<sup>6</sup> Vgl.: Polt-Heinzl, Evelyne: *Lyrik*. In: Janke, Pia (Hg.): *Jelinek-Handbuch*. Stuttgart: Metzler 2013, S. 76-79.

Entstehungszusammenhänge Jelineks erster Schreiberfahrungen zu geben:

### **I. Hertha Kräftner (1928-1951)**

Jelinek hat sich in keinem ihrer Texte explizit zu Hertha Kräftner geäußert. Dass sie Gedichte bzw. Prosa von ihr zumindest gekannt hat, ist sehr wahrscheinlich. Kräftners Werkausgabe erscheint posthum 1963 – genau zu dem Zeitpunkt, als sich Jelinek für die Literatur zu interessieren beginnt. Herausgegeben werden ihre Texte von Otto Breicha – jenem Mentor, der auch Jelinek unterstützte. Kräftners Texte vermitteln ein deutliches Bild der österreichischen Nachkriegsatmosphäre, auf die sich auch Jelinek in ihrem Werk bezieht wie im Roman *Die Ausgesperrten* (1980)<sup>7</sup>. Kräftner nennt die Zerstörungen des Krieges nie explizit und trotzdem sind sie als Grundton in ihren Texten da.

Die österreichische Gesellschaft dieser Zeit ist konservativ und orientiert sich beim Versuch eine „neue“ österreichische Identität zu konstruieren lieber an der „guten alten Zeit“ vor dem Nationalsozialismus als an der jüngsten Vergangenheit. Die Habsburger-Monarchie wird zur romantischen Kulisse Österreichs stilisiert, die als Tourismus-Werbung bis heute nachhallt. 1955 wird etwa der erste *Sissi*-Film mit Romy Schneider gedreht. Der offiziellen Haltung des verordneten Optimismus stehen die tristen Verhältnisse der Realität gegenüber, über die nicht gesprochen wird. So schreibt die Autorin Ingeborg Bachmann in ihrem Roman *Malina* (1971) über diese Zeit:

Du wirst dich nicht mehr erinnern können, an die ersten Jahre nach dem Krieg. Wien war, gelinde gesagt, eine Stadt mit den sonderbarsten Einrichtungen. Diese Zeit ist aber aus ihren Annalen getilgt worden, es gibt keine Leute mehr, die noch darüber sprechen. Verboten ist es nicht, aber man spricht trotzdem nicht darüber.<sup>8</sup>

Wien ist eine zerstörte Stadt, in der die Menschen unter schwierigen wirtschaftlichen wie sozialen Umständen leben. Die Zeichnungen von Kurt Absolon, die Kräftners Werkausgabe von 1963 illustrieren, geben Eindrücke dieser Stimmung.<sup>9</sup> Das Literaturleben der 1950er Jahre wird von politisch-weltanschaulichen Lagerbildungen und Kontroversen beherrscht, die die Herausbildung einer modernen österreichischen Literatur zusätzlich erschweren. Die alternative Szene, wie etwa die Wiener Gruppe, interessiert sich für Dadaismus und Surrealismus oder versucht, an die expressionistische Lyrik der Vorkriegszeit anzuschließen.

---

<sup>7</sup> Vgl. dazu etwa: Lorenz, Dagmar C. G.: *Die Ausgesperrten*. In: Ebd., S. 89-95.

<sup>8</sup> Bachmann, Ingeborg: *Malina*. Frankfurt am Main: Suhrkamp 2004, S. 289.

<sup>9</sup> Vgl.: Kräftner, Herta: *Warum hier? Warum heute?*. Herausgegeben von Otto Breicha. Graz: Stiasny 1963, z.B.: S. 119, S. 179.

