



GENDER
OPEN
REPOSITORIUM

Repositorium für die Geschlechterforschung

Frau - Körper - Stimme. Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek : Vergleichende Lektüren von *Bild und Frau* (1984) und *SCHATTEN (Eurydike sagt)* (2012)

Stephan, Inge
2016

<https://doi.org/10.25595/126>

Veröffentlichungsversion / published version
Sammelbandbeitrag / collection article

Empfohlene Zitierung / Suggested Citation:

Stephan, Inge: *Frau - Körper - Stimme. Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek : Vergleichende Lektüren von Bild und Frau (1984) und SCHATTEN (Eurydike sagt) (2012)*, in: Horváth, Andrea; Katschthaler, Karl (Hrsg.): *Konstruktion - Verkörperung - Performativität. Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_Innen* In *Literatur und Musik* (Bielefeld: transcript, 2016), 105-121. DOI: <https://doi.org/10.25595/126>.

Nutzungsbedingungen:

Dieser Text wird unter einer CC BY NC ND 4.0 Lizenz (Namensnennung - Nicht kommerziell - Keine Bearbeitung) zur Verfügung gestellt. Nähere Auskünfte zu dieser Lizenz finden Sie hier:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode.de>

Terms of use:

This document is made available under a CC BY NC ND 4.0 License (Attribution - NonCommercial - NoDerivates). For more information see:

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/legalcode>



www.genderopen.de

ANDREA HORVÁTH, KARL KATSCHTHALER (Hg.)

Konstruktion – Verkörperung – Performativität

Genderkritische Perspektiven auf Grenzgänger_Innen

In Literatur und Musik

[transcript]

Gedruckt mit freundlicher Unterstützung der Fritz Thyssen Stiftung.

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

© 2016 transcript Verlag, Bielefeld

Die Verwertung der Texte und Bilder ist ohne Zustimmung des Verlages urheberrechtswidrig und strafbar. Das gilt auch für Vervielfältigungen, Übersetzungen, Mikroverfilmungen und für die Verarbeitung mit elektronischen Systemen.

Umschlagkonzept: Kordula Röckenhaus, Bielefeld

Printed in Germany

Print-ISBN 978-3-8376-3367-2

PDF-ISBN 978-3-8394-3367-6

Gedruckt auf alterungsbeständigem Papier mit chlorfrei gebleichtem Zellstoff.

Besuchen Sie uns im Internet: <http://www.transcript-verlag.de>

Bitte fordern Sie unser Gesamtverzeichnis und andere Broschüren an unter: info@transcript-verlag.de

Inhalt

Vorwort

Andrea Horváth, Karl Katschthaler | 9

I. GENDER UND GRENZGÄNGER__INNEN IN DER GEGENWARTSLITERATUR

Frauen unterwegs.

Dimensionen der Fremdheit
in »Grenzgänger__innengeschichten«
zeitgenössischer Autorinnen

Eszter Pabis | 17

Unbestimmtes Geschlecht
zwischen Repräsentation und Performanz.
Beobachtungen am Gegenwartsroman

Sigrid Nieberle | 47

»Einer von uns«?

Über kulturelle Grenzgänger, Maskeraden und Kulturmodelle
in Ilija Trojanows *Der Weltensammler*

Andrea Geier | 65

Der letzte Mensch – ein Mann/eine Frau.

Anthropologische und genderspezifische Fragestellungen
in den Romanen *Die Wand* von Marlen Haushofer
und *Die Arbeit der Nacht* von Thomas Glavinic

Edit Kovács | 89

II. GENDERPERFORMANZEN UND KÖRPERLICHKEIT

Bild und Frau

Elfriede Jelinek | 103

Frau – Körper – Stimme.

**Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek –
Vergleichende Lektüren von *Bild und Frau* (1984)
und *SCHATTEN (Eurydike sagt)* (2012)**

Inge Stephan | 105

**Das Funktionelle und das Symbolhafte des Sexuellen
in Marlene Streeruwitz' Roman *Jessica, 30.***

Andrea Horváth | 123

III. KULTURELLES GEDÄCHTNIS UND GENDER

**Gender, Gedächtnis und Grenzräume in Reisetexten
von Ida Hahn-Hahn und Ida von Düringsfeld**

Elisa Müller-Adams | 139

Gattung, Gender, Gedächtnis.

**Untersuchungen zu *Margarete von Valois und ihre Zeit.
Ein Memoiren-Roman* (1847) von Ida von Düringsfeld**

Kerstin Wiedemann | 163

IV. GENDER UND GENDERPERFORMANZEN IN DER MUSIK

Musik und Geschlecht (ver-)handeln.

**Baldassare Galuppi *Il mondo alla roversa
o sia le donne che comandano***

Kordula Knaus | 183

Komponistinnen der Moderne.

**Bartók-Rezeption bei Elizabeth Maconchy
und Jacqueline Fontyn**

Christa Brüstle | 197

Überwindung von Genre- und Gender-Grenzen?

**Gedanken zur Zusammenarbeit von Fe-Mail und Enslaved
im Band-Projekt Trinacria**

Karl Katschthaler | 215

Autor_inn_en | 231

Frau – Körper – Stimme

Genderperformanzen bei Elfriede Jelinek –

Vergleichende Lektüren von *Bild und Frau* (1984) und
SCHATTEN (Eurydike sagt) (2012)

INGE STEPHAN

Wie kaum eine andere Autorin der Gegenwart hat Elfriede Jelinek das Verhältnis von Identität, Körper und Geschlecht in ihren Texten immer wieder durchgespielt. Wie stark sie dabei von theoretischen Diskursen der Postmoderne beeinflusst war bzw. diese hellsehtig vorweggenommen hat, wird erst aus der Rückschau auf ein Werk deutlich, in welchem die Autorin mit anhaltender Schärfe und zunehmendem Sarkasmus gängige Auffassungen einer natürlichen Verfasstheit des Körpers und Vorstellungen einer essentialistischen Weiblichkeit in Frage gestellt hat.¹

Die These von Judith Butler, dass der Körper »eine Konstruktion« sei und man den Körpern »keine Existenz zusprechen« könne, »die der Markierung ihres Geschlechts vorherginge«², prägt das Werk von Elfriede Jelinek bis heute. Dabei reagiert die Autorin in den letzten Jahren verstärkt auf die rasanten Entwicklungen in den Gen- und Transplantationstechniken sowie auf die medialen Umbrüche durch Internet und Cyberspace, die alte

1 Aus der Fülle der Sekundärliteratur sei hier stellvertretend verwiesen auf: Lützel, Paul Michael/Schindler, Stephan K. (Hg.). 2006. Gegenwartsliteratur. Ein germanistisches Jahrbuch 5 (Schwerpunkt: Elfriede Jelinek).

2 Butler, Judith. 1991. Das Unbehagen der Geschlechter. Aus dem Amerikanischen von Kathrina Menke. Suhrkamp: Frankfurt a.M., 26.

Körperkonzepte mehr als alle philosophischen Diskurse der Vergangenheit und Gegenwart in ihrer selbstverständlichen Geltung erschüttert haben. Im Gegensatz etwa zu Vilém Flusser, der fasziniert ist von den neuen Möglichkeiten, den »Körper so zu gestalten, daß man sich seiner bedienen kann, statt ihm und durch ihn den Objekten unterworfen zu sein«³, steht Jelinek solchen Vorstellungen von »alternativen Körpern« skeptisch gegenüber und macht auf den Preis aufmerksam, den vor allem Frauen in einer Gesellschaft zahlen müssen, in der »Körperentwürfe« in Machtstrukturen eingebunden sind und seit Jahrtausenden von den Interessen der Herrschenden bestimmt werden.

In ihrer kritischen Position zeigt sich Jelinek nach wie vor beeinflusst durch Überlegungen von Horkheimer und Adorno in ihrer *Dialektik der Aufklärung* (1944), die in neueren Arbeiten reformuliert werden. So erlebt die Vorstellung vom Körper als Medium kultureller Erinnerung in dem Band *Körper – Gedächtnis – Schrift* (1997) eine interessante Wiederkehr. Durch die Verbindung der Butler'schen Konstruktionsthese mit neueren Ansätzen der Gedächtnisforschung wird die Materialität des Körpers und die Bedeutung von geschlechtlichen Markierungen des Körpers unversehens wieder ins Spiel gebracht, wenn die Autorinnen auf die Einschreibungsmechanismen aufmerksam machen, die sich vor allem an »weiblichen Körpern« beobachten lassen.

»In den unterschiedlichen Medien der (abendländischen) Kunst ist es vor allem der weibliche Körper, der einerseits als »natürlich« imaginiert wird, andererseits jedoch die privilegierte Matrix für kulturelle Einschreibungen darstellt, über die er naturalisiert wird; darüber hinaus ist er der »Schauplatz«, an dem Erinnerungssymbole des kulturell Verdrängten in Erscheinung treten. Dies läßt auf unterschiedliche Strategien und Verfahren der kulturellen Archivierung und Tradierung geschlechtsspezifischer Körperbilder und Repräsentationsformen der Geschlechterverhältnisse schließen [...].«⁴

3 Flusser, Vilém. 1994. Vom Subjekt zum Projekt. Menschwerdung. Bollmann: Bensheim/Düsseldorf, 102.

4 Öhlschläger, Claudia/Wiens, Birgit (Hg.). 1997. Körper – Gedächtnis – Schrift. Der Körper als Medium kultureller Erinnerung. Erich Schmidt: Berlin, 17.

Auch in den Bänden *The Body of Gender* (1995) und *Body Options* (1999) von Marie-Luise Angerer, in denen die neuen Medienentwicklungen und -theorien kritisch hinterfragt werden, ist der Körper ein Schauplatz der Einschreibung, die sich unter den Bedingungen der digitalen Revolution allerdings dramatisch verändert hat. Die Situierung des Körpers zwischen Realität und Virtualität kann nicht ohne Rückwirkung auf die Wahrnehmung des Körpers und die Produktion von Körperbildern sein. Die Inszenierung der Körper und Geschlechter ist – so die These der Autorin – auch im digitalen Netz nicht frei, sie bleibt geprägt von den alten Mythen über die Geschlechter.

Genau diese Verbindung von Mythen und Medien ist das zentrale Thema von Elfriede Jelineks Auseinandersetzung mit ›Weiblichkeit‹ und ›Körperlichkeit‹, das sich wie ein Leitmotiv durch das Gesamtwerk zieht und die ich an einem frühen und an einem aktuellen Text exemplarisch nachvollziehen möchte.

BILD UND FRAU

In dem Band *Der sexuelle Körper – ausgeträumt?* (1984) war Jelinek mit dem Beitrag *Bild und Frau* vertreten, in dem in atemberaubend dichter Weise die damaligen theoretischen Diskurse aufgegriffen und zugleich kritisch demontiert werden. Er enthält in nuce Positionen, die Jelinek in ihren weiteren Werken immer wieder variieren und ausdifferenzieren wird. Überdies vermittelt er einen guten Eindruck vom »Textherstellungsverfahren« Jelineks, das eine enorme Herausforderung für Rezipienten und Interpreten bedeutet.⁵

Bereits der Titel enthält eine These: Das Bild steht an erster Stelle, danach erst kommt die Frau. Damit wird das Verhältnis zwischen »Frau« und »Bild« von Anfang an anders gefasst als in den frauenbewegten und feministischen Diskursen der achtziger Jahre, wo die Frau im Mittelpunkt stand und die ›Frauenbildforschung‹ hinter den Bildern nach der ›verborgenen

5 In meiner Interpretation folge ich weitgehend meinem Aufsatz: Stephan, Inge. 1999. »Frau und Körper gehören untrennbar zusammen.« Zur Bedeutung des Körpers in aktuellen Gender-Debatten und bei Elfriede Jelinek. In: *Figurationen* 0, 36-49.

Frau« suchte. Auch wenn man sich hüten sollte, einen kurzen Titel interpretatorisch zu überfrachten, so wird doch aus der Rückschau von nunmehr dreißig Jahren deutlich, dass Jelinek bereits mit der Überschrift ein wichtiges Signal gegen essentialistische Weiblichkeitsauffassungen setzt und in gewisser Weise Auffassungen vorwegnimmt, wie sie erst in den neunziger Jahren durch die Debatte um *Gender Trouble* (1990) von Butler eine breite Anerkennung in den feministischen Diskursen finden sollten.