Ins Zentrum rückt die Sprache. Die Sprache wird immer mehr zum Untersuchungsgegenstand an sich werden, durch die man mit neuen Ästhetiken politisch Stellung zu nehmen versucht. Hertha Kräftner steht am Anfang dieser Entwicklungen. Geboren 1928 und aufgewachsen im Burgenland, geht Kräftner 1946 nach Wien, um zu studieren. Obwohl sie vom Krieg, seinen Zerstörungen und Nachwirkungen direkt betroffen ist, beschäftigen sich ihre Texte nicht explizit damit. Und doch sind sie atmosphärisch präsent. Dominierende Tageszeiten in ihren Gedichten sind der Abend, die Nacht oder der frühe Morgen, und sie entwirft gerne eigenartig verfremdete Bilder, wie in der kurzen Erzählung *Der Kopf*, die sehr an Franz Kafka erinnert: „Als sie eines Abends vor dem Spiegel stand, merkte sie, daß sie ihren Kopf verloren hatte. Sie griff entsetzt nach der Stelle am Hals, wo sie ihn sonst getragen hatte, aber da war nichts.“<sup>10</sup> Häufig treten Figuren am Rande der Gesellschaft auf wie Betrunkene, Narren oder Irre. In Bezug auf Jelinek möchte ich jetzt konkret auf Kräftners Gedicht *Freitag* eingehen – ein spätes Gedicht, datiert mit 28. Februar 1951. Im November 1951 begeht Kräftner mit 23 Jahren Suizid.

#### Freitag

Ein Steinmetz schlägt aus Marmor einen Engel  
für einen Knaben im Spital;  
die Närrin opfert Thymian vorm Portal,  
der Priester fleht für seinen Kirchensprengel.

Der Wind verweht die Räucherstengel  
und bläst Ruinenstaub in den Kanal.  
Im Turm, vom Abend voll und vom Choral,  
erschlägt die Närrin sich am Glockenschwengel.<sup>11</sup>

Auf den ersten Blick wird im Gedicht eine christliche, religiöse Metaphorik deutlich. Bereits in der ersten Zeile wird der nahe Tod jemandes angekündigt – der Steinmetz bereitet einen Grabstein vor – und noch dazu von einem Kind. Der damit erzeugte Gegensatz setzt sich weiter fort in der Närrin. „Narr“ wurde im Mittelalter der Spaßmacher und Unterhalter genannt. Auch wenn das Wort schon lange als abwertende Bezeichnung für jemanden verwendet wird, der einfältig, wenig geistreich oder schlicht „anders“ ist, schwingt die Assoziation des Clowns oder Kasperl mit. Der Narr ist eine ambivalente Figur zwischen Ernst und Spaß, Trauer und Glück. Diese Ambivalenz macht ihn zum Außenseiter. Die Närrin aus Kräftners Gedicht ist nicht Teil des „Kirchensprengels“ – der Gemeinschaft, für die der Priester betet. In der zweiten Strophe wird der lokale Zusammenhang kontextualisiert: Eine Kirche, ihre Glocke und Ruinenstaub,

---

<sup>10</sup> Kräftner, Hertha: *Der Kopf*. In: Kräftner, Herta: Warum hier? Warum heute?. Herausgegeben von Otto Breicha. Graz: Stiasny 1963, S. 70-71, S. 70.

<sup>11</sup> Kräftner, Hertha: *Freitag*. In: Ebd., S. 44.

der in den Kanal fliegt, evoziert das Bild des zerstörten Wien mit dem Stephansdom und dem nahegelegenen Donaukanal. Es ist Abend und die Kirche ist voller Menschen. Es wird gesungen, während sich die Närrin im Glockenturm mit dem „Glockenschwengel“ erschlägt. Die Glocke verbindet zwischen Leben und Tod.

Der Stephansdom in Wien wurde im Zweiten Weltkrieg teilweise durch einen Brand zerstört, ebenso seine Glocke, die „Pummerin“. An seinem Aufbau beteiligten sich alle österreichischen Bundesländer mit Spenden. Der Stephansdom wurde zu einer Art nationalem Heiligtum, für das noch in den 1990er Jahren die Schulkinder jährlich Spenden sammelten. Die neue Pummerin wurde 1951 fertig gestellt und ihre Installation und die Wiedereröffnung landesweit zelebriert. Sie wurde auch „Stimme der Nation“ genannt. Die Närrin in dem Gedicht versagt sich dieser offiziellen Euphorie und dem Optimismus des Wiederaufbaus, dem die erlebte Realität widerspricht, und stellt sich damit gesellschaftlich ins Abseits. Mit ihrem Freitod im Glockenturm der Kirche widersetzt sie sich nicht nur den christlichen Regeln, nach denen Selbstmord eine Sünde darstellt, sie stellt sich auch gegen all jene, die unter ihr singen und die gesellschaftlichen Diskrepanzen mittragen. Das gewichtigste Wort ist der „Glockenschwengel“ am Ende des Gedichts: Er beendet die Reimabfolge, die der Engel ausgelöst hat. Das Wort ist umgangssprachlich nicht sehr gebräuchlich und hat eine starke sexuelle Konnotation, die bei synonymen Begriffen, wie etwa „Klöppel“ weniger ausgeprägt ist. Damit gibt Kräftner dem Ernst des Gedichts einen ironischen Unterton und schließt einen Kreis von Kirche, Tod und Sexualität.