Der Text besteht aus 71 extrem kurzen definitorischen Sätzen und einigen Ausrufen und Befehlen. Manche Sätze bestehen nur aus einem Wort, der längste Satz enthält 16 Wörter. Kurze Sätze mit 3–6 Wörtern überwiegen und geben dem Text etwas Stakkatohaftes und Reduktionistisches. Häufig fehlen die Verben, manchmal die Subjekte, manchmal die Objekte. Aber auch da, wo die Sätze grammatisch vollständig sind, wirken sie in der Verknappung kryptisch und vieldeutig. Bis auf 3 Kommata gibt es sonst nur den Punkt, dem damit als Trennungszeichen eine besondere Bedeutung im Text zukommt. Die Verbindung zwischen den Sätzen ist weitgehend assoziativ. Ein Sprecher ist ebenso wenig auszumachen wie eine stringente Argumentation. Unklar ist auch das Genre: Handelt es sich um die Schrumpfform eines Essays, um ein anagrammatisches Gedicht oder um ein Stück Prosa, in dem – wie reduziert auch immer – narrative Strukturen noch zu erkennen sind? Man fühlt sich in ein Sprachlabor bzw. in eine Simulationswerkstatt versetzt, wo die Sätze gerade gebildet werden. Die einzelnen Begriffe und Wörter werden als Sprachsplitter wie in einem Kaleidoskop durcheinandergeschüttelt und in eine verwirrende Ordnung gebracht, die offensichtlich nicht der herkömmlichen Logik folgt und auch eine traditionelle literarische Form nicht mehr bedient. Dennoch lassen sich Themen erkennen, Thesen ausmachen und es lässt sich sogar eine argumentative Entwicklung beobachten.

Mit dem ersten Satz »Frau und Körper gehören untrennbar zusammen« spielt Jelinek auf eine theoretische Position an, die in der abendländischen Philosophie wie in der christlichen Religion gleichermaßen eine privilegierte Rolle spielt. Horkheimer und Adorno haben in ihren Aufzeichnungen und Entwürfen zur *Dialektik der Aufklärung* den Zusammenhang von »Körper«, »Frau«, »Natur« und »Bild« folgendermaßen skizziert:

»Die Frau ist nicht Subjekt. Sie produziert nicht, sondern pflegt die Produzierenden, ein lebendiges Denkmal längst entschwundener Zeiten der geschlossenen Hauswirt-

schaft. Ihr war die vom Mann erzwungene Arbeitsteilung wenig günstig. Sie wurde zur Verkörperung der biologischen Funktion, zum Bild der Natur, in deren Unterdrückung der Ruhmestitel dieser Zivilisation bestand. Grenzenlos Natur zu beherrschen [...] war der Wunschtraum der Jahrtausende. Darauf war die Idee des Menschen in der Männergesellschaft abgestimmt. [...] Die Frau war kleiner und schwächer, zwischen ihr und dem Mann bestand ein Unterschied, den sie nicht überwinden konnte, ein von Natur gesetzter Unterschied, das Beschämendste, Erniedrigendste, was in der Männergesellschaft möglich ist. Wo Beherrschung der Natur das wahre Ziel ist, bleibt biologische Unterlegenheit das Stigma schlechthin, die von Natur gewagte Schwäche zur Gewalttat herausforderndes Mal.«⁶

In gewisser Weise führt Jelinek die philosophische Argumentation ad absurdum, wenn sie die Begriffe »Frau«, »Körper«, »Bild« und »Natur« als reine Versatzstücke nimmt, sie zunächst aneinanderkoppelt, dann auseinanderreißt und schließlich wieder neu zusammensetzt. Interessant für dieses Verfahren ist das Wort »Naturvollzug«, das ein Neologismus ist. Es erinnert an die Unterdrückung der Frau im Alltag und an die Gewalt, die von den Bildern ausgeht und sich am Körper der Frau vollzieht. (»Das Bild der Frau läßt sich in vielen Ländern im Alltag nachvollziehen.« »Der Alltag der Frau vollzieht sich im großen und ganzen vor den Bildern der Frau.«) Zugleich evoziert »Naturvollzug« Assoziationen an »Strafvollzug« und an den »Ehevollzug« und spielt damit auf die »Gewalt« an, die der eigentliche »Gehalt« der Geschlechterverhältnisse ist. Ein ähnliches Komprimierungsverfahren liegt auch dem Wort »Zusammennatur« zugrunde, das ebenfalls eine neue Wortschöpfung ist. Die gewaltsam hergestellte und aufrechterhaltene Geschlechterordnung erscheint hier ironisch als nicht hintergehbare »Natur«.

Jelinek komprimiert aber nicht nur, sie demontiert die Wörter auch in Einzelteile und kombiniert sie neu. Der »Alltag der Frau« wird in das »All«, vor dem das Bild der Frau verblasst, und in die »Tage«, die die Frauen haben, zerlegt und schließlich neu arrangiert. (»Alltäglich ist die Natur nie.« und »Alle Tage Frauen.«) Dazu kommt das Spiel mit der Mehrdeutigkeit der Wörter und ihren lautlichen Konnotationen. Die »Abhängigkeit« von der Natur verwandelt sich in den »Abhang« (»Ein wahrer Abhang

6 Horkheimer, Max/Adorno, Theodor W. 1947. Dialektik der Aufklärung. Querido: Amsterdam, 298.

ist der Körper der Frau.« »Nicht jeder Abhang muß fort.«) und verschiebt sich über die »abhängigen Naturen« (»Abhängige Naturen gehen von der Frau fort.«) zur »Abhängigkeit« von dem Bild (»Abhängig von dem Bild«). Auf diese Weise entstehen im Text assoziative Ketten, die mit der Bedeutung der Wörter spielen (z.B. Halt/Gehalt/zusammenhalten oder Auftritt/Tritte), die definatorische Sicherheit der Sätze auflösen und den Text ins Gleiten und Rutschen bringen.

In Bewegung gebracht wird der Text aber nicht nur durch »Verdichtung« und »Verschiebung«, Techniken, die uns aus der »Traumarbeit« bekannt sind. Jelinek greift auch auf ganz konventionelle rhetorische Praktiken zurück. Durch die Gegenüberstellung von »innen« und »außen«, »groß« und »klein« werden gezielt Spannungsbögen aufgebaut und dichotomische Strukturen erzeugt. Während die Bilder von der Frau »groß« sind, ist die Frau selbst »klein« (»Die Frau ist das Kleine neben ihrem Bild.«). Die Größe des Bildes kann aber über die Bedeutungslosigkeit der Frau nicht hinwegtäuschen, noch für die alltägliche Unterdrückung eine Kompensation anbieten. Die »Größe« des Bildes lässt die Marginalität der Frau vielmehr in grotesker Weise noch mehr hervortreten (»Kleine Frau.«). Gegen die Übermacht der Bilder gibt es keinen Schutz (»Keine Frau stellt etwas dar.«). Auch der Körper ist gegen die Bilder hilflos (»Die Frau stellt ihren Körper.«). Die Bilder dringen in den Körper der Frau ein (»Das Bild muß ins Innere.«) und zerstören ihn. »Frau« und »Körper«, die im Eingangssatz definatorisch zur Einheit erklärt worden waren, werden unter dem Diktat der Bilder zu einem grotesken Paar: »Der Körper und die Frau gehen zusammen in die Natur«, wobei die Natur ihrerseits zum Bild wird (»Die Natur ist das Bild.«).

Es entsteht eine Fülle von unterschiedlichen Konstellationen, in denen die Begriffe beliebig austauschbar zu sein scheinen. Der Eindruck der Beliebigkeit täuscht jedoch. Alle Sätze, so absurd sie auch anmuten mögen, enthalten einen »Sinn«, der manchmal »seicht«, manchmal »abgründig« erscheint, aber keineswegs »egal« ist.⁷ Er verweist immer auf das Gleiche: auf die brüchig gewordene Identität des Subjekts, das weder in den Bildern eine Identifikationsmöglichkeit noch in der Natur einen Zufluchtsort finden kann. Nicht einmal der Körper, als letzte »absolute Örtlichkeit«, bleibt in-

7 Jelinek, Elfriede. 1997. Sinn egal. Körper zwecklos. In: Theaterschrift 11, 22-33, hier: 26.

takt. Er erhält Tritte und wird gespalten. Außerdem hat er keinen festen Ort: Mal ist er an Land (»Körper an Land.«), mal ist er vom Land getrennt (»Trennen sie den Körper vom Land.«). Sicherheit gibt es nirgendwo: weder in der Natur noch auf den Straßen, weder im All noch Alltag. Die verschiedenen Ableitungen von Körper im Text: »verkörpern«, »körperliches«, vor allem aber der Neologismus »körpern« weisen deutlich darauf hin, dass der Körper keine feste Größe (»Körpergröße«) ist, sondern zwischen essentialistischen und konstruktivistischen Auffassungen changiert. Mal ist er »absolute Örtlichkeit«, mal theatralisches Medium der Selbstdarstellung, immer aber Schauplatz der Gewalt zwischen den Geschlechtern.

Diese Gewalt bleibt im Text bis auf die »Tritte« weitgehend ausgespart. Sie ist aber in dem »Stellvertreter«-Begriff »Gehalt« ebenso präsent wie in den Partikeln »Fort«, »Ab«, »Her« und in dem widersprüchlichen Wechselspiel zwischen Vereinigung (»Gehören untrennbar zusammen«) und Trennung (»Ab Trennung natürlich körpern.«). Die Gewalt ist, wie das Ende des Textes zeigt, der geheime Motor, der die wechselvollen Beziehungen zwischen »Frau«, »Natur«, »Bild« und »Körper« antreibt. Die paradoxe Schlusssaufforderung am Ende »Her Natur. Fort Frau.«, die den Eingangssatz »Frau und Körper gehören untrennbar zusammen.« Lügen zu strafen scheint, ist ein Effekt der untergründigen Gewalt, die dem Text als Dynamik unterlegt ist.

Wenn man bedenkt, dass »fort« nicht nur ein Adverb ist, sondern als »Fort« auch die Bezeichnung für eine militärische Festung sein kann, und »Her« lautliche Assoziationen an das »Heer« zulässt, gewinnt das Verhältnis zwischen Körper und Frau eine zusätzliche beängstigende Dimension: Die Frau ist in ihrem Körper ebenso gefangen wie in den Bildern und in den Vorstellungen, in denen Frau und Natur identisch gedacht werden. Die Frau hat die Bilder und Vorstellungen so weit »verinnerlicht«, dass ein Ausbruch undenkbar erscheint.

Jelinek entwirft also ein absurdes Szenario von Unterdrückung und Unfreiheit, das in auffälligem Widerspruch zum politischen Befreiungsdiskurs der siebziger und achtziger Jahre steht, aber auch als kritischer Kommentar zu den gleichzeitigen Bemühungen der feministischen Literaturwissenschaft gelesen werden kann, die das Verhältnis von Frau und Bild im Vergleich zu Jelineks erbarmungslosem Prosastück geradezu naiv diskutierte. Als literarischer Text über die ausweglose Position der Frau zwischen erniedrigendem Alltag und erhöhenden Bildern hat Jelineks Prosastück den

theoretischen Diskursen einiges voraus. Die Demontage des Essays als diskursiver Form und die Absage an die klassische Erzähltradition lässt keinerlei Versöhnung und Verklärung mehr zu. Die Brutalität der Verhältnisse drückt sich in der brutalen Behandlung der Sprache aus: Das, was der Frau angetan wird, hat seine Entsprechung in der gewaltsamen Zerschlagung und Zurichtung der Sprache. Diese wird ihrer kommunikativen Funktion vollständig beraubt und auf eine Schrumpfform reduziert, in der die Wörter wie gespenstische Relikte wirken, zugleich aber eine beunruhigende Dynamik entwickeln.

In gewisser Weise kann der Text *Bild und Frau* für das Gesamtwerk Jelineks stehen, in dem die theoretischen und literarischen Diskurse der Moderne und Postmoderne mit wachsender Radikalität, aber auch mit wachsender Erbitterung durchbuchstabiert werden. Gleich ob es sich um die Satire *Begierde & Fahrerlaubnis* (1987), den Roman *Die Kinder der Toten* (1995) oder das Theaterstück *Über Tiere* (2007) handelt – immer wird aus den »malträtierten Worthülsen« der »biologische Bodensatz«⁸ erbarmungslos hervorgetrieben und immer sind die Figuren bloßes Spielmaterial in einem hochgradig verminten, von Satztrümmern übersäten Schlachtfeld, auf dem sich Untote, Vampire und Doppelgänger als groteske Zitate ihrer selbst wie in einem Geisterreigen begegnen. Dabei bildet der weibliche Körper als geschundener, zerstückelter und zugerichteter, aber auch als begehrender, sexualisierter, nicht zu beseitigender Rest, als Fleisch, das geheime Zentrum des Schreibverfahrens.