In Elfriede Jelineks Gedicht mit dem französischen Titel *mourez parmi la voix terrible de l'Amour! (verlaine)* – „Stirb unter der schrecklichen Stimme der Liebe! (verlaine)“, bedient sich die Autorin ebenfalls dem Glockenschwengel und der Assoziationskette von Tod, Liebe und Religion, wie sie bereits im Titel anklingt („Stirb“ – „Stimme der Liebe“). Das religiöse Moment wird dadurch betont, dass der Titel aus einem Gedicht des französischen Dichters Paul Verlaine stammt, das er in einer Zeit schrieb, in der er sich dem Katholizismus zuwandte<sup>12</sup>.

schrecklich laut ist laut  
ist dröhnend und vibriert  
glöckern in meinen tontöpfen  
in meinen tontöpfernen  
käseleib

du  
du

es ist so daß die  
luft erschrocken wegspritzt  
vor meiner tönernen  
stimme  
vor meiner tönernen  
tonstimme  
vor meinem lauten klang  
schrecklich laut

---

<sup>12</sup> Vgl.: Wild, Ariane: Poetologie und Décadence in der Lyrik Baudelaires, Verlaines, Trakls und Rilkes. Würzburg: Königshausen & Neumann 2002, S. 155-164.

du in mir  
 in meinem leib dem  
 bemalten tontopf dem  
 mit vielerlei art von  
 getier bemalten  
 topf  
 er faßt auch morgenröte  
 er faßt aber auch  
 dein laut  
 dein lautes  
 dein laut geben  
 ..  
 es ist so daß ich  
 erzen erzittre  
 von deinem glockenschwengel  
                   daß die  
 ziegen erzen die auf  
 dem topf in bemalung  
                   erzen  
                   erstummen

und schrecklich laute  
 schäumt mein tontöpferner  
 glockenlaib  
 erzählt sich mühevoll  
 biegend erzählt sich  
 das märchen von der  
 frau fischer und deren mann  
 ..  
 er kennt auch andre aber  
 nur einmal des tags wenn  
 es nacht ist  
                   ist laut  
                   ist dröhnend...

(ich mach eine tüte aus den fingern sabbere laut morgenröte umher ist laut ist tönern tontöpfisch ich blas dich fort vor mir her ich drück meine stimme heraus wir marschieren... eins zwei eins zwei eins zwei eins)<sup>13</sup>

In diesem Gedicht gibt es keine Figuren, dafür ein lyrisches Ich mit einem Leib (Körper) bzw. Laib (Form). Der (Käse)Leib eröffnet sogleich eine christliche Assoziationskette zu „Leib Christi“. Auch das Wort „Ton“ ist in diesem Zusammenhang lesbar. Es bedeutet einerseits „Geräusch, Klang“ und bezeichnet andererseits das erdähnliche Material Ton, das als Baumaterial bzw. für Keramik eingesetzt wird. In der Bibel heißt es außerdem: „Aber nun, HERR, du bist unser Vater; wir sind der Ton, du bist der Töpfer; und wir alle sind deiner Hände Werk.“<sup>14</sup> Der Körper ist bei Jelinek ein „Tontopf“ – ein Topf, der Töne / Klang macht, d.h. eine Glocke, die mit ihrer „schrecklich lauten“, dröhnenden und vibrierenden Stimme alles übertönt. Jelinek profitiert von der Homonymie des Wortes und stellt einen Zusammenhang zwischen dem Körper und dem Klang her. Am Ende der 3. Strophe kommt auch einmal „erzen“ vor, das sich wiederum auf das Mineral / Metall „Erz“ bezieht, und noch stärker an eine Kirchenglocke denken lässt. Die sexuelle Konnotation spricht Jelinek offener an als Kräftner. Zu dem Ich und seinem Topf kommt ein „Du“ hinzu: „du in mir“. Das Ich erzittert von „deinem glockenschwengel“. Mit der Bewegung – erzittern, vibrieren, dröhnen – entsteht auch der Ton, der so gewaltig ist, dass „sogar die Luft „erschrocken“ und „blutend“ wegspritzt und verbindet die Sexualität mit Gewalt und Macht.