SCHATTEN (EURYDIKE SAGT)

Eine spannende Weiterführung dieser Themen bietet das Theaterstück *SCHATTEN (Eurydike sagt)*, das 2012 in der Zeitschrift *Theater heute* abgedruckt wurde.⁹ Im Gegensatz zu dem kurzen Prosastück *Bild und Frau*, wo die Unbestimmtheit der Sprecherposition auf die Marginalisierung der Frau verweist, handelt es sich bei dem Theaterstück um einen umfangrei-

8 So Sigrid Löffler in ihrer Rezension über *Die Kinder der Toten* in: *Süddeutsche Zeitung* vom 11.08.1995.

9 Beilage von *Theater heute* 53 (2012), Nr. 10. Im Folgenden werden die Zitate nach dieser Veröffentlichung im Text direkt nachgewiesen.

chen Monolog, der einer bekannten mythischen Figur zugeordnet ist: Eurydike, die stumme Tote, deren Verlust Orpheus in bewegenden Liedern besingt, ergreift hier selbst das Wort und tritt als Autorin in Konkurrenz zu dem göttlichen Sänger.

Vergegenwärtigen wir uns kurz die mythische Erzählung, die zu den Kernbeständen abendländischer Kultur gehört und bis in die Gegenwart immer neu variiert worden ist. Üblicherweise stehen dabei Orpheus und sein Gesang im Mittelpunkt. Eurydike führt nur ein Schattendasein in den meisten Bearbeitungen. In dem Sammelband *Mythos Orpheus* (1997) heißt es:

»Orpheus, der in der Trauer über den Tod Eurydikens die Kraft findet, die Götter der Unterwelt herauszufordern, der den Tod überwindet, scheitert. Wie ist sein Gang in die Unterwelt erzählt worden? Wie ist sein Blick zurück, der verbotene, der tötende Blick, verstanden worden? Was bedeutet der Tod des Orpheus? Er war der erste Sänger, der Erfinder der Musik. In seinem Gesang waren die Gesetze der Natur aufgefangen, war ihre Harmonie freigesetzt. Der Sänger war ein Kündler des Dionysos, er wurde zum Stifter eines Kults, einer Religion. Ein Weiser, der alles Seiende durchdringt, mit seiner Kunst durchwirkt.

Der erste, der sich in ihm erkannt hat, ist Vergil. Ovid berichtet von ihm in den »Metamorphosen«. Den Kirchenvätern bleibt Orpheus ein Bild für Christus, ein Überwinder des Todes, Kündler und Geopferter. Calderón erkennt in seiner Gestalt die Einheit von Gottvater und Sohn. – Bis ins 20. Jahrhundert ist der Mythos von Orpheus Spiegel des Künstlers. Die Schriftstellerinnen schließlich haben begonnen, von Eurydike zu erzählen.«¹⁰

Zu diesen Schriftstellerinnen gehört auch Elfriede Jelinek, die für ihre schonungslose Dekonstruktion der Mythen bekannt ist¹¹ und auch vor feministischen Ikonen wie z.B. Medea nicht Halt gemacht hat.¹² Daher erstaunt es nicht, dass der Text Eurydike nicht emphatisch auferstehen lässt,

10 Storch, Wolfgang (Hg.). 1997. *Mythos Orpheus*. Texte von Vergil bis Ingeborg Bachmann. Reclam: Leipzig, Klappentext.

11 Vgl. Szczepaniak, Monika. 1998. Dekonstruktion des Mythos in ausgewählten Prosawerken von Elfriede Jelinek. Peter Lang: Frankfurt a.M. u. a.

12 Vgl. Stephan, Inge. 2006. *Medea*. Multimediale Karriere einer mythologischen Figur. Böhlau: Köln u. a., 179-181.

sondern ihr ironisch als Toter eine Stimme verleiht. Orpheus ist kein durchgeistigter Künstler, sondern ein umschwärmter, schriller Popstar, der Eurydike als Schatten braucht, um sich als Sänger vor seinem Publikum aus hysterisch kreischenden, sexhungrigen jungen Mädchen auf der Bühne produzieren zu können.

Mit einer solchen Lesart schließt die Autorin an eine Interpretation an, wie sie Klaus Theweleit in seinem *Buch der Könige* (1988) vorgelegt hat. Entgegen landläufigen Deutungen, die Orpheus und Eurydike zum vollkommenen Paar verklären, deutet Theweleit Eurydike als ›Opfer‹ der Kunst. Sie muss im Totenreich bleiben, damit der Geliebte besser singen kann. Konsequenterweise hat Theweleit das »und« zwischen Orpheus und Eurydike mit einem blutigen roten Balken durchgestrichen. Im Rückgriff auf den Orpheus-Mythos spielt Theweleit seine These vom ›Frauenopfer‹ in verschiedenen Paarkonstellationen durch, wobei Autoren wie Benn, Brecht, Kafka oder Rilke zu ›Tätern‹ in einem Beziehungsdrama erklärt werden, in welchem die Frauen als ›Musen‹ und Mitarbeiterinnen ausgebeutet, in ihrer eigenen Autorschaft behindert oder gar vernichtet werden.¹³

Bei Jelinek geht es nur vermittelt um ›Opfer‹ und ›Täter‹, sie diskutiert das Herrschaftsgefälle zwischen den Geschlechtern als Verhältnis zwischen ›Körper‹ und ›Schatten‹ und gibt damit der alten Konstellation zwischen »Bild« und »Frau« eine neue Wendung. Es geht um die Frage von Autorschaft, die zwischen Orpheus, dem Sänger, und Eurydike, seinem Schatten, verhandelt wird und untrennbar mit Körper, Sexualität und Begehren verbunden ist. Das Jelinek'sche Schreibverfahren mit seinen ironischen Brechungen, assoziativen Verbindungen und Wortspielen funktioniert dabei ganz ähnlich wie in dem frühen Prosatext, der Umfang des Theaterstücks erlaubt jedoch keine Interpretation im Ganzen, sondern zwingt zur Konzentration auf einige zentrale Momente.

Der Titel *SCHATTEN* ist doppeldeutig, zum einen verweist er auf die Schatten, welche Körper in der Sonne werfen, zum anderen auf den Hades als Reich der Toten. Jelinek knüpft damit gezielt an romantische wie mythische Diskurse an. Adalbert von Chamisso's *Peter Schlemihls wundersame Geschichte* (1814) wird als Lektürehinweis am Ende des Dramas ausdrück-

13 Siehe dazu auch Stephan, Inge. 2013. Mythos/Mythen. In: von Braun, Christina/ dies.: (Hg.): *Gender@Wissen. Ein Handbuch der Gender-Theorien*. 3. Auflage. Böhlau: Köln u. a., 391-415.

lich genannt, an den Mythos wird – abgesehen von der Grundkonstellation Orpheus & Eurydike – immer dann gezielt erinnert, wenn im Redefluss Namen wie Apoll, Phaeton, Sisyphus, Ixion, Tantalus und die Eumeniden auftauchen. Kompliziert wird die Interpretation dadurch, dass Eurydike als Schatten nicht nur Sprecherin des Monologes ist, sondern auch als eine Autorin präsentiert wird, die das eigene Schreiben gegen die sexuellen Übergriffe ihres Mannes zu verteidigen sucht.

Das Theaterstück setzt ein mit den Worten:

»Ich weiß nicht, was gleitet da an mir herunter, nein, es scheint eher von unten zu kommen und sich hinaufzuarbeiten, hat es jetzt die Ferse schon erreicht, das Knie? Etwas Weiches, Dünnes, rinnsalhaft Gleitendes, eigentlich Schmeichelndes. Ja, jetzt! Da dringt etwas ein, tut weh, irgendwas hat sich geöffnet in mir, was war das, ich bin ganz offen zu Ihnen: Ich weiß es nicht. Es ist in mich hineingeglitten, mir wird heiß, Moment, habe das Gefühl, ich muß etwas Ballast abwerfen, Kleidung? Da rinnt etwas, vielleicht werde ich nicht mehr am Herd und nicht mehr an meinem frisch angefangenen Manuskript arbeiten können, das vorhin noch so glatt aus mir hervorgekommen ist. Ja. Vielleicht ging alles zu glatt. Mein Schreiben, das rinnt wohl auch, so empfinde ich es, wissen Sie, mein Mann hingegen singt. Auf seinem eigenen Soundtrack eilt er dahin. Das hat ihn berühmt gemacht. Bevor er zu singen begonnen hat, war die Stille etwas Großes, etwas Heiliges, jetzt gibt es sie nicht mehr, mit seiner Stimme hat er die Stille durchdrungen und sie vernichtet. Ich bin stiller geblieben. Ich schreibe, wen interessiert.« (3)

Mit dem letzten Satz variiert Jelinek ironisch den vielzitierten Satz »Wen kümmert's, wer spricht« von Michel Foucault, mit dem dieser seinen berühmten Vortrag *Was ist ein Autor?* (1969) beginnen lässt und der in den Debatten um weibliche Autorschaft bis heute eine ambivalente Rolle spielt, weil er Autorschaft programmatisch vom Geschlecht und anderen biographischen und sozialen Kontexten abkoppelt. Mit ihrem an ein anonymes Publikum gerichteten Monolog versucht sich Eurydike als Sprechende gegen Orpheus als erfolgreichen Sänger zu behaupten. Der in Klammern gesetzte Untertitel (*Eurydike sagt*) relativiert ihre Autorschaft, weckt zugleich aber die Neugier darauf, was Eurydike eigentlich zu sagen hat. Dabei ist sie als mythische Figur und als Schatten des Mannes in doppelter Weise überdeterminiert. Als bereits Tote befindet sie sich überdies in einer unmögli-

chen Sprecherposition, die Jelinek im Text mit ironischen Verweisen auf die Psychoanalyse als ›klassische‹ Doublebind-Situation vorführt.

Der den Monolog abschließende Lektürehinweis auf Freud, von dem »absolut alles« (18) gelesen werden soll, macht deutlich, dass die Psychoanalyse von der Autorin augenzwinkernd als ein Subtext angeboten wird, von dem aus sich eine für Eurydike wenig schmeichelhafte Lesart des Textes ergibt: Sie weiß nicht, was ihr geschieht, und sie weiß nicht, was sie will: »Ich kann nicht, was ich mir wünsche, und ich wünsche mir, was ich nicht kann: Schreiben.« (3) Das schamlos zur Schau gestellte sexuelle Begehren der Mädchen, die ihre »kleinen Fotzen« (4) vor dem Sänger unter ohrenbetäubendem Gekreisch entblößen, ist ihr als »Dichterin« (5), die sie nach eigener Wahrnehmung in Wahrheit gar nicht ist, zuwider, zugleich aber ist sie davon fasziniert: »Wer will das schon sehen, wenn sie ihre Wünsche mit sich unterstreichen, wenn ihre Körper gierig nach allem klaffen, von dem sie gar nicht wissen, was es ist.« (4) Im Gegensatz zu der »Mädchen-Meute«, die ihre »Körperchen« (5) gezielt einsetzen, hat Eurydike ihren Körper »erfolgreich abgelegt« (16). Die Mädchen »verkörpern das Nichts« (5), Eurydike jedoch ist – in Anlehnung an Lacans berühmtes Diktum, dass die Frau nicht existiert – das Nichts. Das empfindet sie als Befreiung und zugleich als einen Verlust, den sie betrauert.

»Ich bin mir selber verlorengegangen, doch nur sein Verlust zählt. Der Sänger hat mich verloren. Er ließ mich aus seinem Arm in den Tod sinken. Er kam zu spät. Fazit: Ich weiß, was ich verloren habe. Er weiß es nicht. Er denkt nicht nach. Er kann noch nicht deutlich erkennen, was verloren wurde, ich sage absichtlich nicht: was er mit mir verloren hat, denn er kannte mich ja nicht, nicht wirklich, so können wir annehmen, daß der Sänger gar nicht weiß, was er verloren hat. Und doch ist er verliebt in den Verlust, verliebter als in mich, als es mich noch gab. Das ist des Sängers Fluch.« (10)

Der Fluch Eurydikens ist es, dass ihr die Körperlosigkeit nicht die Freiheit gibt, nach der sie sich im Leben gesehnt hat. Auch als »Schattenwesen« (13) bleibt sie in die Widersprüche menschlicher Existenz verstrickt, findet aber schließlich zu der Stille, die einen Kontrast zu dem röhrenden Gesang des Sängers und dem Gekreische seiner Fangemeinde bildet.