In diesem Kontext ist auch Jelineks Erwähnung des „märchen[s] von frau fischer und deren mann zu lesen“. Im originalen Märchen mit dem umgekehrten Titel *Der Fischer und seine Frau*

<sup>13</sup> Jelinek, Elfriede: *mourez parmi la voix terrible de l'Amour (verlaine!)*. In: Jelinek, Elfriede: *Lisas Schatten*. München: Relief-Verlag-Eilers 1967, S. 4-6.

<sup>14</sup> Jesaja 64:8

geht es um die grenzenlose Habgier einer Frau. Es beginnt damit, dass ein Fischer einem Fisch das Leben schenkt, der sich daraufhin als Zauberfisch offenbart. Er erfüllt dem Mann den Wunsch nach einem schöneren Haus, doch seine Frau ist damit unzufrieden und will etwas Größeres und Schöneres. Zuerst möchte sie ein Schloss, dann will sie König, Kaiser, Papst und schließlich Gott sein, woraufhin die Situation wieder zu ihrem Ausgang zurückkehrt. Mit Jelineks Umkehr der Geschlechter ist der Mann der von der Habgier Getriebene. In Verbindung mit dem christlichen Kontext liest sich daraus eine Kritik an der patriarchal strukturierten, katholischen Kirche und ihrer Geschichte der Ausbeutung. Mit der gleichzeitig ins Auge springenden sexuellen Konnotation drängt sich außerdem ihr lustfeindlicher und scheinheiliger Umgang mit Sexualität auf. Mit der Betonung Jelineks einer selbstbestimmten und dezidiert weiblichen Lust macht sich Jelinek die Sexualität wiederum zu eigen. Auch wenn der Glockenschwengel die Glocke zum Erklingen bringt, bleibt das männliche „Du“ in dem Gedicht weitestgehend passiv, wie in der letzten Strophe: „ich blas dich fort vor mir her“. Am bemerkenswertesten ist neben diesen inhaltlichen Motiven aber die klangliche Qualität des Gedichts. Mit ihrer Variation von „tönern“; „ton“ bis „tontöpfernd“ stellt Jelinek die Stimme, „tonstimme“, und ihre Lautstärke in den Mittelpunkt – mal „laut“, „schrecklich laut“, „dröhnend“ und „vibrierend“ bis „erstummend“.

Das Thema der (weiblichen) Stimme ist zentral für Jelinek Arbeiten, wobei es ihr in erster Linie nicht darum geht, *eine / die* weibliche Stimme ebenso wenig wie *eine / die* weibliche Ästhetik zu thematisieren. Es geht dabei viel mehr um Mechanismen der Identitätserzeugung über die Stimme, um das Re- und Dekonstruieren von Geschlechterstereotypen und Machtstrukturen, und um Fragen weiblichen Schöpfer- und Künstlertums, die über das Sprechen und Schweigen verhandelt werden. Das verbindet sie auch mit anderen Künstlerinnen dieser Zeit, wie VALIE EXPORT.