»Endlich Stille. Wir Schatten – Wesen, die sich endlich selbst in Besitz genommen haben, die zur Deckung mit sich gekommen sind, nicht als Genötigte, Gezwungene, sondern als Wesen, die es nötig haben zu verschwinden, in sich selbst zu verschwinden, mit sich eins zu werden. Sie wären allerdings auch verschwunden, wenn sie es gar nicht nötig gehabt hätten.« (11)

Als Schattenwesen ist ihr aber die Stimme geblieben. Anders als ihre mythische ›Schwester‹, die stumme Philomela, der ihre Zunge herausgerissen worden ist und die deshalb nur indirekt von der Gewalt erzählen kann, die ihr angetan worden ist, verfügt Eurydike über eine hochelaborierte Sprache, mit der sie über die Beziehungen zwischen Körper und Schatten, Subjekt und Objekt, Sein und Nichts, Mann und Frau nachdenken kann. Das schlimmste Szenario, das sich Eurydike vorstellen kann, ist die Zurückeroberung ihres Schattens durch einen Körper, auch dann, wenn es sich um ihren eigenen handeln sollte.

»Nur nicht den Körper ranlassen, nur mich nicht in den Körper reinlassen! [...] ich weiß ja nicht einmal, ob das überhaupt meiner ist, bevor ich ich werden kann, muß vermieden werden, daß mein lieber Schatten von einem Körper besetzt wird, wahrscheinlich von meinem, sie werden schon den richtigen herausgesucht haben, ich weiß es ja nicht, sie können mir genauso gut irgendeinen andren gegeben haben, einen fremden, wer weiß, ich dreh mich nicht um, ich will ihn nicht sehen! Das alles, damit mein lieber Schatten nicht von einem Körper besetzt wird, in Besitz genommen wird, daß mein schöner, warmer, weicher Schatten nicht wieder, nie wieder, verkörpert wird! Und auch wenn er zwangsverkörpert würde, könnte dieser Körper doch nur das Nichts verkörpern, das ich bin und das ich schaffe [...].« (17)

Ogleich die Sprecherin überzeugt ist, dass es »ohne Körper keine Macht« (ebd.) gibt, entfalten die einzelnen Wörter und Sätze eine Kraft und Sogwirkung, die den Monolog zu einem beeindruckenden Zeugnis dichterischer Beredsamkeit machen, in welchem sich Angriffslust, Wut, Trauer, Melancholie, Depression und Todessehnsucht zu einem schwer zu durchdringenden Geflecht von widersprüchlichen Gefühlen verschränken. Die Gedanken der Sprecherin kreisen geradezu monomanisch um das Nichts, in dessen dunklen Strudel auch das Werk gerät.

»[...] ich habe keine Werke, ich werde nie Werke haben, wie schön!, keine Werke mehr, versprochen!, ich hatte ja nie welche und werde keine mehr haben, niemand sieht meine Werke, niemand hat sie je gesehen, sie sind nichts, sie sind Dreck, mein Werk ist Dreck, und ich bin das Dunkel dazu, das über sie wacht, über die Werke im Dunkel wacht, das Nichts wacht über den Dreck, und ich bin das dazugehörige, dazu passende Dunkel [...]. Undurchdringlich, aber wer will es durchdringen? Keiner.« (18)

Der Text endet mit einer Reihe von kurzen Verbalkonstruktionen, die durch Wiederholung und Variation des mehrdeutigen Verbs ›raffen‹, das mal aktivisch, mal passivisch, mal negativ, mal positiv gefasst ist, den Monolog – wie im ›Zeitraffer‹ – auf sein Ende zusteuern lassen.

»[...] nur ein Schatten, nur ein kurzer Schatten auf dem Stein, ich werde gerafft, ich werde zusammengerafft, nein, ich raffe mich selbst zusammen, ich raffe mich nicht auf, und ich raffe mich nicht zusammen, ich raffe mich nicht mehr auf, ich raffe mich zusammen, nein, doch!, ich raffe mich mit letzter Kraft zusammen, mit schattenhaften Händen, ohne Hände, ohne nichts, mit Nichts, raffe mich in mir selbst zusammen, raffe mich, die nicht mehr da ist, Schatten zu Schatten, ich bin nicht mehr da, ich bin.« (Ebd.)

Die paradox wirkende Schlusspassage »ich bin nicht mehr da, ich bin« lässt verschiedene Lesarten zu. Die Möglichkeit, sie im Descartes'schen Sinne als eine Form der Identitätsgewinnung zu verstehen, scheint von der Anlage des Textes und seiner Fokussierung auf das Nichts wenig einleuchtend. Für plausibler halte ich die Deutung, dass die Sprecherin mit dem Eintritt in den Hades ihren Satz, wahrscheinlich eine Wiederholung des zuvor Gesagten, nicht mehr beenden kann.

Dieses Verstummen erinnert an Ingeborg Bachmanns Erzählung *Undine geht* (1961). Undine, die sprachgewaltige Wasserfrau, verschwindet nach ihrem furiosen Monolog, in welchem sie die Männer als »Ungeheuer« angeklagt hat, im Wasser. (»Ich bin unter Wasser. Bin unter Wasser.«¹⁴) Bei Bachmann ist der Sprachverlust ihrer Protagonistin jedoch nicht so total wie bei Jelinek. *Undine geht* endet mit einer lyrisch anmutenden Sequenz, die an ein Du gerichtet ist:

14 Bachmann, Ingeborg. 1982. Werke II. 2. Auflage. Piper: München, 262.

»Beinahe verstummt,
beinahe noch
den Ruf hörend.

Komm. Nur einmal.
Komm.«¹⁵

Jelineks Eurydike hat sich mit ihrem Verschwinden im Hades von allem verabschiedet – von den Männern, von der Liebe, vom Körper, von der Kunst. Sie lässt jedoch mit ihrem Monolog, in dem ein Nachhall der Erbitterung von Bachmanns Undine noch spürbar ist, ein verstörendes Werk der Anklage als Hinterlassenschaft für die ›Nachgeborenen‹ zurück.

VERLUSTGESCHICHTEN

Wenn man den frühen und den späten Text vergleicht, fällt auf, dass das Thema ›Natur‹ seine ursprüngliche Bedeutsamkeit weitgehend eingebüßt hat. Von Natur ist in *SCHATTEN (Eurydike sagt)* – sie ist vermittelt nur noch über den Körper präsent – kaum noch die Rede. Ihre Zeit ist abgelaufen, auf sie beruft sich in leicht erkennbarer strategischer Absicht nur noch der Sänger, wenn er den Verlust seines »geliebten Objekts« (6) in sentimental Liedern betrauert.