## **II. VALIE EXPORT (\*1940)**

Als Jelinek Ende der 1960er Jahre ihren ersten Gedichtband herausgibt, entwickelt sich in Wien gerade eine eigene Form der aktionistischen Kunst. Sie ist beeinflusst von amerikanischen Formen der Aktionskunst, in der Spontanität, Provokation und der Einbezug des Publikums eine wichtige Rolle spielen. Der Wiener Aktionismus entwickelt sich aber relativ isoliert vom internationalen Kunstgeschehen, da die österreichische Gesellschaft – und auch die Kunstszene weitgehend –konservativ sind und Wien auch durch seine geographische Lage am Rande des Eisernen Vorhangs weit ab vom internationalen Geschehen liegt. Diese Isolierung teilen sich die Wiener Aktionisten mit den Literaten und Künstlern der Wiener Gruppe, die sich in den

1950er Jahren gebildet hatte. Jelinek nimmt in Gesprächen wiederholt auf die Wiener Gruppe als Vorbild ihrer schriftstellerischen Arbeit Bezug. Von der literarischen Avantgarde wie Ernst Jandl oder H.C. Artmann übernimmt sie etwa die Kleinschreibung und die Auffassung, die Sprache selbst zum Zweck und Gegenstand ihres Schreibens zu machen. Die Radikalität, die die Wiener Gruppe mit ihren Sprachexperimenten vollzieht, möchten die Aktionisten mit ihren Aktionen bewirken. Sie wollen eine „Kunst, um die Kunst zu verlassen“, die sich provokativ und konfrontativ gegen Autoritäten, wie Staat und Kirche richtet. Die Künstlerin VALIE EXPORT steht dieser Form und seinen Mitwirkenden nahe, entwickelt jedoch ihre eigenen Konzepte, die sich stark am Feminismus und der Bewegung der „Expanded Cinema“ orientieren. Sie stellt das Medium „Film“ in den Mittelpunkt vieler ihrer Arbeiten. Eine ihrer bekanntesten Aktionen dieser Zeit ist das *Tapp- und Tast-Kino*. Über ihrem offensichtlich nackten Oberkörper trug sie dabei einen mit Stoff bespannten Kasten, der vorne eine Öffnung besitzt. Ihr Künstler-Kollege Peter Weibel forderte inzwischen mit einem Megafon Passanten zum „Besuch“ auf. EXPORT nannte es das „erste, direkte Frauenkino“<sup>15</sup> und stellt damit das Kino als Projektionsraum männlicher Fantasien bloß. Der Einsatz von Technik in Verbindung mit dem eigenen (weiblichen) Körper als Mittel diesen zu denaturalisieren, bildet einen Schwerpunkt in EXPORTs künstlerischer Arbeit. Sie stellt sich damit gegen konservative Auffassungen, den weiblichen Körper über seine Gebärfähigkeit zu definieren, die Frau mit der Natur gleichsetzen und darüber Herrschaftsverhältnisse zu produzieren und festzuschreiben. Ein Jahr später 1969 entwirft EXPORT das Projekt *Tonfilm*, bei dem

ein fotoelektrischer verstärker in die stimmritze (glottis) einoperiert und mit einem lichtempfindlichen widerstand verbunden wird, der an der haut unterhalb des ohres angebracht wird. der fotoelektrische verstärker regelt die lautbildung. bei viel licht kommt viel strom zum verstärker, daher ist die lautbildung sehr stark. bei wenig licht kommt wenig strom zum verstärker und die lautbildung ist sehr gering.<sup>16</sup>

Dieses Bild erinnert unvermittelt an die „schrecklich laute tonstimme“ in Jelineks Gedicht. In der Installation *Der Schrei* (1994) nimmt EXPORT die im *Tonfilm* entwickelte Idee wieder auf. Mit einem eingeführten Laryngoskop filmt EXPORT ihre Stimmbänder beim Versuch einen Text zu sprechen, was ihr wegen des eingeführten medizinischen Instruments nur unter Schmerzen möglich ist. Der Text wird unverständlich und sie kann nur noch hohe Töne

---

<sup>15</sup> <http://www.medienkunstnetz.de/werke/tapp-und-tastkino/> (16.11.2018)

<sup>16</sup> VALIE EXPORT in: Weibel, Peter / Valie Export (Hg.): *wien. bildkompendium wiener aktionismus und film*. Frankfurt am Main: Kohlkunstverlag 1970, S. 292.



produzieren, womit sie auch die physische Anstrengung sichtbar macht, die mit der Stimmerzeugung verbunden ist. Für ihre Arbeit *glottis* (2007) wiederholt sie das Experiment. 2008 folgt ein 12-minütiger Film mit dem Titel *I turn over the pictures of my voice in my head* zu dem Elfriede Jelinek den Text *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)* schreibt. Darin beschreibt Jelinek EXPORTs Intention, den Ursprung der Stimme sichtbar zu machen:

Man muß, in einer Art Fetischisierung, das heißt dem Einfügen von Unbelebtem in Belebtes, den andren Eingang der Frau benutzen, oder doch den einen, den Vordereingang? (den sie mit dem Mann gemeinsam hat, was nicht heißt, daß beide denselben Eingang auch benutzen dürften, aber die Stimme, die sich selbst behauptet, beim einen selbstverständlich, indem sie einfach Laut gibt, bei der andren zwar auch, aber das ist keine Selbstverständlichkeit, das Sprechen der Frau wird nicht gehört, es wird in der Öffentlichkeit nicht gern gehört, denn es ist oft unangenehm, es klingt schrill, wir sind das nicht gewöhnt, sie würde ein Gerät benötigen, die Frau, das ihre Stimme etwas dämpft, das ihr ein Hindernis fürs Sprechen schafft, eine Verhinderung von Sprechen, das ihr nicht gestattet ist, diese Stimme ist nämlich unerwünscht.<sup>17</sup>

Die Stimme ist zentrales Element der Subjektwerdung und der damit verbundenen Geschlechtsidentität. Sowohl der produzierende Mund als auch das empfangene Ohr verbinden zwischen Innen und Außen des Körpers. Die Stimme hat die Fähigkeit sich in einem Raum auszubreiten und, da das Ohr keine Verschließfunktion hat, ist ihre Aufnahme unkontrollierbar. Die „tönerne Stimme“ aus Jelineks Gedicht hat in diesem Sinn auch deshalb so viel Macht, weil man sich vor ihr nicht verschließen kann und sie mit ihrer Lautstärke ein Tabu bricht. Das Tabu der sprechenden Frau oder der Frau, die sich über das Sprechen und nicht über den Körper definiert.

Ein weiterer wichtiger Text von Jelinek ist in diesem Zusammenhang ist das Hörspiel *Für den Funk dramatisierte Ballade von drei wichtigen Männern sowie dem Personenkreis um sie herum* (1971/1974), das 1991 von der Komponistin Olga Neuwirth vertont wird – womit ich bei der letzten Künstlerin bin, die ich mit Jelinek in Verbindung setzen möchte.

### **III. Olga Neuwirth (\*1968)**

Olga Neuwirth und Elfriede Jelinek lernen sich 1985 bei einer Komponierwerkstatt kennen, bei der Jelinek ein Libretto für eine Komposition von Neuwirth verfasst. Die Vertonung von Jelineks Hörspiel 1991 ist ihre dritte Zusammenarbeit. Mit Jelineks Text als Grundlage

---

<sup>17</sup> Jelinek, Elfriede: *Ungeduldetes, ungeduldiges Sichverschließen (ach, Stimme!)*  
<https://www.elfriedejelinek.com/fvaliest.htm> (16.11.2018), datiert mit 22.2.2009.