»Er wird mich nicht lassen. Er wird mich nicht gehen lassen. Überall wird er mich sehen, am Waldrand, in den Wipfeln der Bäume, oder was die Natursprache sonst sagt, ich spreche sie nicht, sie langweilt mich, lesen Sie sie woanders, schauen Sie sie woanders an, im Kino, im Fernseh, wo auch immer, schauen sie die Natur meinetwegen auch in natura an, aber mich langweilt sie, obwohl ja auch ich der Natur unterworfen bin, was ich grade schmerzlich zur Kenntnis nehmen muß.« (Ebd.)

Die mythische Eurydike und auch ihr Sänger sind längst in der virtuellen Welt von »Google Earth« (ebd.) und in einer lärmigen Popwelt angekommen, die Adornos schlimmste Befürchtungen in seiner *Ästhetischen Theorie* (1970) in den Schatten stellen.

15 Ebd., 263.

Auch die Bildproblematik hat sich im Vergleich zu dem frühen Text verschoben. Die modernen Speichermedien haben die Anzahl der Bilder nicht nur ins Unendliche vervielfacht, sondern sie zugleich so kommerzialisiert, dass sie nur noch als Werbefotos den »Kaufrausch« (8) ankurbeln.

»Es gibt unendliche Möglichkeiten zu kaufen, jetzt auch im Netz, schon lange im Netz, Bilder Bilder Bilder Bilder, und alle mitsamt ihren Beschreibungen. Ich kaufe mir etwas, damit ich endlich verschwinden kann. Das ist meine Wahrheit, das Verschwinden ist meine Wahrheit, und unter dem Verschwinden kann ich meine Geschichte zum Vorschein bringen, die eine Geschichte der Getriebenheit ist, es treibt mich etwas zum Kaufen, das gebe ich zu, im Kaufen tanzt der frohe Mensch vor dem Spiegel, vor der Schaufensterscheibe, vor den Autoscheiben, die ihn zum Gespenst verzerren, doch er tanzt nicht lange, er verwelkt vor seinem Bild, denn er weiß: Kaum war etwas neu, schon ist es wieder alt. Kaum nimmt man etwas in all seiner Wichtigkeit in Gebrauch, schon schafft die Natur mit ihrer Wichtigtuerei – ich weiß schon, warum ich sie so hasse! – schafft die Natur, daß es welkt, verblüht, altert, stirbt.« (Ebd.)

Die »Mode« (ebd.) ist an die Stelle des Bildes getreten. Eurydike selbst bezeichnet sich als »Modeverrückte« (ebd.), die all die »schönen Kleider« (ebd.) kauft, um sich eine »Hülle« (ebd.) zu verschaffen. Die Kleider werden zur zweiten Haut, sie geben dem Körper Halt und Form, werden eins mit der Trägerin und ersetzen diese schließlich. Mit dieser strikten Ablehnung der Mode als kapitalistischem Konsumprodukt und ›schönem Schein‹ vertritt der Text eine sehr rigide Modeauffassung, die wenig Berührungen mit kulturkritischen Modediskursen der Gegenwart¹⁶ aufweist.

»Ich bin das Kleid. Ich bin ein Kleid! Ist das die Strafe? Wofür? Daß mich immer nur Kleider interessiert haben? Manisch einkaufen gegangen, getrieben von einer Boutique in die nächste, wo es vielleicht noch Schöneres gab: das auch noch!, keine Fragen an Rettung vergeudet, die Hüllen wären meine Rettung gewesen, vor wem? Ich weiß es nicht.« (6)

16 Vinken, Barbara. 2014. Angezogen. Das Geheimnis der Mode. 7. Auflage. Klett-Cotta: Stuttgart.

Auch wenn die Sprecherin vorgibt, es nicht zu wissen, der Text – Roland Barthes lässt grüßen – ist schlauer. Er führt seine Figur in all ihren Widersprüchen, Ängsten, Verdrängungen und uneingestandenem Sehnsüchten gnadenlos vor. Dem widerspricht nicht, dass die Autorin ihrer Figur immer wieder eine Reihe von hellsichtigen Sätzen in den Mund legt. Dabei ist oftmals nicht zu entscheiden, an welchen Stellen Eurydike die herrschenden Diskurse – z.B. die psychoanalytischen und postmodernen – nur gedankenlos nachplappert bzw. an welchen Stellen sie als kritische Sprachfigur der Autorin fungiert.

Offensichtlich erschöpft sich der Text aber nicht in seiner ironischen Ausrichtung, er besitzt eine Ernsthaftigkeit, welche die Autorin als eine kompromisslose Kritikerin der gegenwärtigen Konsum- und Mediengesellschaft ausweist, in der ›Natur‹ verabschiedet wird – als ›Vergänglichkeit‹ aber weiterhin präsent bleibt –, ›Körper‹ und ›Stimme‹ ihre ursprüngliche Bedeutung als Widerstandspotential gegen kapitalistische Vereinnahmungspraktiken weitgehend eingebüßt haben und die Geschlechterproblematik im Sinne einer brutalen Sexualisierung und Unterdrückung von ›Weiblichkeit‹ in eine neue Phase eingetreten ist: Als *groupies* bieten sich die jungen Mädchen dem ›Sänger‹ schamlos als ›Lustobjekte‹ an, als ›Schatten‹ dient Eurydike dem Mann nur noch als – freilich blindgewordene – Spiegelungsfläche seiner längst obsolet gewordenen Existenz als Künstler.

Was aber bedeutet das für die Kunst? Ist sie wirklich tot, wie die Präsentation von Orpheus als Popsänger nahelegt? Oder lebt sie nicht doch fort in dem furiosen Monolog von Eurydike, die selbst noch aus dem Schattenreich spricht und als Anklägerin gegen »Gott und Goethe«¹⁷ auftritt? Ingeborg Bachmann hat darauf mit dem vielsagenden Seufzer »die Kunst, ach die Kunst« in ihrer wunderbaren undatierten *Hommage à Maria Callas*¹⁸ geantwortet – und mehr ist darüber auch von Eurydike/Jelinek nicht zu erfahren.

17 Jelinek: 1997, 26.

18 Bachmann, Ingeborg. 1982. Werke IV. 2. Auflage. Piper: München, 343.