komponiert Neuwirth die Oper *Körperliche Veränderungen*. Darin geht es um die drei Männer, den Pilot Charles Lindbergh, einen berühmten Dirigenten, Tarzan und ihre Frauen. In parallel ablaufenden Szenen sprechen abwechselnd Männer und Frauen als Verkörperung stereotyper Vorstellungen traditionell patriarchaler Rollenbilder und Geschlechterbeziehungen. Die von den Männern beherrschten Domänen sind Entdeckergeist, Abenteuerlust, Karriere, künstlerisches Genie und Sexualität, während die Frauen anfangs auf häusliche Fürsorglichkeit reduziert sind und sich den Männern unterordnen. In kleinen Schritten werden jedoch die Schwächen der nur scheinbar heldenhaften Männer demonstriert, bis Frauen und Männer ihre Stimmen tauschen – und damit auch die ihnen zugewiesenen Geschlechterrollen. Die patriarchalen Klischees und Machtpositionen werden durch den stimmlichen Rollentausch dekonstruiert und ad absurdum geführt. Der Text zeigt, wie sehr Sprechweisen und Wahrnehmung mit den Geschlechterrollen verbunden sind. Dieselben Begriffe und Aussagen bekommen eine andere Bedeutung, je nachdem, ob sie ein Mann oder eine Frau sagt. Die Umkehr der Rollen hat nicht nur einen komischen Effekt, sondern kann auch körperliches Unbehagen beim Zuhörer bewirken, da sie tabubrechend wirkt. Neuwirth spitzt die sprachliche Vorlage von Jelinek in ihrer Oper weiter zu und radikalisiert die Demontage, die sich im Stimmentausch zeigt. Neuwirth nützt zudem die Musik, die Singstimmen und Stimmlagen, um den Text zu verstärken. Wie Irene Suchy ausführt, sind die Rollenverteilungen im Opern- und Operettenbetrieb stärker als im Schauspiel durch die traditionell zugeordneten und geschlechtsspezifischen Stimmen fest verankert und bleiben unabhängig von Alter oder Ausbildung bis zum Karriereende bestehen. So gibt es zwar einen Heldentenor für die männliche Stimme sowie einen Koloratursopran für die weibliche, aber weder Heldensopran noch Koloraturtenor. Während die Männer mit ihren mächtigen, raumeinnehmenden Stimmen alle anderen übertönen, stürzen sich die Frauen in hysterische Koloraturen, wie sie seit Mozarts *Zauberflöte* mit dem machtlosen Wutgeschrei der Königin der Nacht assoziiert werden.<sup>18</sup> Für das Sprechen von Frauen werden abwertend Ausdrücke für tierische Laute verwendet, so wie „zwitschern“, „schnattern“ oder „meckern“. Wir erinnern uns an Jelineks Gedicht und den Tontopf, der mit Ziegen bzw. Tieren bemalt ist – ein Hinweis auf die Naturalisierung des weiblichen Körpers. Am Ende von Neuwirths Oper beginnt das Stück wieder von vorn, womit sie zu verstehen gibt, dass es keinen Ausweg aus diesem ewigen Kreislauf gibt.

Die weiteren gemeinsamen Arbeiten von Neuwirth und Jelinek kreisen häufig um die Möglichkeiten und Unmöglichkeiten als Frau „gehört“ und künstlerisch ernst genommen zu

---

<sup>18</sup> Vgl.: Irene Suchy: *Buffosopran und Koloraturtenor – von der verkehrten Musikwelt in „Körperliche Veränderungen“*. In: Kaplan, Stefanie (Hg.): „Die Frau hat keinen Ort“. Elfriede Jelineks feministische Bezüge. Wien: Praesens Verlag 2012 (= DISKURSE.KONTEXTE.IMPULSE 9), S. 75-87, S. 80-85.

werden, was Neuwirth als Komponistin eventuell noch drastischer trifft als Jelinek. Das ironische Aufbrechen dieser festgefahrenen Strukturen ist ihnen mit ihrem literarischen bzw. kompositorischen Schaffen ein zentrales Anliegen. Neben diesen inhaltlichen Überschneidungen, nennt Olga Neuwirth die „Musikalität“ Jelineks Sprache als Anknüpfungspunkt an ihre Texte, und damit möchte ich schließen:

Das Faszinierende für mich an Elfriede Jelineks Texten ist, dass es so viele Ebenen gibt und man keine ausschließen kann. Das ist ja auch das Problem bei den Übersetzungen. Wenn die Klanglichkeit ihrer Sprache und die Sprachspiele verschwinden, bleibt nur noch der Inhalt übrig. Aber Jelinek ist nicht nur Inhalt, sondern Jelinek ist auch die darüber gelegte bzw. integrierte Klangsprache oder der Sprachklang.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Olga Neuwirth in: Janke, Pia: *Spiel mit Formen und Bedeutungsebenen*. Olga Neuwirth (Wien) im Gespräch mit Pia Janke. [http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/fileadmin/user\\_upload/Janke-Neuwirth\\_Spiel\\_mit\\_Formen.pdf](http://www.elfriede-jelinek-forschungszentrum.com/fileadmin/user_upload/Janke-Neuwirth_Spiel_mit_Formen.pdf) (16.11.2018).